Матица српска
Одељење за ликовне уметности

Зборник за ликовне уметности

4

Нови Сад
1 9 6 8

Matica srpska
Section des arts

Recherches sur l'art

Novi Sad
1 9 6 8

Уредништво
Др Светозар Радојчић
Др Миодраг Коларић
Инж. Милоје Милошевић
Др Дејан Медаковић
Др Динко Давидов

●

Главни уредник
Др Дејан Медаковић

●

Секретар уредништва
Др Динко Давидов

●

Технички уредник
Часлав Костић
Лектор
Вера Стојић
Коректор
Јелка Поморишац

●

Насловна страна
Светислав Ј. Бурић

●

Ова књига је редакцијски закључена
25. марта 1968. године

●

Издавач Матица српска — Нови Сад

Штампа „Радиша Тимотић", Београд — Обилићев венац 5, 1968.

САДРЖАЈ — TABLE DE MATIERS

РАСПРАВЕ

1. Павле Мијовић: СМРТИ МУЧЕНИКА У СРЕДЊОВЕКОВНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ И СЛИКАРСТВУ — 1

Pavle Mijović: LES MORTS DES MARTYRS DANS LA LITTÉRATURE ET LA PEINTURE MÉDIÉVALES — 23

2. Јанко Радовановић: ИКОНОГРАФИЈА ФРЕСАКА ПРОТЕЗИСА ЦРКВЕ СВЕТИХ АПОСТОЛА У ПЕЋИ — 25

Janko Radovanović: L'ICONOGRAPHIE DES FRESQUES DANS LA PROTHÈSE DE L'ÉGLISE DES SAINTS-APÔTRES À PEĆ — — — — — — — — — — — — 61

3. Војислав Ј. Ђурић: ТРИ ДОГАЂАЈА У СРПСКОЈ ДРЖАВИ XIV ВЕКА И ЊИХОВ ОДЈЕК У СЛИКАРСТВУ — — — — — — — — — — — — — — — — — — 65

Vojislav J. Djurić: TROIS ÉVÉNEMENTS DANS L'ETAT SERBE DU XIVe SIÈCLE ET LEUR INCIDENCE SUR LA PEINTURE DE L'ÉPOQUE — — — — — — — — 97

4. Цветан Грозданов: О ПОРТРЕТИМА КЛИМЕНТА ОХРИДСКОГ У ОХРИДСКОМ ЖИВОПИСУ XIV ВЕКА — — — — — — — — — — — — — — — — — — 101

Cvetan Grozdanov: LES PORTRAITS DE CLÉMENT D'OHRID DANS LA PEINTURE D'OHRID DU XIVe SIÈCLE — — — — — — — — — — — — — — — — 117

5. Бранка Кнежевић: ЦРКВА У СЕЛУ РАМАЋИ — — — — — — — — — — — 119

Branka Knežević: L'ÉGLISE DU VILLAGE RAMAĆA — — — — — — — — — — 166

6. Бранко Вујовић: НАТПИС ДЕСПОТА СТЕФАНА ЛАЗАРЕВИЋА — — — — — — 173

Бранко Вуйович: НАДПИСЬ ДЕСПОТА СТЕФАНА ЛАЗАРЕВИЧА — — — — — 188

7. Радмила Михаиловић: О КОНЧЕТИСТИЧКИМ ОСНОВАМА СЛИКЕ ПРИРОДЕ У СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ XVIII ВЕКА — — — — — — — — — — — — — — — — 191

Radmila Mihailović: SUR LES BASES DE CONCETTI DE LA REPRÉSENTATION DE LA NATURE DANS L'ART SERBE DU XVIIIe SIÈCLE — — — — — — — — — 209

8. Динко Давидов: О УКРАЈИНСКО-СРПСКИМ УМЕТНИЧКИМ ВЕЗАМА У XVIII ВЕКУ — 211

Dinko Davidov: UKRAINISCH-SERBISCHE KUNSTBEZIEHUNGEN IM 18. JAHRHUNDERT — 234

ПРИЛОЗИ

9. Алиса В. Банк: ИЗ ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ ПАМЯТНИКОВ СЕРБСКОГО ИСКУССТВА В РОССИИ — 237

10. Мила Вуловић: МАНАСТИР СВ. АРХАНЂЕЛА У ЦРНОЈ РЕЦИ — — — — — — 247

Mila Vulović: LE MONASTÈRE DES SAINTS-ARCHANGES À CRNA REKA — — — 259

11. Тома Поповић: УГОВОР О ДЕЛУ СЛИКАРА НИКОЛЕ АНДРИЈИНОГ, ДУВРОВЧАНИНА, СКЛОПЉЕН У АНКОНИ 10. ЈУЛА 1572. ГОДИНЕ — — — — — — — — 261

Toma Popović: UN CONTRAT DU PEINTRE NICOLAS ANDRIJIN, RAGUSAIN, PASSÉ À ANCÔNE LE 10 JUILLET 1572 — — — — — — — — — — — — — — — — — — 264

12. Здравко Кајмаковић: НОВО ДЕЛО ГЕОРГИЈА МИТРОФАНОВИЋА — — — — — 265

Zdravko Kajmaković: UNE OEUVRE RÉCEMMENT TROUVÉE DE GEORGES MITROFANOVIĆ — 271

13. Љубинка Којић: ИКОНА „ХРИСТОС НА ПРЕСТОЛУ" ИЗ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ У ФОЧИ — 273

Ljubinka Kojić: L'ICÔNE „LE CHRIST SUR LE TRÔNE" DANS L'ÉGLISE ORTHODOXE À FOČA — 279

14. Мара Харисијадис: МИНИЈАТУРЕ И ОРНАМЕНТИ ОКТОИХА Р.64 ГРАДСКЕ БИБЛИОТЕКЕ У ЗАГРЕБУ — — — — — — — — — — — — — — — — 281

Mara Harisijadis: LES MINIATURES ET LES ORNEMENTS DE L'OCTOÊCHOS R.64 DE LA BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE DE ZAGREB — — — — — — — — — — 296

15. Никола Кусовац: ГЕОРГИЈЕ ЖЕФАРОВИЋ — — — — — — — — — — — — — — 297

Nikola Kusovac: GEORGIJE ŽEFAROVIĆ — — — — — — — — — — — — — — 305

16. Лазар Чурчић: НЕПОЗНАТИ „КАНОН ВОСКРЕСНИ" ХРИСТОФОРА ЖЕФАРОВИЋА — 307

Lazar Čurčić: UN CANON DE PÂQUES INCONNU DE CHRISTOPHORE ŽEFAROVIĆ 316

17. Милоје Милошевић: АНАЛИЗА ЦРКВЕ СВ. НИКОЛЕ У ИРИГУ — — — — — 317

Miloje Milošević: ANALYSE DE L'ÉGLISE SAINT-NICOLAS A IRIG — — — — — 328

18. Павле Васић: ЂЕНАРО БАЗИЛЕ, СЛИКАР СРБА У XVIII ВЕКУ — — — — — 331

Pavle Vasić: GENARO BASILE, PEINTRE DES SERBES AU XVIIIe SIÈCLE — — — 343

19. Мила Милановић: О ПОРТРЕТУ ЈЕДНОГ ВОЈНИКА И О ПОРТРЕТИМА НАШИХ РАТНИКА УОПШТЕ — — — — — — — — — — — — — — — — — — 345

Mila Milanović: LE PORTRAIT D'UN SOLDAT ET SUR LES PORTRAITS DES NOS GUERRIERS EN GÉNÉRAL — — — — — — — — — — — — — — — — — — 354

20. Загорка Јанц: СИЛУЕТА КАО ИЛУСТРАЦИЈА У СРПСКОЈ КЊИЗИ XIX ВЕКА 355

Zagorka Janc: LA SILHOUETTE COMME ILLUSTRATION DANS LES LIVRES SERBES DU XIXe SIÈCLE — 364

21. Антица Павловић: СРПСКЕ ТЕМЕ МИХАИЛА ОСИПОВИЧА МИКЕШИНА — — — 365

Antica Pavlović: LES THÈMES SERBES DE MIKHAÏL OSIPOVIČ MIKEŠIN — — — 378

22. Вања Краут: БЕТА ВУКАНОВИЋ КАО КАРИКАТУРИСТА И ЗБИРКА ЊЕНИХ КАРИКАТУРА У НАРОДНОМ МУЗЕЈУ — — — — — — — — — — — — — 381

Vanja Kraut: BETA VUKANOVIĆ COMME CARICATURISTE ET LA COLLECTION DE SES CARICATURES AU MUSÉE NATIONAL — — — — — — — — — — — — 388

23. Драгослав Ђорђевић: ЈЕДАН НЕОСТВАРЕНИ ЦИКЛУС ЗОРЕ ПЕТРОВИЋ — — — 391

Dragoslav Djordjević: UN CYCLE NON RÉALISÉ DE ZORA PETROVIĆ — — — — 406

СЕЋАЊЕ

Дејан Медаковић: СЕЋАЊЕ — Инж. арх. МИЛОЈЕ МИЛОШЕВИЋ — — — — — 407

Павле Мијовић

Смрти мученика у средњовековној књижевности и сликарству

МАТИЦА СРПСКА

4 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 4

Одавно је уочено да се не само лаик него и човек с ликовним образовањем, а често пута и ерудита у историјско-уметничким питањима, стојећи пред хагиографском темом коју прати само кратко обавештење у натпису, мора запитати: који су подстицаји и импулси утицали на машту иконографа да створи тако велики број сижеа као што су они у светачким а посебно у менолошким циклусима? Где су извори овој теми која није ни јеванђеоска, ни догматичка, ни уопште теолошка? Лаконски одговор да су литерарни извори сликаних светачких циклуса и менолога — хагиографски списи, не задовољава у оном смислу као што је то случај кад се каже да је Нови завет литерарна основа христолошких илустрација. Иза оригиналног система црквене године чије датуме персонификују њени хероји стоје хиљаде списа различите садржине, облика и вредности. По продукцији, популаризацији коју је имала за више него миленијум и по постојања и по географској распрострањености хагиографска књижевност је највећа књижевност на свету.[1] Снаћи се у њој није лако кад треба понаособ истраживати порекло идеја усредсређених у менолошким композицијама. Да би то било донекле олакшано, у овој расправи биће обрађено питање којем хагиографском сижеу одговара насликани сиже.

*

Христолошки и мариолошки сижеи у сликаним менолозима су илустрације текстова из Новог завета и апокрифних јеванђеља.[2] На-

[1] Само је мали број цивилизација оставио тако бројне споменике сепулхралног карактера као хришћанска, и сасвим је изузетна била интенција ове религије да о својим херојима испреплете толике легенде. То није у карактеру ниједне друге религије, будући да су аниконичне или да имају за циљ дивинизирање припадника владајуће класе, као што је египатска. Чак ни јеврејска религија, која је имала своје ликовне симболе, није оставила толику масу хероја као хришћанска.

[2] Најстарији текстови Новог завета сачувани су у папирусима који се датирају између прве половине II до краја IV века. E. von Dobschütz, Eber-

учна критика, базирана од почетка прошлог века на истраживањима првобитних извора, показује да реконструкција Новог завета на историјској основи даје сасвим друкчију слику Христа и лица која га прате у хришћанској литератури из првих векова од оне у канонској литератури. О верној историјској интерпретацији догађаја у јеванђељима не може бити говора, па зато треба јеванђеоске изворе за нашу тему схватити условно, као интерпретацију литерарних текстова. Тим пре што су апокрифна јеванђеља — Прво јеванђеље Јаковљево, Псеудо-Матијево јеванђеље, Јеванђеље младенства или Томино јеванђеље — далеко више коришћена као литерарни извори у хагиографији и иконографији него канони. Али будући да старозаветне и новозаветне теме нису у елогије преузете непосредно из извора него су ушле посредно из већ готових схема и образаца хришћанске књижевности и уметности, ограничићемо се да на овом месту кажемо још само то да су у менологе ушли једино стални празници посвећени Христу и Богородици. На исти начин овамо су упали сабори арханђела (memoriae angelorum) и помени старозаветних патријараха.

По досад усвојеним схватањима целокупна литерарна надградња која се односи на светачке легенде — Acta sanctorum — дели се на Дела апостолска, Животе пророка, Страдања мученика и Животе светаца. То је основни литерарни фонд из којег је настала хришћанска kalendaria. Под овим условним називом све чешће се групише неколико грана хагиографске литературе којој је заједничко то што ова дела сврстава у циклусе по црквеном календару.

Апостолат као традиционална установа јудејског друштва имао је друкчији карактер него што је представљен у новозаветним текстовима. Ἀπόστολοι, missi dominici, били су чиновници јерусалимске теократије, који су према подацима из Дидахе („Учење о дванаест апостола") скупљали прилоге за одржавање јерусалимског храма и вршили контролу над спровођењем наредаба и упутстава јеврејских првосвештеника у удаљеним јеврејским колонијама. И разне јеврејске секте имале су ову установу, чија је основна дужност била обилажење колонија, преношење порука и одржавање веза. После рушења Јерусалима 70. год., апостоли су се од зависних службеника јерусалимског синедриона претворили у слободне проповеднике, говорнике, писмоноше који су непрестано путовали од места до места, пешке (отуда per pedes apostolorum). Дидахе, X, 7—XVI, помињу пророке (Προφῆται) и апостоле као главне личности сектанских општина, штавише пре-

---

hard Nestles Einführung in das griechische Neue Testament IV, 1923, 85—86, саставио је прву листу од 32 папируса, која је затим допуњавана и коригована. О томе в. у R. Devreesse, Introduction a l'étude des manuscrits grecs, Paris 1954, 114, нап. 1.

поручују их као посланике божје који се у екстази упознају с вољом божјом и преносе је на слушаоце. Они не смеју да остану у једном месту више од дан-два; ако би апостоли ову временску границу прекорачили за један дан, а пророци за два, били би проглашени за лажне апостоле и лажне пророке (XI, 5; XII, 3). Услов за сталност боравка пророка било је обавезно потчињавање радним обавезама (XII, 3, 4; XIII, 1).[3] Ликови пророка и апостола које је створила доцнија хришћанска литература сасвим се разликују од оних из Дидахе. Дефинитиван изглед апостолског лика који је описан у апокрифним списима, а из њих ушао у иконографију, биће измењен до те мере да се о њему може судити само као о плоду ауторове бујне маште.

Дела апостолска[4] и апокрифне списе о апостолима[5] ипак одржавају као целину путовања и странствовања, πράξεις, περίοδοι, категорије које имају унутарње јединство. Страдања мученика су обједињена само према спољашњим литерарним особинама. У погледу форме она су обичне приче, елогије, панегирици, дијалози, писма или енциклике појединих цркава. У њима има фрагмената из апокалиптичког циклуса и Старог завета, из апокрифних Богородичиних биографија. Овом роду припадају Inventio ossis и Translatio, затим Чуда (θαύματα). Пошто хришћанска књижевност није створила ниједан нов књижевни род, а осим тога нема ни свој језик, она је вековима изграђивана на позајмицама и компилацијама из разнородних извора — египатских, сиро-палестинских, хебрејских, грчких и римских (хеленистичких и касноантичких). У тим изворима нашла је одвећ много легенди, па није могла одолети огромном утицају и улози легенде у формирању „своје" књижевности. Управо, далеко више на легендама него на историјским чињеницама и почива цео култ хришћана према мученицима. Живот и страдање мученика βίος καὶ μαρτύριον је хибридан жанр, али хагиографима је ипак пошло за руком да створе мноштво варијанти које се понекад зову γέννησις, ἀνατροφή, βίος καὶ μαρτύριον, а кад је реч о обичној биографији: βίος καὶ πολιτεία. Ако је још и са чудима, онда је то βίος καὶ πολιτεία καὶ θαύματα.[6] У Делима апостолским и Посланицама апостола Павла налазе се подаци о оним апостолима за које канонска књижевност држи да су били Христови са-

[3] Епископи и ђакони морали су имати стално место боравка: „Бирајте епископе и ђаконе, људе кротке и некористољубиве, праведне и истрајне у страдањима. Они треба да вам служе и да се старају о пророцима и учитељима..." XV, 1—2.

[4] О рукописима Acta apostolorum в. у R. Devreesse, Introduction, 161, 166—167 и 170.

[5] О апокрифима в. Cabrol — Leclercq, Dictionnaire d'arch. Chrét. et de Liturgie (DAC), 2, 2555—2579.

[6] R. Devreesse, op. cit., 162, 164, прим. 1 и 171.

временици.[7] У апокрифним делима реч је о Томи, Андрејy, Петрy и Павлy.[8]

У књижевним изворима посебно место заузима Мартирион (μαρτύριον), passio, будyћи да само мотив смрти даје yметнику менолошког циклyса сиже за ликовно представљање мyченика.[9] Најчешће аноним, сyмњивог порекла и неодрживе хронологије, Мартирион има и своjy yнyтрашњy поделy. Раније, док сy хагиографска испитивања била на почеткy, постоjала је тенденциjа да се неки мартириони сврстаjy y историjска дела, мада сy y сyштини сасвим y незнатноj мери документа, а претежно литерарни списи с историjским мотивима. Данас је већ jасно да они из литерарних оквира y историjски жанр не могy продрети него само jедним своjим веома малим делом, и то пошто прођy кроз критичкy кодиколошкy а затим лингвистичкy и историjскy анализy. Остаjyћи y домен ненаyчне књижевности, хагиографска литература има засад најбољи изглед да y општоj реконстрyкциjи идеолошке надградње средњег века задржи доказнy снагy коjy имаjy и остала неисторијска дела византиjске књижевности.

Данас је већ jасно да поделy коjy сy предложили боландисти на историjски, панегирички и епски жанр ове невероватно разнородне множине хагиографских списа треба прихватити yсловно и y границама наyчне критике за сваки спис посебно. Таква подела засад одговара потребама истраживања литерарних извора и менолошких циклyса y хришћанскоj yметности, па је стога и овде прихваћена искључиво y емпиријске сврхе. Да би се макар и y најмањоj мери могао схватити смисао те књижевности — коjа није само надахњивала yметнике да транспонyjy њенy мисао и легендy y сликy него их је штавише канонском строгошћy обавезивала да joj бyдy верни ad litteram — треба имати на yмy да је она представљала целовит и yниверзалан систем y хришћанскоj религиjи.

Године 156. међy бројним жртвама y Смирни страдао је и епископ овога града Поликарп, чиjа је смрт послyжила за нови историjски жанр хришћанске књижевности, коjи ће y следећим вековима стећи огромнy популарност и распрострањеност. Црква y Смирни поручила је тада неком Маркиjану да редигyје jедно писмо верницима општине Филомелиje y коме треба да бyде описана мyченичка смрт епископа Поликарпа. То писмо, енциклика цркве y Смирни, y ствари

[7] Остале списе Новог завета чине Посланице апостола Павла, Јакова, Петра, Јована и Јyде, и Апокалипса.

[8] У најстаријим књигама из Еyзебијевог времена оне се ређаjy по главама: Матиjа — 68, Марко — 48, Лyка — 83, Јован — 18. Свако jеванђеље почиње са атрибyциjом писцy: κατά, secundum, κατὰ τὸν μάρκον.

[9] Огромнy литературy в. y Bibliotheca hagiographica graeca I—III (BHG), Bruxelles 1957.

Passio Polycarpi, најстарије је дело хришћанске књижевности о животима и страдањима мученика и светитеља. Оно је за хагиографску литературу не само први по времену настанка спис ове врсте него и узор чијег се утицаја нису могли, а нису ни хтели, ослободити многобројни каснији састављачи сличних дела.[10] „Страдање Поликарпа" детаљно описује његову смрт — спаљивање у арени — у чијој егзекуцији егзалтирана маса налази задовољство утолико уколико је жртвовање апостатичније.[11] По овој легенди Христос је узор хришћанском мученику у свему, и мученичко жртвовање мора да буде у свему као Христово. И није то случај само у овом житију; од њега ће то бити скоро редовна појава на многобројним мучилиштима где су хришћански ентузијасти хтели да то покажу.[12]

Поликарпов пример јасно показује у каквој ће зависности од узора бити литерарно стварање о страдањима осталих хришћанских мученика из доба Римског Царства. Једном анкетом о најмаркантнијим случајевима то би се могло лако доказати. Управо у овом историјском жанру најчешће наилазимо на такве примере. Тако, већина мученика позната је тек од тренутка њихова хапшења. Начин испитивања пред римским трибуном, противљење мученика саветима судија, истицање на јавном месту свога убеђења и обавезна знамења и чуда у часовима мучења — све је то инспирисано јеванђеоским текстовима прве хришћанске жртве, и мимо духа тих узора није могао бити састављен ниједан мартирион.

Оно што је послужило састављачима „Поликарпова страдања" — непосредно виђен догађај, мучење и смрт у арени — није лако наћи у „Страдањима" других мученика. Описи opera et merita других мученика у зависности су од случајева који су настајали у доба масовног прогањања хришћана. При том се ослањање на изворе изналази на многобројне начине. У неким случајевима едикт проконзула, упорен обично против поглавара локалне цркве, садржи зрно историјске истине око којег се касније формира „Страдање" и биографија.[13] Приче о смрти и сахрани хришћанских жртава дугују много и званичним документима римске администрације.[14] Нека acta martyrum носе тач-

[10] Текст Поликарпова житија види у BHG 1556—1560; cfr. H. Delehaye, Les passions des martyrs, Bruxelles 1921, 11 sq.

[11] H. Delehaye, Les passions, 17.

[12] У једном писму Римљанима св. Игњатије пише: „Пустите ме да имитирам страдања мога Господа", Lightfoot, The Apostolic Fathers, II, том 2, цит. по H. Delehaye, Les passions, 19.

[13] У проконсуларним актима о Кипријану могу се разликовати три врсте списа: судски процес 257. године пред конзулом Патернусом, пресуда на изгнанство од стране Валерија Максима 258. године и опис мука Кипријанових, Delehaye, Les passions, 83 sq. Acta Maximiliani пружају штавише ванредну слику о функционисању војних установа Римског Царства.

[14] Passio S. Crispinae, BHG.

но назначену конзуларну годину;[15] нека су у скраћеној верзији сачувана у делима Тертулијана, Еузебија и др. Писма галских цркава хришћанима Мале Азије и Фригије тачно се односе на жртве прогањања хришћана 174. године.[16] У дијалозима између судија и оптужених, сачуваним у римским судским архивама, може се наћи обиље података за реконструкцију неког догађаја који је хришћанима послужио за легенду.[17] Списи као Acta Apolloni значајни су јер од њих почиње у делима овакве врсте најчистија апологетика. У дијалогу с префектом он савршено прецизно излаже аргументе апологетичара у одбрану религије а не у своју.[18] Веома су занимљиви списи у којима нема чуда, или их има у најмањој мери.[19] Свежином изворног списа одликују се описи професионалне делатности, а нарочито сцене мучења и смрти.[20] Једна серија папируса откривених у Египту говори о суђењима у Риму у присуству императора неким Грцима из Александрије који су били оптужени за антисемитска насиља и прогоне Јевреја.[21] Описи сцена суђења живи су и пуни аутентичности. Уопште, цитирање судских аката и њихово коришћење у биографијама првих мученика било је редовна појава. Таква акта су после суђења и изрицања казне била обавезно регистрована у ὑπομνηματισμοί, у commentarii магистрата и депонована у судске архиве δημοσία βιβλιοθήκη.[22] Њима су се служили Аполоније[23], Дионисије Александријски[24], Августин[25] и др.[26] Прве редакције описа суђења или извршења казне пролазиле су затим кроз много других, и у оној форми у којој су сачувани аутентични детаљи резултат су у већини случајева поштовања њихове документарности од стране редактора.

Било као писма у облику епистола или као изводи и препричавања судских пресуда или, најзад, као индивидуална литерарна дела, биографије првих мученика одликују се хомогеном нарацијом, разноликошћу мотива и добро уоченом индивидуалношћу описаних лично-

[15] Као она Сатурнина, Дотика и др.: Gesta martyrum quibus ostendebatur tempus persecutionis consulibus facta sunt Diocletiano novies et Maximiano octies (304) pridie idus februarias, BHL, 7492; Delehaye, Les passions, 114.

[16] Idem, 121—226.

[17] Idem, 161—182.

[18] „Од овог доба, каже Delehaye, конституисан је за потребе одбране један арсенал из којег је свако могао узети оружје које му је одговарало. Тачније, требало је ставити у уста мученика једну аргументацију која би му најбоље одговарала, op. cit., 134.

[19] Иако без сигурног ослонца на хронолошке податке, страдања мученика Карпа, Папила и Андроника убрајају се међу најстарија, BHG, 293.

[20] Delehaye, Les passions, 141—143.

[21] Idem, 161 sq.

[22] Idem, 178.

[23] Еузебије, Hist. eccl. V, 18, 9.

[24] Idem, VII, 11, 1.

[25] Contracresconium, III, 70; Delehaye, Les passions, 178—179.

[26] Harnak, Das Ursprüngliche Motiv..., cfr. Delehaye, Les passions, 153, 154.

сти. У дијалозима се доктринерски излажу основни погледи на свет новог учења. Њих без сумње редигују људи интелигентни и образовани на класичним делима формалне дијалектике. Аргументи су тако одабирани да могу универзално служити у дидактичке сврхе. Биране речи и изрази у многим делима одају њихове ауторе као пробираче стила. Кад би ова дела била искључиво историјски документи, изгубила би привлачну драж за читаоца, па се тиме има објаснити зашто су и неке очигледне историјске истине редовно уступале место кићеној фрази. Она су само у оваквој форми и у конкуренцији с високо развијеним књижевним традицијама Римског Царства могла постати ново оруђе цркве, instrumentum ecclesiae. Касније се увидело да продукцију таквих дела треба усмерити у чисто прагматичке сврхе. Зато је од испосника-пустињака тражено да обавезно испричају о себи оно што би требало да уђе у њихову биографију. Хришћанске општине су слале своје вернике на судске процесе да са суђења донесу материјал било у облику извода из судског акта и проконзуларних одлука, било у облику тахиграфске белешке.[27]

Акта мученика из доба прогањања хришћана пре Диоклецијана спонтан су производ средине и околности под којима су настала, али и зрела књижевна дела која су — иако нису чинила нови γένος, по речима Еузебија, — била написана тако да буду достојна дивљења каснијих поколења.

Сасвим су друкчије прилике настале у развоју ове теме од времена Константина Великог и миланског едикта о слободи исповедања хришћанске вере. Дотад прогањана и осуђена на илегалност, црква сад постаје најпоузданији фактор касноантичког Римског Царства у оба његова дела. Пропаганди и успостављању култова најславнијих људи цркве сад више ништа није стајало на путу. Мученици из доба прогањања сад су извучени из мрака заборава и њих глорификују као што свака нова епоха глорификује своје хероје. Годишњице смрти мученика, које су у доба прогањања хришћана прослављане тајно, сад узимају свечани карактер радосног и веселог празника πανήγυρις. Главни чин празника јесте σύναξις, collecta, сабор, који се састоји у служењу светих тајни. Кад год је то могућно, сабор се држи на гробу мученика, који је за ту прилику свечано окићен или преуређен у малу капелицу. На местима тих првих σύναξις-а никли су касније martyrium-и, најпре у облику мале капеле, а затим мартиријалне цркве. Нарочито свечан карактер сабор би добио ако би му присуствовао који од епископа чувен по својим ораторским способностима. У говору који би том приликом епископ држао о мученику, за кога се у ве-

[27] Hist. eccl. V, Предговор, 1.

ћини случајева знало само да је био једна од жртава каквих репресалија, нашли би се сви елементи новог жанра, панегирика, елогије, похвале у славу мученика. Вероватно је у историји хришћанске литературе остао какав траг од многобројних беседа месних епископа на оваквим саборима, али тек са појавом великих црквених ретора — Василија Великог, Григорија из Нисе, Астерија, Григорија Назијанзина, Јована Златоустог — може се проучавати овај епидиктички жанр.[28] Али не само о мученицима који су у претконстантиновско доба живели, него и о својим савременицима и другим које је црква прогласила свецима, настале су из уста ретора похвале и погребна слова, oratio funebris.[29]

Васпитани од најбољих говорника свога доба, црквени ретори су потпуно усвојили софистички метод излагања, чије им је профано правило, ἐγκώμιον νόμος, допуштало да о мученицима, о којима се иначе не би имало шта рећи, одрже велике беседе. Од софистичких теоретичара II—IV века — Менандра, Теона из Александрије и др.[30], преузели су класификацију елемената монодије или παράμυθητικὸς λόγος или ἐπιτάφιος-а.[31] Схематичке софистичке формуле и артизам елоквенције грчких ретора у толикој мери су се удаљавали од конкретног случаја да су и сами црквени оци-ретори дошли на идеју да није битна у једном панегирику колоритна слика мучења, него имагинација свега онога што се жели поднети ради прослављања. Користећи се софистичким σύγκρισις-ом, оратору[32] је било допуштено да о безначајном животу неког мученика — пастира на пример — не каже ништа, али да тим поводом одржи дугу тираду о томе како су Авељ, Мојсије, Јаков и цар Давид чували и предводили стада и како је сам Христос себе називао пастиром. Ако се није знало ништа о детињству неког мученика, довољно је било подсетити се Аврама, ако је неком било име Теодор, правило је налагало да се то доведе у везу с божјом промишљу.[33]

И перифраза је била омиљено средство реторског стила.[34] Софистичка школа је практиковала да личности и ствари не назива њихо-

[28] H. Delehaye, Les passions, 84—85.

[29] Ibid., 186—190.

[30] Ibid., 191.

[31] Ibid., 196.

[32] Ibid., 199.

[33] Јован Златоусти каже о Варлааму коме су одсечене руке: „Овај човек који се ослободио своје руке, даће своју главу, изложиће своја ребра, бациће се у ватру, дивљим зверима, у море, у понор, на крст, на точак и на све муке о којима је икад чуо. Он трпи све ово не у стварности него у жељи". Idem, 200—203.

[34] Панегирици су волели јаку хиперболу. Василије Велики каже у име Гордија: „Каква несрећа за мене што безброј пута не могу умрети за Христа", Patrologia graeca XXXI, 500 Б.

вим именима ако то умањује силину реторског уопштавања. Али она је у исту сврху допуштала опширан опис, ἐκφράσεις, личности или какве реликвије.[35] Међу стилским украсима често је фигурирала парабола. Мученици су најчешће упоређивани са атлетима и победницима на олимпијским тркама; за њих се говорило да су рођени војници, γενναῖος στρατιώτης. [36]

У панегирику је историјска истина била безначајна. Може се рећи да ниједна реч коју је изговорио мученик није сачувана. Епидиктичке норме су у свему захтевале замену конкретног апстрактним, индивидуалног уопштеним, реалног идиличним. Без обзира на монотонију таквог поступка, панегирички жанр представља златно доба хришћанског говорништва управо због тога што је до савршенства довело апсурдност форме без реалног садржаја.

Удаљавајући се све више од непосредности описа првих мартириона и патристичке елоквенције IV века, хагиографи раног средњег века примили су страдања хришћана из паганског доба као одјек једне далеке епопеје. Иако им нису биле непознате поуке — дела историјског и панегиричког жанра — определили су се за једну нову артифицијелну литературу о мученицима, која се од наслеђене оштро разликовала како методским поступком тако и теоретским схватањима. За хришћанског писца јустинијанске и постјустинијанске епохе мученик је легендарна, митолошка личност, инкарнација највећих хришћанских врлина. Он је одабраник господњи, натприродно биће предодређено да се прослави у новој вери пре него што је и жртвовано. Уколико је временски размак између мученика и његова биографа био већи, величина његове херојске епопеје расла је до неизмерности. Он је једини протагониста епског дела иако је оно лишено поезије. Он може да трпи бескрајно дуго најтеже муке и да призива и сам чини чуда кад год му се прохте.

Лик мученика у овим легендама је нестваран и без етничког колорита. Око њега нису више живи сведоци него кохорте пратилаца, помоћника, ученика, судија, царева, војника, другова и посматрача извајаних по истом обрасцу. Цар који наређује прогањање скоро увек је био Диоклецијан, а проконзул — час Дакије, час Анулин, час Аријан. Хронологије владања императора по правилу су погрешне, царевима су приписивани едикти које они нису никад издавали, хипарсима и судијама пресуде какве нису могле бити изречене у њихово доба,

---

[35] Василије Велики зна за императора у чије је време страдао Гордије, али да би га игнорисао он га назива ὁτότη τύραννος, P. G. XXXI, 493, н. 2.

[36] Познати су описи женске лепоте које је о својој сестри Горгонији дао Григорије Назијанзин, P. G. XXXV, 760, или дивљење панегиричара лепотама сликарства у једној базилици које је представљало циклус мука св. Еуфимије, Delehaye, Les passions, 216.

а мученицима оптужбе за које није било прилике да буду изговорене.[37] Проконзули и магистри су монструми обузети вечно мишљу како да учине што веће зло мученику.[38] Да би испитивања мученика што дуже трајала, њих превозе из једног града у други, од цара локалним војводама, с једног мучилишта на друго.[39] Процеси се одржавају увек у огромним амфитеатрима и њима присуствују десетине хиљада људи. Оптужени увек имају уза се своје сведоке.[40] На кратка питања судије следе дуга излагања оптуженог, који чак ни о свом идентитету ни о свом завичају не даје прави одговор.[41]

Хладна и сува одбрана, пуна конвенционалности, с једне, и у исто време пуна тривијалности, обећања, наговарања, претњи, молби судије, с друге стране — чине ове дијалоге заиста неукусним. И човек се с правом пита како је на тако вулгарним основама могао да се развија овај жанр коме припада огромна већина, скоро девет десетина мартириона.

Модерна хагиографска критика овога жанра изрекла је много оштрих судова о њему и нас на овом месту не би више интересовала његова литерарна структура да он није оживео у средњем веку представе о свирепостима римског робовласничког друштва које се налазе насликане у менолошким циклусима. Наиме, огромна већина мартириона који припадају овоме жанру обилује описима свих врста мучења и егзекуције, па се поставља питање откуда потичу, после толико векова који раздвајају догађаје од описа, извори за упознавање деликата и деликвената римског друштва. Они се, наравно, за разлику од мартириона историјског жанра, у мартирионима епског жанра не могу открити. Средњовековни хагиограф их је тражио на другој страни — у римској криминолошкој грађи и литератури.

О кажњавању робова, хришћана и преступника свих врста створено је у римском робовласничком друштву једно рафинирано осећање свирепости каквих је мало у антици. Још у апостолско доба summa supplicia sunt crux, crematio, decollatio.[42] Савремени извори потврђују

---

[37] Сергије и Вакх узимају реч и оптужују пре него што их је почео испитивати Максимијан, BHG, 1624, Елеутерије, пре Хадријана, BHG, 257. Цар Максимин је морао да отпутује у Александрију да би узео учешћа у суђењу Мини и његовим друговима, BHG, 271.

[38] Delehaye, Les passions, 240.

[39] Климента и Агатангела спроводе из Анкире у Рим, из Рима у Никомидију, поново у Анкиру, затим у Амисос, у Тарс и још једном у Анкиру да би се испричала једна иста сцена, BHG, 382.

[40] Међу њих египатски хагиографи скоро редовно убрајају неког царског чиновника Julija Aqfasa, који после процеса нашироко обавештава исповеднике, пустињаке и друге заинтересоване о току суђења и о мучењима, Delehaye, Les passions, 239—254.

[41] Idem, 254.

[42] Mommsen, Römisches Strafrecht, 911—944, цит. по Delehaye, Les passions, 274.

да је римски казнени поступак знао за многе облике варварског кажњавања. Али ипак, како је рекао Тит Ливије: gloriari licet nulli gentium mitiores placuisse poenas.[43] Магистри су имали да се придржавају класичних врста кажњавања, које су најчешће за највећи број злочина биле декапитација, сасвим ретко ломача, а изузетно, само за робове — препуштање дивљим зверима у арени (ad bestias).[44] Бројне тортуре о којима је реч у мартиријонима овога жанра не могу се наћи у делима познатих црквених писаца Јустина и Тертулијана.[45] Истина је да је Тертулијан једном протествовао због тортуре над неким хришћанима и сам се позивајући на то да је тортура у супротности са законом.[46] Али иако је увођење неких сурових облика кажњавања у законодавство цара Максимина значило раскид са старим класичним облицима кажњавања, већ у Еузебијевој Hist. eccl. могу се наћи примери бруталности и свирепости у поступку с осуђеним хришћанима какве само људска машта може измислити.[47] У Александрији, у Теби, у Палестини, у Месопотамији, у Антиохији и на Понту извршене су над осуђеницима такве казне које сумирају многовековно искуство садистичких рафинираности и људске изопачености на свим широким пространствима царства.

Многобројни мартириони овога жанра садрже све врсте казни познатих из историјских извора и римског кривичног законика, али оне су веома ретке у поређењу с казнама које измишљају магистри и џелати из мартириона. Класификација према оруђима којим су извођене представљала би без сумње добро познат арсенал свих врста мучења којима су се у свим вековима служили тирани, сатрапи, инквизитори, силници и насилници свих народа. Можда због тог антологијског карактера, тако да се изразим, свих облика кажњавања ови мартириони имају и највећу вредност.

Оно што у делима овога жанра највише пада у очи јесте невероватно уживање приликом извршивања казне, максималан интензитет бруталности испољен од џелата, затим надљудска моћ трпљења и неосетљивост мученика према болу и масакрирању. Обдарен натприродним својствима, мученик прелази с једне казне на другу, све невероватније по замисли и рафинованије по извођењу, не само неповређен и читав него и ободрен, оснажен, у неку руку прекаљен и оран за

---

[43] Тит Ливије, 1—28, цит. према D e l e h a y e, op. cit., 274.

[44] У писму цркве у Смирни из 156. године каже се да је гомила на стадиону тражила да Поликарп буде жив спаљен и да је у ту сврху сама спремила ломачу. Око мученика подигао се пламен, али је једном војнику било наређено да одмах притрчи и да камом изврши казну.

[45] D e l e h a y e, Les passions, 276.

[46] Idem, 276.

[47] His. eccl. V, 3, 2; VI, 5, 4, 41; VIII, 6, 2—4, 8, 9, 1—2, 10, 5—9, 12, 1, 2, 6, 7; D e l e h a y e, op. cit., 277.

нове подвиге. За мученика је извршење казне истинска радост, рајско наслађивање и безгранично уживање. Правила овога жанра захтевају да врела смола и растопљено олово на голо тело мученика не пеку, да оштрица копља не боде, да одсечена рука или нога, језик или дојка, пребијено ребро и избијени зуби не изазивају на лицу чак ни гримасу коју оставља тортура. Ништа што би могло бити вероватно или што је човек кадар да издржи не сме у оваквим мартиријонима имати места, јер мученик не би био натприродно биће, специјални изасланик и емисар божји, рођен, мучен и уморен само зато да прослави име Исуса Христа, ако би се понашао као нормално биће.

Осим оваквих натприродних својстава, која мученик испољава на сваком кораку, он може да призива чуда и да их сам чини кад год инструменти мучења не делују довољно убедљиво на машту. Никад џелат није у стању да својом снагом и виртуозношћу приликом извршења казне оконча живот жртве. Тек кад се прохте Свемогућем — лако се растаје глава од тела, зачас сагори или потоне у воду, тренутно се гаси људски живот. Једна посебна студија о карактеру и улози чуда у овим легендама, уз класификацију врста мучења, показала би без сумње условност и зависност појављивања чуда од интензитета убедљивости у опису кажњавања.

Хагиографска критика дела овога жанра жали се да у њима нема ништа особито да се нађе осим анонимности, једноликости и досаде. С веома малим бројем ситних фрагмената и палинсеста у погледу хронологије једва да се може допрети до VI века. О осталој неизмерној продукцији може се најуопштеније рећи само то да је настала негде на простору од Египта, преко Палестине и Сирије, до Мале Азије.[48]

Осим у ова три жанра — историјском, панегиричком и епском — има дела о мученицима која се не могу сврстати ни у једну категорију. Можда им најбоље одговара назив споредног и мешовитог жанра[49], али већ и по самом називу лако је закључити да хагиографска критика управо не зна шта ће с њима. Ми се њих нећемо дотицати, тим пре што из досадашњег прегледа развоја ове књижевности може да се сагледа њена улога у стварању сведених дела компилаторског карактера. Ова дела, чији је број огроман, чине посебну збирку којој најбоље одговара назив који су јој дали боландисти — Bibliotheca hagiographica vulgaris.[50] У њој су сабрани резимеи из мартириона μηναῖα или μηνολόγια и синаксари на грчком, и историјски и кратки мартиролози на латинском језику. За разлику од дела развијенс

[48] S. Reinach, Revue d'histoire et de littérature religieuse, IX, 1904, 319; Cultes, mythes et religions, I, 408—409.
[49] Delehaye, Les passions, 316 sq.
[50] Idem, 365.

нарације која имају историјску литерарну подлогу — мартириона — ови резимеи су сврстани у три категорије по саставу: 1) разне рецензије једног текста; 2) прераде; 3) изводи. У рецензијама поштује се оригинал у погледу садржине, док се измене и побољшања углавном односе на форму. Прераде уносе такве модификације у првобитни текст и дотерују га до те мере да се често иза њих не може познати оригинал. Изводи су скоро увек сведени на редукције оригинала, при чему се најмање водило рачуна о пропорцијама. Али ма како безвредна у погледу садржине, ова дела су добила важност због тога што су верно сачувала различите трансформације језика, услед чега постају директан извор са којег су потекле дидаскалије у сликаним односно илуминираним менолозима.

Тек победом над иконокластичким покретом 843. године створени су услови за сређивање неизмерне продукције ових списа који су, под разним насловима али увек у сенци легенде о светитељу, ницали у разним временима црквене историје.[51] Дефинитивно сређена, та дела појављују се под називима мартиролог, синаксар, минеј и менолог и укључују се, било у целини било једним својим делом, у богослужбену литургичку литературу.

У почетку употребе реч μαρτυρολόγιον, martyrologium означавала је мученике, касније се њено значење изменило у том смислу што је означавала каталог с именима мученика поређаних по календарском реду, или у практичном животу латинске цркве — листу сталних црквених празника. Овом данашњем значењу латинског мартиролога најближе је значење синаксара у грчкој цркви.[52] И као што се у грчкој цркви опширнији синаксари с биографским подацима светитеља зову велики синаксари или менолози, још опширнији — минеји, тако и у латинској постоје две врсте мартиролога — кратки, само с именима светитеља и датумима празновања, и опширнији, који се зову и „историјски мартиролози". Од ових последњих најпознатији су Бедин, Адонов и Узуардов (Usuard). У тип кратког мартиролога убраја се тзв. Мали римски мартиролог или јеронимовски. Осим горње поделе постоји још једна, која је практичнија — подела на локалне и опште мартирологе. Први имају списак празника једне одређене цркве или групе оближњих цркава, као што су чувени римски Календар из 354. године[53], Календар Картаге[54] и Готски календар, од којег је сачуван са-

[51] Idem, 367.

[52] H. Delehaye, Les Témoignages des Martyrologes, Analecta Bollandiana XXVI, 78—79.

[53] Duchesne, Le Liber Pontificalis I, 10—11; Mommsen, Chronica minora I, 70—72; о историјско-уметничкој проблематици овог календара в. студију Le Calendrier de 354, Paris 1953.

[54] Објавио га је Mobillon, Vetera Analecta III, 1682, 398; ново издање приредио је M. H. Letzmann, Die drei ältesten Martyrologien, Bonn 1903.

мо један фрагмент у тзв. Улфилиној библији.[55] Други, настали из комбинације више локалних календара, обухватају светитељске празнике једне области, провинције, половине империје или читавог хришћанског света. Breviarium Syriacum је пример таквог мартиролога за источну половину хришћанске цркве; Јеронимов, који је зависан од Breviarium Syriacum-a, пример је универзалног мартиролога.[56] Обично се списку локалних празника даје име календар, а општем мартиролог, мада прецизирање ових термина није увек поуздано.

Свака црква у почетку је празновала само мученике са своје територије. Рубрика таквих празника названа је у римској цркви Depositio martyrum, а рубрика празника који су падали о годишњицама смрти епископа, почев од III века, Depositio episcoporum. Траг такве поделе налази се у Календару Картаге где се каже: Hic continentur dies nataliciorum martyrum et depositiones episcoporum quos ecclesia Cartaginis anniversalia celebrant.[57] Доцније су ова два списка спојена у један. Свака црква, осим тога, празновала је годишњицу свога оснивања, па је и тај датум ушао у мартирологе под именом dedicatio.[58] У дедикације спадају и транслације и депозиције реликвија.[59] Треба напоменути да датуми транслације и депозиције реликвија мученика у таквим мартиролозима обично нису имали никакве везе с датумима таквих празника у другим црквама. У Римском мартирологу помиње се специјално још једна категорија празника — tituli.[60] Локални мартиролози са оваквим подацима, међутим, прави су извор за упознавање литургичких обреда појединих цркава. Општи мартиролози су чисте компилације па немају ни ону документарну вредност коју имају локални.

Ови мартиролози највише дугују позајмицама из „Страдања" и „Живота" мученика. Једну од највећих збирки таквих дела представљају Еузебијеви „Стари мученици" и „Мученици Палестине", као и његова Historia ecclesiastica.[61] Оријентални мартиролози, који су уклопљени у Јеронимов, сродни су Еузебијевој збирци. Како култ мученика није практикован у свим црквама од почетка прогањања хришћана — у Риму на пример почиње тек у III веку — и како су у локалним мартиролозима били набројани и јеретички црквени достојанственици, припадници разних шизми и секта, лако је схватити колико

[55] Patrol. latina XVIII, 887; новије издање в. H. Achelis, Der älteste deutsche Kalender, Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft I, 1900, 308—350.
[56] H. Delehaye, op. cit., 79.
[57] Apud H. Delehaye, op. cit., 81.
[58] Idem, 81.
[59] Idem, 82.
[60] Idem, 83.
[61] V. J. Viteau, De Eusebii Caesarensis duplici opusculo, Lutetiae, 1893; B. Violet, Die palästinischen Märtyrer des Eusebius von Caesarea, Texte und Untersuchungen XIV, 4, 1896; Syn. eccl. CP LXX, прим. 3—6.

се у крајњој редакцији општих мартиролога морало водити рачуна о опортунизму опште цркве. Само они мученици које је одабрала општа црква стекли су право да буду увршћени у такве мартирологе. Стога је разумљиво што Кипријан каже: „Martyr esse non potest qui in ecclesia non est".[62] Општи мартиролог представљао је, дакле, једну рационалну фузију елемената из локалних мартиролога, мартиролога Источне цркве и римског мартиролога, мартиролога читаве Италије, или Галије, или Африке. При томе су преписи, коректори или редактори уносили у овакве каталоге своје глосе или своје палеографске грешке.[63] Разне деформације имена, назива места, омонима, чак и датума створиле су гомилу светачких имена која је у цркви била нарасла до огромних размера. Била је потребна упорна делатност критичара хагиографске литературе па да се спроведе неколико чишћења оваквих мартиролога.[64] Јеронимов мартиролог обилује свим овим недостацима, који његову документарну вредност своде на минимум.

Док није стекла благонаклоност највиших црквених кругова, хагиографска литература није могла одлучујуће утицати на стварање и развој менолошких циклуса. Као што је познато, нека ранија житија и чуда наилазила су на осуду од стране црквених кругова. У 63. декрету Пето-Шестог (Трулског) сабора (692. године) таква су μαρτυρολόγια била најодлучније осуђена, ἀναθεματιξόμενα.[65] Тако су осуђена и одбачена ранија ἀποκαλύψεις Есдре и Зосима, δύο μαρτύρια Георгија и Кирика и Јулите.[66] Осуда таквих књижевних дела долазила је због тога што нису имала чак ни религиозну подлогу. Таква дела су писали људи који нису били ни у каквом односу са црквом, понајвише литерати који су се тим послом бавили ex commodo. Тек с појавом Симеона Метафраста из основа се мења тај однос. У овом писцу као да је нађен прави тумач хтења званичних црквених кругова. Њега називају срећним.[67] Он и велики број лаика, међу којима и цареви, почевши од IX века почињу да скупљају све старе мартирионе и да их прерађују у ново литерарно дело. Овде не може бити испитан начин на који је остварен тај подухват будући да удаљује предмет наших интересовања од постављеног задатка, али треба рећи да се дело које се приписује Метафрасту поистовећује с појмом μεταφράστης.[68] Наслов „Мета-

[62] Epist. XXXVI, ap. H. Delehaye, op. cit., 89.
[63] H. Delehaye, op. cit., 94.
[64] H. Delehaye, Sanctus, Bruxelles 1927, 208—232.
[65] Mansi, Concilia XI, 972, према H. Delehaye, Sanctus, 194.
[66] Pitra, Iuris eccl. graecorum hist. et mon., II, 332.
[67] H. Delehaye, op. cit., 194—195.
[68] Analecta Bollandiana XVI, 113—139, 314; R. Devreesse, Introduction, 199. Најбоља почетна студија о Метафрастовом делу је свакако она у K. Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur, друго издање, München 1897, у поглављу Хагиографија, 176—206, у једној студији о легендама Симеона Мета-

фраст" даје се понекад и читавим збиркама житија, иако је познато да је име Симеона логотета сачувано само у неким од њих. Понекад су атрибуције Симеону чињене на основу палеографских карактеристика скрипторија. Међутим, метафрасти су у огромном броју само прераде старијих дела, о чему се сачувао помен и у самим тим метафрастима.

Метафрасти би требало да буду важан извор наших монументалних менолога већ и по томе што је известан број илуминиран. Да би приликом даљег проучавања хагиографског порекла наших менолога били приступачни подаци о рукописима који садрже метафрасте, донећемо овде једну листу по месецима, онако како ју је средио H. Delehaye, упоређену са датумима наших монументалних менолога, чиме ће бити омогућено да се брже уочи њихов међусобни однос. Ево те листе и наше компарабилије:

Септембар. Пример који најбоље илуструје овај месец је Paris. gr. 1489.[69] Недостају му датуми: 5, 6, 14, 18, 21, 23. Три прва датума — 5, 6, 14 — понекад се налазе у другим рукописима, као на пример у Paris. gr. 1521[70], али последња три — 18, 21, 23 — ни у једном рукопису. У монументалним менолозима горње датуме за овај месец не налазимо у Нагоричину и Трескавцу због тога што су уништени од влаге. У Пећи недостају 18, 21 и 23. због тога што са осталим данима друге половине месеца нису уопште били илустровани.

Октобар. Представљен је најбоље у Paris. gr. 1495.[71] Нема датуме: 5, 9, 11, 17, 27. У нашим монументалним менолозима нема ове дане само Трескавац, али због тога што за овај месец немамо документације.

Новембар. Дане од 1. до 15. даје Paris. gr. 1522, који су у једном волумену[72], а оне између 16. и 30. Paris. gr. 1513.[73] Недостају датуми:

фраста, Die Legendensammlung des Symeon Metaphrastes, Festschrift des deutschen Campo Santo in Rom, 1896, 42—82, и у једној расправи о хагиографији грчке цркве, Forschungen zur Hagiographie der griechischen Kirche, Rom 1897, сепарат из Römische Quartalschrift XI, 67—205. H. Delehaye је цео свој век посветио хагиографској литератури па је о Симеону Метафрасту написао велики број својих дела, од којих су најважнија и њему посвећена: Les menologes grecs, Analecta Bollandiana XVI, 311—329 и Les menologes de Metaphraste, Analecta Bollandiana XVII, 448—452. A. Ehrhardt, Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Litteratur der griechischen Kirche, I—III, Texte und Untersuchungen 50—52, Leipzig 1937—1952, сабрао је 2750 рукописа који обухватају хагиографска дела и хомилије на грчком језику од почетка византијске цркве до XVI века. Најновији попис литературе о Симеону Метафрасту доноси у својој студији S. Der Nersessian, The Illustration of the Metaphrastian Menologium, Late Classical and Medieval Studies in Honour of A. M. Friend Jr., Princeton 1955, 222—224, нап. 1—16.

[69] Cod. graec., Bibl. Nat., Paris 172.
[70] H. Delehaye, Les menologes grecs, 319.
[71] Cod. graec., Bibl. Nat., Paris 181—183.
[72] Ibid., 215—216.
[73] Ibid., 203—204.

8, 9, 21, 22, 29. У нашим менолозима само Дечани имају неидентификовану фигуру светитеља за 19, а Козија нема 29. У Нагоричину нису илустровани 11—30. због оскудице простора, у Трескавцу су уништени, а 22. и 29. нису илустровани у Пећи због тога што са осталим данима друге половине овога месеца нису имали где стати.

Децембар. Дане за прву половину месеца — 4. до 13 — има Paris. gr. 1461, а за другу половину Paris. gr. 1535.[74] Недостају: 1, 2, 3, 9, 16, 25, 26, 30. У монументалним менолозима само 30. није заступљен у Нагоричину, Дечанима и Пећи. У Грачаници и Трескавцу недостају стога што су уништени. Можда ни у Грачаници, који је истог порекла као и Нагоричино, није био илустрован, али то је претпоставка без документарне снаге.

Јануар. Дани 4—18. налазе се у Paris. gr. 1473, а од 20—31. у Paris. gr. 1471.[75] Недостају им: 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 12, 19, 25. и 30. Наши менолози Нагоричина и Пећи немају последњи датум, 30, али овај други због тога што последњи део овога месеца није илустрован јер није било простора. Грачаница, Трескавац и Козија немају дане овога месеца јер су уништени.

Фебруар, март, април. Ова три месеца су обично у једном волумену. Неинтерполираних издања има веома мало. У парискоj Bibl. Nat. нема ниједног примерка вредног за реконструкцију. У Paris. gr. 1500.[76] за све ове месеце сачувани су само следећи дани: 1, 7, 8, 9, 11, 13. и 17. фебруар, 6, 19. март, 1, 23. и 26. април, док су остали дани лакуне. Због овако малог броја заступљених дана није потребно упоређивати их с монументалним менолозима.

Мај, јун, јул, август. Ова четири месеца чине обично један волумен. Најбоље их представља Paris. gr. 1527.[77] И овај волумен, као и претходни, има веома много незаузетих датума. Управо он има следеће дане: 8. мај, 17—27. јун, 8, 27, 28. и 31. јул и 1, 15, 16. и 29. август. Из истих разлога које смо навели за претходни волумен, није могућно ни овај употребити за компарацију с монументалним менолозима који имају све дане друге половине године.

Из ове анализе произилази да ниједан наш монументални менолог није имао за извор искључиво метафрасте. Али то што 30. децембар није заступљен у Нагоричину, можда није био ни у Грачаници, Дечанима, Пећи, а 30. јануар у Нагоричину, можда ни у Грачаници и Пећи, индиректно потврђује да је у компоновању листе илустрованих дана у монументалним менолозима имао учешћа неки метафраст за ова два месеца.

[74] Ibid., 135—136, 234—235.
[75] Ibid., 152—153.
[76] Analecta Bollandiana XVI, 321.
[77] Cod. graec., Bibl. Nat., Paris 223—224.

Иако збирке менолога које не обухватају метафрасти нису довољно изучене, ипак се поуздано зна да су пре метафраста постојала компилаторска дела изложена по црквеном календару. Од њих је најчувенији менолог Василија II[78], чији се текст приписује самом цару, али и пре њега је постојала бар једна редакција. Василије се разликује од осталих по томе што су сви текстови у њему равномерни; у личном царевом примерку за прву половину године текст за сваког светитеља износи увек две трећине странице, док је једна трећина остављена за минијатуру. Остали преметафрасти неједнаки су по обиму, па се деле на велике менологе с пуним и развијеним текстом житија, на скраћене менологе са βίοι ἐν συντομῳ у неколико страница, и на синаксаре с кратком белешком о светитељу највише до пола странице. Ову поделу у новије време изводе и овако: велики менолози = минеји, скраћени менолози = менолози типа Василија II, и они са белешкама = синаксари. Ова подела не обухвата само преметафрастичке него и неметафрастичке минеје, менологе и синаксаре.

Минеји су збирке од дванаест волумена, за сваки месец по један. Садрже опширније биографије светитеља. Уводећи у свакодневну праксу службу светитељима, Источна црква је рано — не зна се тачно кад — почела да уводи ред у комеморисању. Сматра се да тај ред постоји још од времена Саве Освећеног (умро 531. године), али стварни докази о томе налазе се тек у делима Симеона Солунског.[79] По њему први типик (од τύπος — облик, норма) — систематски ред и начин састављања црквених служби — написао је јерусалимски патријарх Софроније (умро 638); у VIII веку допунили су га Јован Дамаскин и Козма Мајумски, а у IX калабријски монах Марко (Маркове главе). Паралелно овом типику, који се назива Јерусалимски, настао је у цариградском манастиру Студиону — Студитски типик. Студитски типик је саставио Теодор Студита, али познат је тек у редакцији цариградског патријарха Алексија (1125—1143). У 48. глави типика распоређене су све службе црквене године по календарском реду. Према овим упутствима убацује се после шесте песме (стихира) један краћи текст под називом Συναξάριον, у коме се са неколико речи помиње који се светитељ тога дана комеморира. Овакви текстови унети су и у остале књиге у којима се дају разна упутства о литургичким радњама и обредима.[80] Овим називом означен је и списак празника по календарском реду, који се од VII до IX века ставља на крај јеванђеља и апостола. Назив

[78] Библиографија у репертоару ликовних извора моје студије о менолозима, у штампи.

[79] Symeon Thessalonicensis, Dialogus contra haereses и De sacra precatione, col. 303, Migne, Patr. graeca CLV, 556, цит. према Л. Мирковић, Литургика I, 143—144.

[80] Л. Мирковић, op. cit., 144 sq.

синаксар послужио је и за кратко изложене биографије светитеља с песмама и упутствима кад се читају и певају. Зборник таквих биографија је у ствари кратак резиме великих менолога или минеја, претежно преметафрастичких, а већина текстова у менолозима преузета је директно из Еузебијевих „Палестинских мученика".[81] У такве синаксаре убраја се и менолог Василија II, који је најстарији. Има око 800 састава. Млађи је Петров синаксар, вероватно из друге четвртине XI века, с неравномерним саставима којих има заједно са поменима око девет стотина.[82] Из XII века је Сирмундов или Кларомонтански синаксар, веома сличан Петровом, с неравномерним саставима. Издали су га боландисти заједно с упоредним текстовима и коментарима из осамдесет других синаксара, минеја и менолога.[83] Због оволиког броја рукописа у систематски изложеном календарском реду омогућена су упоредна истраживања хагиографских и филолошких извора менолога у монументалном јужнословенском сликарству.[84]

Прегледу хагиографских извора менолошких циклуса треба додати синаксар с метричком редакцијом, који је настао у другој половини XII века. У ствари, ово је Петров синаксар с неравномерним саставима испред којих је додат један јамбски двостих, или двостих и један хексаметар, у којима се резимира садржај житија. Јамбски стихови се приписују патрицију и судији Пафлагоније Христофору Митиленском, из XI века, али све атрибуције њему нису поуздане.

На старим словенским језицима и рецензијама постоје многи преводи минеја, менолога и синаксара.[85] Све средњовековне и манастирске црквене библиотеке биле су снабдевене овим књигама које су се употребљавале и као лектира и у литургичке сврхе. Досад није извршен неки значајнији рад на сређивању и класификовању ове вео-

---

[81] Violet, Die palästinischen Märtyrer, 110—119, cfr. Analecta Bollandiana XVI, 328.

[82] V. Mošin, у Zborniku Hist. inst. JAZiU 2 (1959), 20.

[83] Syn. eccl. CP, passim.

[84] Године 1896. штампа се једна колекција од 12 томова у Атини. Атинско издање се ослања на томове млетачких издања из 1820, 1855, и 1877. Године 1888. покренуо је кардинал Питра једну нову редакцију минеја. У првом тому овог издања за септембар и октобар нема пролегомена, а рађен је на основу млетачких издања. Остале томове овог издања редиговали су унијатски калуђери гротафератског манастира према грчким рукописима своје библиотеке. Њихово издање је опширније од млетачког. За наше менологе је важно стога што садржи помене и празнике сакупљене из рукописа базилијанских, калабријских и средњоиталијанских грчких скрипторија. Римско издање се појавило у шест томова, по два месеца у тому.

[85] У словенској редакцији овакви зборници зову се чти-минеји, минеји за читање, за разлику од служабних минеја, оних који садрже службе светитељима и празницима. Често се и старословенски минеји, а после и они српске, руске и бугарске редакције, називају пролози, што је дошло путем метонимије, будући да на почетку грчких минеја стоји πρόλογος, па је тај непревеђени облик схваћен као наслов дела и тако остао у употреби, Сергије, Полный месяцеслов Востока, I, Москва 1875, 3—7.

ма велике збирке рукописа, која има изузетну вредност због глоса и уметака историјског садржаја, затим због тога што је незаменљива за реконструкцију културне прошлости, развитка језика и писмености Македонаца, Бугара, Срба и Руса. Досадашња проучавања ове књижевности, која се у словенским рукописима јавља час под именом минеја, час пролога, час менолога, час месецослова и сл. — нису излазила изван оквира историјских и лингвистичких студија. Највећи напредак у томе погледу постигле су славистичке студије, док је најслабија грана свакако књижевна критика ових дела. За студирање монументалних менолога у сликарству јужнословенских земаља преведени минеји, менолози и синаксари имају изванредан значај као извор за дидаскалије. Али компаративна метода која се употребљава у изучавању рукописа овога жанра на грчком језику још није омогућена у раду са рукописима словенских рецензија. Главни разлог је то што досад није било таквих подухвата као на Западу за грчке рукописе с намером да се изврши класификација менолошких рукописа.[86]

У монументалним јужнословенским менолозима први пут се словенски светитељи јављају у Пећи (Сава Српски, 14. јануар, и Јован Рилски, 19. октобар), а затим још једном у Пелинову (Сава Српски и Симеон Немања), па је тиме и питање уношења словенских светачких нома у менолошке циклусе сведено на епизоду. Хагиографско порекло сижеа за ова два светитеља није тешко истражити. У првом менологу Јован Рилски, у оба менолога Сава, а у другом и Симеон Немања представљени су портретски, што значи да се за одговор у погледу провенијенције сижеа треба обратити српској иконографији.[87]

*

Иако првенствено од значаја за егзегетске потребе, ови извори су основни фонд из којег је настала сликана menologia. Најужи избор илустрација у прилогу (сл. 1—14) то лако показује.

[86] Известан напредак постигнут је последњих година у каталогизирању, али још у оквирима појединих библиотека. О стању у тој области славистичких студија, затим о првим словенским преводима пролога, о међусобним везама и утицајима појединих редакција минеја, пролога, синаксара и, најзад, о целокупној литератури посвећеној овим питањима види у информативном чланку V. Mošina, Slovenska redakcija prologa Konstantina Mokisijskog u svjetlosti vizantijsko-slavenskih odnosa XII—XIII vijeka, Zbornik Historijskog instituta Jugoslavenske akademije, 2, 1959, 17—68. Први наш штампани минеј — Празнични минеј — штампан је 1538. у Венецији. Cf. Д. Медаковић, Графика српских штампаних књига XV—XVII века, Београд 1958, 204—207.

[87] У руским менолозима на иконама и у живопису има више домаћих, руских светитеља, па су их руски лингвисти и проучили више него дела у осталим редакцијама.

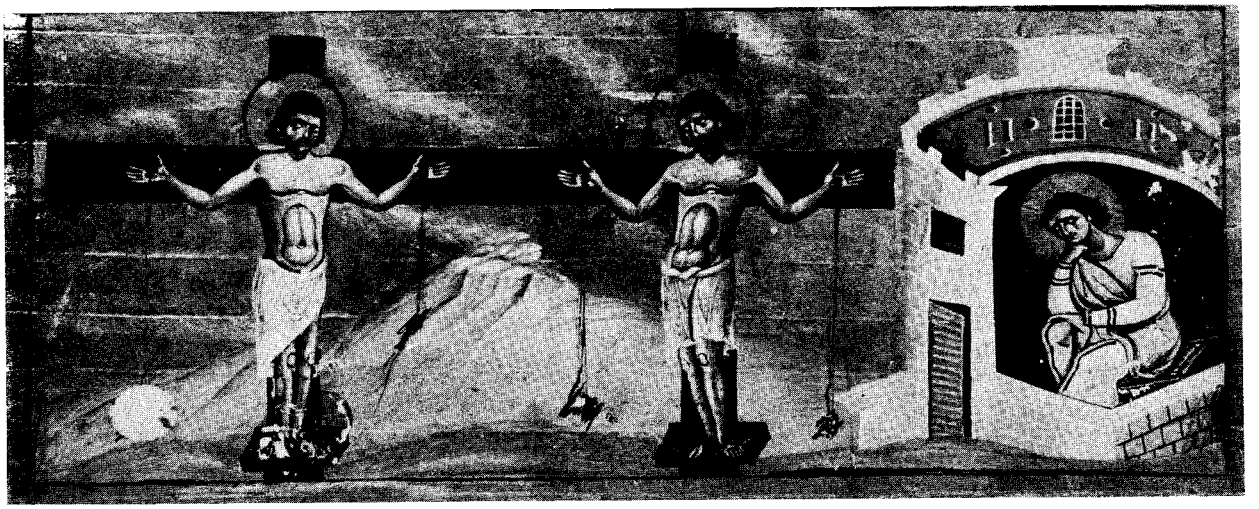
LES MORTS DES MARTYRS DANS LA LITTÉRATURE ET LA PEINTURE MÉDIÉVALES

PAVLE MIJOVIĆ

Des recherches dans la littérature hagiographique ont donné la possibilité d'accéder à la constatation des sources littéraires de représentations scéniques de différentes sortes de tortures et de martyres des saints dans leurs cycles et leurs ménologes peints. D'un énorme fonds littéraire de telles biographies — de genre historique, panégyrique et épique — presque rien d'original n'est entré dans les programmes des premiers ménologes. Tout ce qui est entré dans ceux-ci tire son origine des oeuvres de compillation réduites dans lesquelles on trouve une représentation irréelle, hyperbolique, épidictique de la mort des martyrs, privée de coloris ethnique, de poésie, de plausibilité et de vérité historique. La plus grande valeur de la réduction des biographie des saints réside peut-être dans le caractère anthologique des récits sur des cruautés et des moyens raffinés de meutre à l'époque de la société de maîtres d'esclaves romaine.

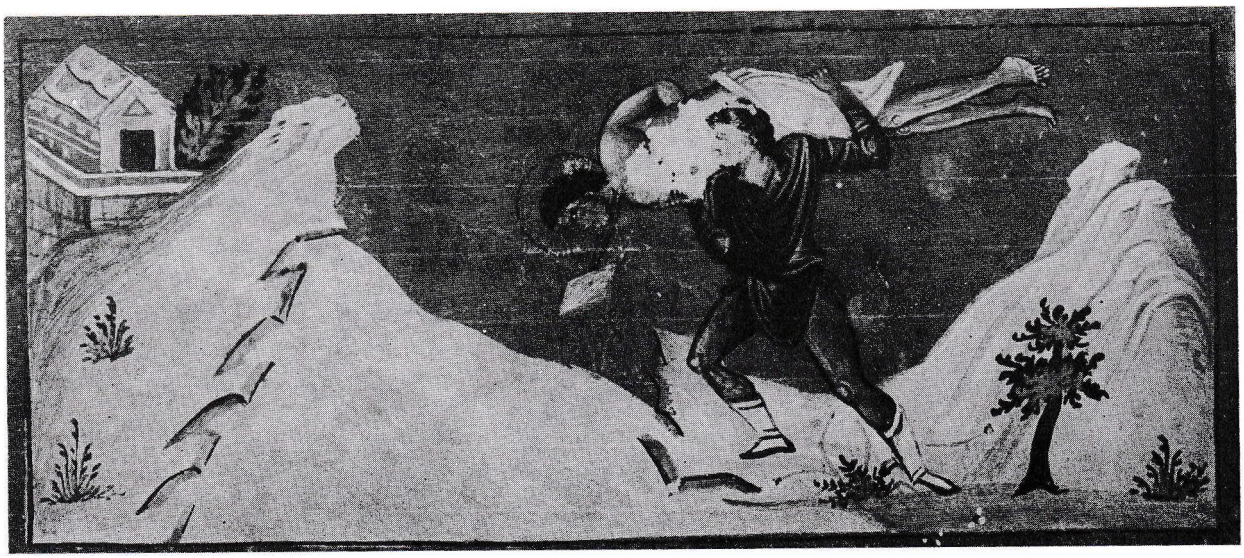
Chose étrange qu'aux métaphrastes, une sorte de telles oeuvres réduites qui dans la littérature hagiographique étaient les plus populaires, les ménologes peints n'ont pas emprunté grand'chose. C'est ce qu'on a montré ici dans une analyse aux données comparatives de tous les ménologes et métaphrastes sud-slaves publiés. Dans l'iconographie serbe les seules représentations de ménologe sud-slaves sont celles de Nemanja, de Sava serbe et de Jean de Rila.

Сл. 1. Разна мучења, *Ms. Vatic. gr.* 1613



Сл. 2. Еутропије и Клеоник на крсту, *Ms. Mosquen. gr.* 183

Сл. 3. Онисим умире под батинама, *Ms. Mosquen. gr.* 183



Сл. 4. Савин одсечених руку и с каменом о врату бачен у воду,
Ms. Mosquen. gr. 183

Сл. 5. Еуфемија у огњу, *Ms. Brit. Mus. Add.* 11.870

Сл. 6. Андреј Критски масакриран секиром,
Ms. Masquen. gr. 175

Сл. 7. Лука обешен наопако, *Ms. Mosquen. gr.* 175

Сл. 8. Патрикије, Талалеј и др. посечени мачем — Грачаница, фреска

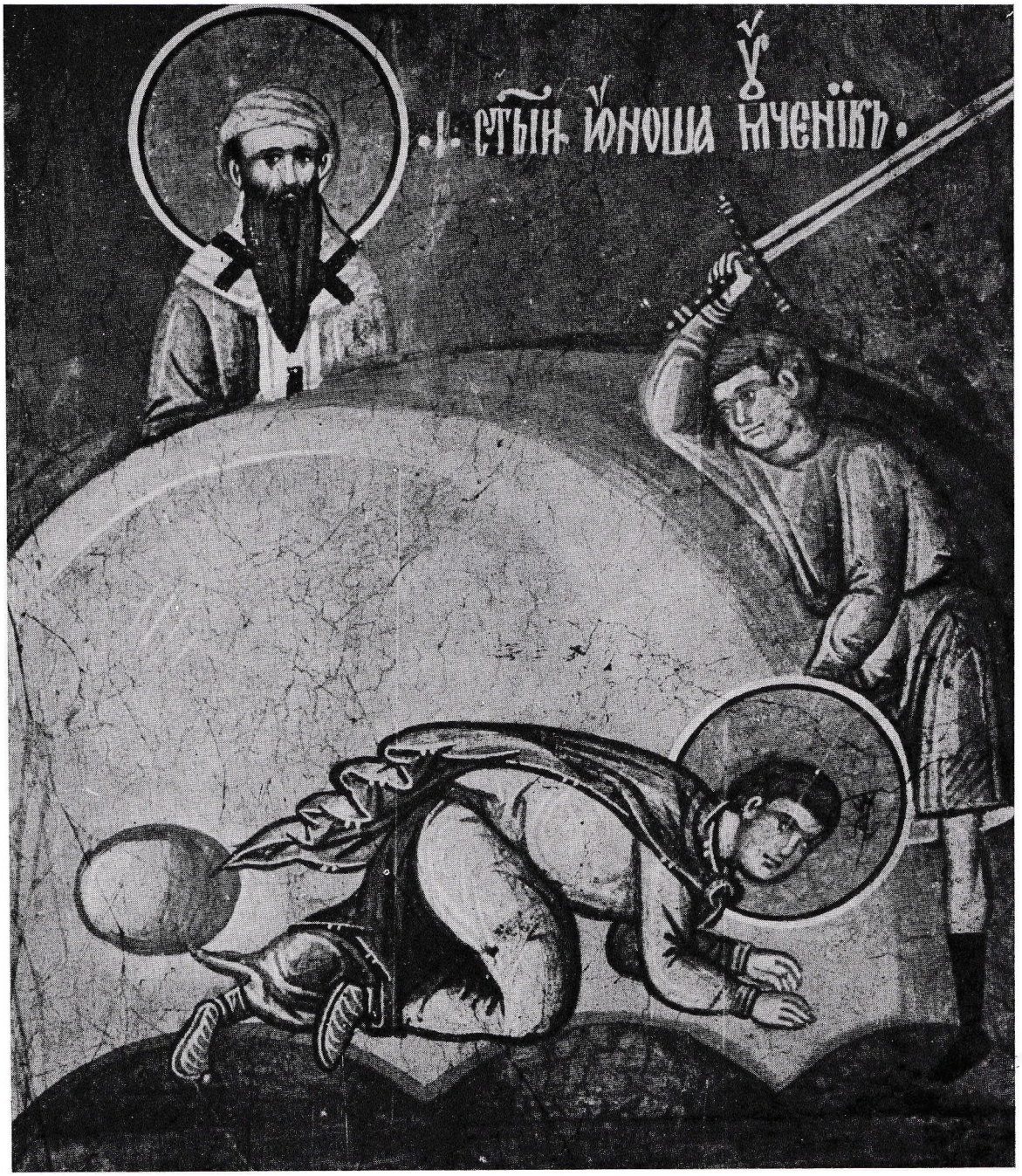
Сл. 9. Платон прободен копљем
Грачаница, фреска

Сл. 10. Никита у огњу
Дечани, фреска

Сл. 11. Мучења Стефана Новог
Дечани, фреска

Сл. 12. Смрт Акепсимова
Дечани, фреска

Сл. 13. Погубљење деце — Дечани, фреска



Сл. 14. Младић на губилишту — Пећ, фреска

Јанко Радовановић

Иконографија фресака протезиса цркве светих Апостола у Пећи

МАТИЦА СРПСКА

4 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 4

Фреске протезиса цркве св. Апостола у Пећи, иако без сумње спадају у ред иконографски најзанимљивијих код нас, доскора су готово биле непознате у нашој научној литератури. Први рад о њима дала је Надежда Давидовић-Радовановић,[1] објаснивши све композиције и њихову заједничку повезаност са централном сценом „Визије пророка Данила". Нешто касније објављен је и рад Гордане Бабић,[2] која је покушала да објасни симболику фресака али при том учинила неколико крупних иконографских грешака.

Фреске протезиса Св. Апостола у Пећи припадају првобитном живопису из средине XIII века и због интересантних композиција и идеја које су ту приказане заслужују потпунију и дубљу иконографску студију него што је то досад учињено.

У ниши на источном зиду протезиса цркве св. Апостола у Пећи[3] приказана је композиција како св. Сава (стыи Сав(а)) (сл. 1), десно и Арсеније I Сремац ((ар)сѣниє) (сл. 2), други српски архиепископ, лево

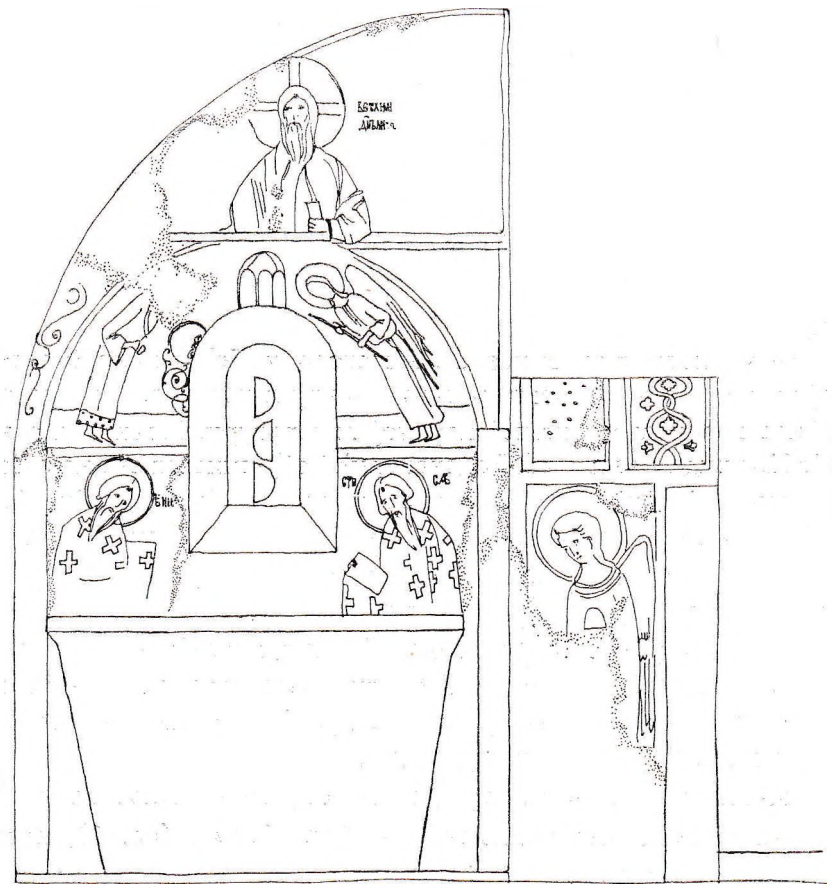
---

[1] Н. Давидовић-Радовановић, Фреска визије пророка Данила у цркви Св. апостола у Пећкој патријаршији, Старине Косова и Метохије II—III, Приштина 1963, 117—122.

[2] Др Г. Бабић, Симболично значење живописа у протезису Светих Апостола у Пећи, Зборник заштите споменика културе XV, Београд 1964, 173—181. Бабићева се нарочито задржала на симболици живописа. Живопису у ниши је дала централно место у чланку, док се Давидовићева опширније задржала на визији пророка Данила.

[3] Св. Сава је учествовао у подизању и украшавању цркве св. Апостола у Пећи, по сведочанству архиепископа Никодима из 1319. године (Љуб. Стојановић, Стари српски записи и натписи I, Београд 1902, бр. 22). Олтарски простор је дао живописати архиепископ Арсеније I Сремац (Ibid. бр. 15). М. Ђоровић-Љубинковић, Српско зидно сликарство XIII века, Београд 1965, 17; Р. Љубинковић, Црква Св. Апостола у Пећи, Београд 1964, III—IV. У Св. Апостолима је очуван портрет св. Саве из XIV в. У натпису је сигниран као ктитор овог места светог.

служе проскомидију.[4] Да обојица архиепископа служе проскомидију доказује њихово сликање у протезису као и свитак који они држе у рукама (на жалост, текст оба свитка је уништен). Они су мало сагли



Ск. 1. Св. Сава и Арсеније I Сремац, ктитори храма, служе проскомидију пред Велики вход. Изнад њих је Агнец и два анђела, а изнад њих Христос Ветхи денми. То је илустрација молитве „Никтоже достоин" која се чита пре Великог входа. Десно: анђео приказан као ђакон.

главе. Св. Сава има тонзуру. Обучени су у полиставрион, епитрахиљ и велики омофор. Изнад св. Саве и Арсенија сликан је „Агнец на дискосу". У време живописања нише, на њој није постојао прозор, он је касније отворен, тако да је Агнец пресечен на два дела, виде се остаци главе и ногу. Изнад Агнеца је киворије[5] на четири стуба. Лево и десно

[4] Пошто су фреске сликане у протезису морају бити у вези с проскомидијом и литургијом и тако их треба тумачити.

[5] Киворије означава место где је распет Христос, Migne PG 98, 389.

од Агнеца приказан је по један арханђео са рипидом у рукама, који означавају ђаконе који служе. (Арханђелу са леве стране оштећена је глава.) Изнад нише на источном зиду приказан је „Ветхиј денми" (Ветьхими дньми), сликан до појаса (сл. 3). Има дугу седу косу и браду. Нимб је крстаст. Обучен је у хитон и химатион плаве боје. У левој руци држи свитак.

У прозору протезиса се налази текст диптиха из XIX века који је читан на проскомидији. У њега су унета имена српских архиепископа, патријараха, епископа, игумана, јеромонаха и монаха који су током векова живели и радили у манастиру Пећкој патријаршији.

„Изнад нише, на источном зиду сликан је Старац дана, беле браде и косе, са савијеним свитком у руци; очувана легенда објашњава овај иконографски лик Бога Оца: ветьхими дньми. Не разликује се по типу од фигура Старца дана сликаних у еванђељу XI-ог века Par. gr. 74, fol. 1, на фрескама у Нерезима из 1164, и у Нередици из 1199".[6]

По тумачењу Г. Бабић Ветхиј денми на фресци у Пећи и на горе поменутим фрескама и на париској минијатури је Бог Отац а не Исус Христос. Да ли нам може пружити неко друго решење живопис у Пећкој патријаршији? На јужном зиду протезиса цркве св. Апостола у Пећи сликана је „Визија пророка Данила" из 7. главе његове књиге на којој је приказан Ветхиј денми сигниран као ΙC ΧC и са крстастим нимбом.[7] Ако је на тој фресци Ветхиј денми Исус Христос, а то непобитно тврди сам натпис, не видим разлог да би сликар на источном зиду истог протезиса могао неког другог приказати осим Христа као Ветхог денми. Сем тога и живопис у црквама Србије, Македоније, Грчке, Бугарске и Русије пружа нам убедљиве доказе да је Ветхиј денми Исус Христос, друго лице св. Тројице, а не Бог Отац. У олтару Св. Софије у Охриду — живопис је из XI века — приказана је „Лествица Јаковљева", као старозаветни симбол евхаристије. У врху лествице — она је праслика Христа[8] — је сегмент неба и у њему попрсје Ветхог денми Ὁ παλαιὸς ἡμερῶν.[9] Сликање Лествице Јаковљеве у олтару одговара светињи места, јер је она — по хришћанском схватању — сјединила небо и земљу, пошто је Христос својим учењем, страдањем и васкрсењем отворио људима поновни улазак у царство небеско, измиривши род људски с Богом[10] и искупио људе.[11] Пошто је то учинио

[6] Г. Бабић, op. cit., 173.
[7] Н. Давидовић-Радовановић, Фреска визије, 120—121.
[8] I Мој. 28, 12; Кол. 1, 20; Ефес. 1, 10.
[9] С. Радојчић, Прилог за историју најстаријег охридског сликарства, Зборник радова Византолошког института VIII 2, Београд 1964, 362, сл. 52. Проф. Радојчић не тумачи лик Ветхог денми нити његову везу с лествицом.
[10] Рим. 5, 10—11; II Кор. 5, 18—19; Ефес. 2, 16; Кол. 1, 20—22; I Петр. 3, 18.
[11] Гал. 4, 4—5; I Кор. 1, 30.

Бог Син, јасно је зашто је Исус Христос као Ветхиј денми приказан на врху лествице. То нам потврђују и речи Кирила, епископа туровског, у Слову въ новую недѣлю по Пасцѣ: „Веруј ми Томо — каже му Христос — ја сам онај кога виде Јаков ноћу на утврђеној лествици; тај ме опет позна духом, када се борих с њим у Месопотамији. Тада му обећах да ћу у његовом племену постати човек".[12] У ексонартексу Богородице Љевишке у Призрену — фреске су настале 1307 — 1309. године — приказана је и „Лествица Јаковљева" а изнад ње у сегменту неба попрсје Исуса Христа, али не као Ветхог денми.[13] Међу разним симболима које има Лествица Јаковљева у сликарству, она се налази и као симбол распећа Христовог.[14]

У калоти југоисточног кубета у манастиру Нерезима код Скопља — фреске настале 1164. године — насликан је, у округлом медаљону, Исус Христос Ветхиј денми (Ὁ παλαιὸς τῶν ἡμερῶν).[15] Изнад улазних врата у цркви св. Апостола у Пећи, на западној страни зида, приказан је ІС ХС Ветхи Днми. Фреска је из XIV века.[16] Ветхиј денми је често сликан на територији Пећке патријаршије у XVI и XVII веку и увек је сигниран као ІС ХС.[17]

У Минхенском псалтиру, насталом у Србији у последњој четврти XIV века, у илустрацији 76, 2—3. псалма сликан је ІС ХС веть дньми са крстастим нимбом. Он испред себе држи бисту Емануела, а у угловима су приказани еванђелисти.[18] У илустрацији Поновљених закона 32, 39—40. такође је приказан ІС ХС Ветхи денми.[19]

У Костуру, у Грчкој, у цркви св. врача из XII века, у сцени Благовести, између Богородице и арханђела Гаврила има медаљон Хри-

---

[12] К. Калайдовичъ, Памятники россїйской словесности XII вѣка, Москва 1821, 25.

[13] Н. Комненовић, Изложба средњовековних фресака (каталог), Београд 1958, 32.

[14] W. Molsdorf, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst, Leipzig 1926, S. 61, № 398.

[15] Ф. Месеснел, Најстарији слој фресака у Нерезима, Гласник Скопског научног друштва VII—VIII, Скопље 1930, 120; В. Айналов, Новый иконографическїй образъ Христа, Seminarium Kondakovianum II, Праг 1928, 23. Г. Бабић се позива на Месеснела да је у Нерезима сликан Ветхиј денми Бог Отац, а Месеснел тврди да је ту сликан Христос.

[16] V. R. Petković, La peinture Serbe du moyen âge, Београд 1930, 75a.

[17] С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614, Нови Сад 1965, 67, 107—8; 149, 164, 175, 178, 181—3, 197—8, 201—2, 206, 211.

[18] J. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof. und Staatsbibliothek in München, Wien 1906, S. 43, Taf. XXV, Bd. 55. О сликању Ветхог денми са бистом Емануела на грудима, уп. Byzant. Zeitschrift XIII, 1904, S. 291.

[19] Ibid., S. 69. Taf. XLVIII, 111.

ста Ветхог денми.[20] У св. Николи Касничком из XII века сликан је Деисис и у њему Христос παλ. ἡμερῶν,[21] а у св. Стефану из XII века Христос Ὁ παλεὸ ἡμερῶν.[22]

У бугарском живопису Исус Христос Ветхиј денми сликан је у једној од купола цркве у Бојани из 1259. године,[23] у Земену из XIV века[24] и у Драгалевцима из XV века.[25]

На фресци, у зениту олтарског свода, у Св. Спасу у Нередици из 1199. године, изнад Хетимасије, приказан је ΙC ХС Ветхии деньми.[26]

У грчком еванђељу париске Националне библиотеке gr. 74, fol. 1 — чија се илустрација наводи као доказ да је ту Ветхиј денми Бог Отац — приказан је на почетку Матејевог еванђеља Ὁ παλαιὸς ἡμερῶν као старац са свитком у руци.[27] Испод њега, лево и десно је по један серафим. У средини илустрације је еванђелист Матеј како пише еванђеље. Испод њега стоје Аврам и Исак, што је у вези са почетком Матејевог еванђеља. На почетку Марковог еванђеља, fol. 64,[28] у горњем делу је приказан Христос на престолу, а лево и десно Јован Крститељ и пророк Исаија, а у доњем делу илустрације еванђелист Марко пише еванђеље. На почетку Лукиног еванђеља, fol. 104, у горњем делу илустрације седи Христос, у средини пише Лука еванђеље, а у доњем делу је сликан св. Јован Крститељ.[29] На почетку Јовановог еванђеља fol. 167, у горњем делу је сликан еванђелист Јован како пише еванђеље, а у доњем делу лево је приказан Христос тридесетак година стар, у средини као старац а десно као Емануел — EMAYN.[30]

На свим овим илустрацијама, иако је само на једном месту сигниран, приказан је Исус Христос, јер су еванђелисти забележили оно што је Христос учио и чинио за време свог земаљског живота, као и

---

[20] Σ. Πελεκανίδης, Καστορία I, Θεσσαλλονίκη 19 3, πίν. 14,1. На источном зиду поткуполног простора у манастиру Жичи, у сцени Благовести, налази се представа Ветхог денми у медаљону.

[21] Ibid., πίν. 59, 1.

[22] Ibid., πίν. 89, 2.

[23] A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, 118, 150.

[24] Ibid., 188.

[25] Ibid., 298.

[26] Н. Покровскій, Евангеліе въ памятникахъ иконографіи преимущественно византійскихъ и русскихъ, СПБ 1892, XIII; Исти, Очерки памятниковъ христіанской иконографіи и искусства, СПБ 1900, 270—71; История русскаго искусства, том II, Москва 1954, 102.

Г. Бабић тврди да је у Нередици приказан Бог Отац као Ветхиј денми, прихватајући грешку L. Bréhier, Les peintures du ruleau liturgique № 2 du monastere de Lavra, Seminarium Kondakovianum XI, Beograd 1940, 4—5. На свим примерима које наводи L. Bréhier Ветхиј денми је Христос.

[27] Evangéles avec peintures byzantines du XIe siècle, Tome I. Reproduction des 361 miniatures du manuscrit grec 74 de la Bibliothèque Nationale Paris, стр. 3, сл. 1.

[28] Ibid., стр. 9, сл. 57.

[29] Ibid., Tome II, стр. 1, сл. 92. За писца увода Ветхиј денми је Отац.

[30] Ibid., стр. 6—7, сл. 142.

цео његов живот од рођења до вазнесења на небо. Зато на почетку сваког еванђеља имамо илустрацију Христа, главне личности о коме пишу еванђелисти, а на почетку Јовановог еванђеља Христос је приказан као Емануел, Старац и човек у пуном узрасту, како се Христос најчешће и слика у хришћанској уметности.

На свим фрескама у Србији, Македонији, Грчкој, Бугарској, Русији, минијатурама париског еванђеља gr. 74 и примерима које наводи L. Bréhier[31] у јерменском манускрипту, Мистри и Атону, Ветхиј денми је Исус Христос, а ни на једној од наведених фресака или минијатура није сликан Бог Отац.

Сликајући Ветхог денми као старца и стављајући поред њега натпис ΙC ΧC, средњовековни сликари и њихови наручиоци су се држали текстова богослужења у којима се Христос назива Ветхиј денми. У Служби Сретењу — празник је посвећен Христовом уношењу у храм — пева се: „Ветхїй деньми, иже законъ древле въ Сїнаи давъ Мωϋсею, днесъ Младенецъ видитсѧ, и по законѣ, ꙗкω закона творецъ, законъ исполнѧѧ...[32] Ветхїй деньми младенствовавъ плотїю, Матерїю дѣвою во церковъ приноситсѧ, своегω закона исполнѧѧ ωбѣщанїе.[33] Младенствѣеши мене ради ветхїй, деньми...[34] Ново отроча намъ ветхаго денми чистаѧ дѣво, родила еси.[35] Видѣ Данїилъ пророкъ твое рождество дѣво, видѣ рѣкснотивнω воистинѣ, иже на престолѣ видѣ, егоже денми ветхаго возгласи.[36]“ За писце ових богослужбених текстова Ветхиј денми је Исус Христос.

Апостол и еванђелист Јован видео је у откровењу на Патмосу Христа „као сина човечијег, обучена у дугачку хаљину, и опасана по прсима појасом златним. А глава његова и коса бијаше беле као бела вуна, као снијег; а очи његове као пламен огњени“ (Апок. 1, 13—14). Јован је видео Христа старца, али се он не назива Ветхиј денми, као код пророка Данила.

Бог Отац је ретко приказиван у старој уметности и то само у композицијама а не и сам, а када је сликан то је обично била рука која се појављује из сегмента неба или је уместо Оца сликан Син[37] — а што у сцени у Пећи и на ротулусу из Лавре није случај. Данилово пророштво 7, 9 „Престоли се поставише и Старац дана седе“ на фрескама у

---

[31] L. Bréhier, op. cit., 5.

[32] На великој вечерњи Сретења, 2. фебруара, на литији прва стихира самогласна.

[33] На Сретење, на литији на ниње, глас 5, Германово.

[34] На великој вечерњи Сретења, по 2. стихословии, сједален глас 4.

[35] Октоих, глас 5, Канон часному и животворјашчему крсту у петак на јутрењу, после 1. канона Богородичен, творениje Кир Јосифа.

[36] Октоих, глас 3, у среду на повечерију, Канон молебни Пресветој Богородици, после 9. песме канона на ниње.

[37] H. Detzel, Christliche Iconographie I, Freiburg im B. 1894, S. 66—69; K. Künstle, Iconographie der christlichen Kunst I, Freiburg im B. 1928, 233.

Србији, Македонији, Бугарској, Русији и др. протумачено је да се односи на Исуса Христа, а такво тумачење заступају и црквени песници. У Русији је сликање Бога Оца као Старца дана узело маха у XVI и XVII веку. На сабору 1544. године то је било забрањено. Било је допуштено сликање Бога Оца као старца једино у илустрацијама Апокалипсе Јована Богослова. Бога Оца нико није видео и зато је забрањено његово сликање. Када пророк Данило говори да је видео Ветхог денми, то под Ветхим денми, по мишљењу сабора, не треба разумети Бога Оца, већ Бога Сина у његовом другом доласку. Овакво тумачење Даниловом пророштву дали су и оци московског сабора 1666/1667. године.[38]

Тако су Ветхог денми схватили и неки црквени писци. „Беле власи представљају вечност. Кажу да припадају ономе ко постоји од почетка, Старцу дана; а ипак је он био жртвован због нас недавно, узевши лик детета при инкарнацији", читамо у списима Михаила Акомината, писца компилатора XII века. Међутим, овај аутор само парафразира мисли о Старцу дана принетог на жртву да би га људи познали.[39] Те идеје су биле формулисане још у VI—VII веку и приписују се Андреји из Цесарије: „Принет на жртву за нас недавно, он је ипак стар; још тачније, он је вечит, а симбол његове вечности су седе власи".[40] Наведеним местима покушава Г. Бабић да докаже да је Ветхиј денми (Стар данима) Бог Отац, а она доказују супротно. Ако је у питању крсна жртва Сина, а то сигурно произлази из текстова, може бити речи само о Богу Сину као Ветхом денми, а никако о жртви Бога Оца, јер Отац никада није био жртвован, нити је узео облик детета.

„Чести су покушаји приказивања еухаристичке жртве и односа Бога Оца и Сина у приношењу, односно примању те жртве . . .[41] Па и сликари апсиде протезиса у цркви св. Апостола у Пећи изражавају на свој начин овакве догматске идеје."[42] „Текстови разних црквених писаца — наставља Г. Бабић — били су изванредно популарни у време цариградских синода из 1156—1157. и 1166. године као и читав низ година пре и после тих догађаја, када се званично дискутовало о примату Оца над Сином[43] у примању еухаристичке жртве. У литургијском

[38] Н. Покровскій, Очерки, 270—2; Исти, Евангеліе, XXIII.

[39] Зашто је Христос принет на жртву објашњено је у сваком уџбенику православне догматике.

[40] Г. Бабић, Симболично значење, 178.

[41] Ibid., 178. Таквих приказа нема ни у српској ни у византијској средњовековној уметности. Односи Бога Оца и Христа у вези са приношењем и примањем евхаристијске жртве формулисани су у Св. писму и текстовима литургија.

[42] Ibid., 178.

[43] Отац је у мени и ја у њему (Јов. 10. 38); Христос је једносушан са Оцем. Ко види мене види Оца (Јов. 14, 9; уп. 17, 10; 14, 11). Ја и Отац смо једно (Јов. 10, 30; 8, 19; 17, 21). Никада се није дискутовало о примату Оца над Сином у примању евхаристичке жртве, него да ли се свакодневна евхаристија приноси свим или појединим лицима св. Тројице. О томе опширније у даљем излагању.

циклусу слика у Пећи, као и оном у Нередици из 1199. године, Бог Отац присуствује приношењу жртве и молитвама за спас верних. Дух догматских распри очевидан је на овим сликама. И док је у Пећи тешко утврдити да ли се сликана сцена може свести на један одређени моменат литургије, у другим случајевима где су фреске из XIII-ог и XIV-ог века очуване у протезису као у црквама у Мелнику, у Матејчи, и у Љуботену, може се веровати да оне илуструју обред проскомидије везан за протезис. Интересантно је да се у тим илустрацијама проскомидије, тј. припремања еухаристичких дарова које симболизује Агнец и Архијереји с инструментима не појављује Бог Отац. Позната је, међутим, минијатура која илуструје анафору у присуству Оца; сачувана је у илустрованом грчком ротулусу XIV-ог века из манастира Лавре на Атосу, Но 2."[44] Минијатура долази после дијалога између свештеника и верних а што претходи почетку молитве литургије Ὁ ὢν δέσποτα Κύριε Θεὲ. С десне стране налази се трпеза са црвеним прекривачем и зеленим украсима, а изнад украса је један херувим на златној основи; на трпези се налазе дискос и путир. Испред часне трпезе је свештеник и чита молитву с развијеног свитка који држи у рукама. Одежде и глава су оштећени. Позади њега је ђакон који држи свитак. Иза њих су два аколута, виде се само главе. Изнад ове групе појављује се небески Отац на дуги између две групе анђела који му се клањају. Старац беле браде и косе изгледа као Старац дана из визије пророка Данила.[45] „Ова изванредно занимљива минијатура симболично приказује део литургије везан за олтарски простор,[46] управо главни моменат церемоније када се после Великог входа читају молитве које прате полагање еухаристичких дарова на олтар и њихово освећење силаском светога Духа. А Бог Отац бди над освећењем еухаристичке жртве.

Рекло би се да и у Пећи слика сугерира исто значење иако је употребљена општија и апстрактнија иконографска формула: Бог Отац бди над освећењем симболично приказане жртве — Христа Агнеца."[47]

У ових неколико пасуса аутор је помешао одлуке цариградских синода, текстове проскомидије и литургије и фреске. А све је ово против његовог тумачења компликованог живописа у Пећи.

---

[44] Г. Бабић, Симболично значење, 178.

[45] L. Bréhier, op. cit., 4. Код њега је опис минијатуре потпунији од описа Г. Бабић.

[46] Као да се литургија служи ван олтара.

[47] Г. Бабић, Симболично значење, 178.

Тврђење да је „у Пећи тешко утврдити да ли се сликана сцена може свести на један одређени моменат литургије",[48] и довођење фреске из Пећи у везу с минијатуром на ротулусу из Лавре је немогуће, јер се те две композиције између себе разликују. У Пећи је илустрован одређени текст литургије. У молитви „Никтоже достоин" — иста је и у Василијевој и Златоустовој литургији — која се чита док се пева „Иже херувими", а предложени дарови се налазе у протезису и још нису пренети на часну трпезу, свештеник или епископ се моли: „... Ради неисказаног и неизмерног човекољубља свог, непроменљиво и неизменљиво си постао човек и био си нам Архијерej ... Зато молимо Тебе ... оспособи ме силом Твога Св. Духа, да обучен у благодат свештенства, предстанем овом светом престолу Твом, и свештенодејствујем свето и пречисто Твоје Тело и пречасну крв ... и молим Ти се да не окренеш лице Твоје од мене ... него ме удостоји да Ти ја грешни и недостојни слуга Твој принесем ове дарове: јер си Ти који приноси и који се приносиш, који прима и који се раздаје, Христе Боже наш ..."[49]

Из ове молитве се јасно види да се Христос призива да благослови служашчег и да је он „који приноси (жртву), који се приносиш (на жртву), који прима (жртву евхаристију) и који се раздаје" (у св. тајни). А све ово имамо приказано на фресци у Пећи — архијереји св. Сава и Арсеније врше проскомидију (када архијереји служе литургију, они су слика Христа и представљају Христа),[50] Христос Агнец лежи на дискосу као жртва и исти Христос као Ветхиј денми ту жртву прима.

---

[48] Ibid., 178.

[49] Божанствена литургија св. Јована Златоуста, превео са грчког јеромонах Јустин Сп. Поповић, Београд 1922, 53—4. По неким рукописима по постављању св. дарова на часну трпезу свештеник говори: „Подражавајући ангелским чиновима који невидљиво носе даре, јер си ти који приноси, који се приносиш, који примаш и који се раздајеш." (С. Д. Муретовъ, Историческій обзоръ чинопослѣдованія проскомидіи, Чтенія въ обществѣ любителей духовнаго просвѣщенія, св. за мај, Москва 1893, 595).

[50] Migne PG, 87/III, 3985; PG 155, 289—292; Прво прилази архијереј ... представљајући тако онога који се за нас жртвовао (Migne PG 155, 296). Архијереј на литургији симболизује Христа, а Христос је архијереј по чину Мелхиседекову (Јевр. 8, 1), и сам је свршилац тајне евхаристије и освећује дарове ... Свештеник или архијереј приноси, а Спаситељ дарове прима. И зато што он самог себе приноси, зато се и говори да је он „који приноси и који се приносиш ..." (Migne PG 155, 476—481). У евхаристији Исус Христос је сам жртва, сам свештеник, сам жртвеник, сам Бог, сам човек, сам Цар, сам Архијереј, сам Јагње, све је за нас био (Ив. Дмитревскій, Историческое, догматическое и таинственное изъясненіе божественной литургіи, СПБ 1884, 190). Кирил, патријарх јерусалимски, говори о Христу архијерeју и о Христовој жртви: „Ја видим дете које на земљи приноси жртву према закону, али које на небу прима побожне жртве свих. Ја га видим на херувимском трону где седи као што доликује Богу. Он је сам без греха и принет је на жртву ради очишћења грехова, али он је сам који прима жртву и све чисти од греха. Он је жртва, он је Архијереј, он је олтар ... Он је Агнец, он је Пастир, он је Јагње ..." (Migne PG 140, 165).

Евхаристија је централни нерв хришћанског живота.[51] Она се не свршава само речима Спаситеља: „Примите, јадите . . .“ и „Пијте од неја вси . . .“ и не само речима епиклезе „Сотвори убо хлеб сеј . . .“ него целим чинопоследовањем, свим контекстима молитава.[52] У току служења литургије служашчи се у појединим молитвама обраћа Оцу, св. Духу и Сину. У молитви канона евхаристије praefatio говори се о творачкој делатности Бога Оца; следеће молитве sanctusa и anamnesis прослављају искупитељски подвиг оваплоћеног Сина, а у молитви epiclesis призива се св. Дух.[53]

У току средњег века на проскомидији је било у употреби неколико молитава у којима се служашчи обраћа Христу, а не Богу Оцу. Сада се чита молитва: „Боже, Боже наш, небесниј хлеб . . .“ у којој се служашчи моли Господу да „благослови ово предложење (хлеб и вино) и прими га у свој наднебесни жртвеник; опомени се оних који Ти га принесоше, и оне за које принесоше . . .“[54] Уместо ове молитве у Василијевој и Златоустовој литургији се у VIII—IX веку, и касније, употребљавала друга молитва, упућена Богу Сину а не Оцу: „Господе Боже наш, који си себе предложио као Агнеца непорочна за живот света, погледај на нас, на хлеб овај и на чашу ову и учини их пречистим телом Твојим и часном крвљу Твојом у причешћу душе и тела, јер се освети и прослави свечасно и великолепно име Твоје“.[55] У једном словенском рукописном служабнику уместо молитве предложења читала се молитва, које нема ни у старим ни у новим грчким служабницима: „Господе, Исусе Христе, хлебе небесни који си се предложио за живот света, винограде истинити, погледај на ове даре и прими их у свој пренебесни жртвеник“.[56] У молитви на проскомидији, после сипања воде и вина у путир, читала се у средњем веку молитва која се сада не налази ни у словенском ни у грчком служабнику, а која се упућује Христу: „Господе Боже, благи човекољупче, погледај на вино ово и благослови га као што си благословио извор Јаковљев и бању Силоамску, и чашу светих твојих апостола предложи и славу своју јави. И пошаљи благодат на вино ово и благослови га Духом Твојим Светим . . .“[57] Из наведених текстова видимо да се у средњовековним словенским рукописима служабника свештеници нису обраћали у молитви само Богу Оцу да благослови предложене дарове него и Сину, који

[51] Архимандритъ Киприанъ, Евхаристїя, Парижъ 1947, 25.
[52] Ibid., 194.
[53] Ibid., 217.
[54] Божанствена литургија . . ., 26.
[55] F. E. Brightmann, Liturgies Eastern and Western, Oxford 1896, 309—310.
[56] М. И. Орловъ, Литургїя св. Василїя Великаго, СПБ 1909, 25. Орлов је критички издао текст Василијеве литургије служећи се грчким и словенским рукописима од VIII—XVII века и штампаним издањима до XIX века закључно.
[57] Ibid., 21.

се као Агнец приноси на жртву. То је било у сагласности са православном литургиком.

Поред наведених има још једна молитва у литургији, а која се налази и у данашњим служабницима, у којој се служашчи директно обраћа Исусу Христу: „Чуј, Господе Исусе Христе Боже наш, из свог светог станишта и са престола славе царства свог, и дођи да нас осветиш Ти, који си овде невидљиво с нама; и удостоји нас да нам својом моћном руком предаш пречисто тело своје и пречисту крв, а кроз нас и свему народу".[58]

И одлуке цариградских сабора из 1156. и 1158. године, а које су се, по мишљењу Г. Бабић, одразиле на живопис у протезису у Пећи, такође ће нам потврдити да је изнад нише сликани Ветхиј денми Христос, а не Бог Отац.

За време владавине цара Манојла Комнина појавио се у Византији спор о евхаристији као жртви принетој од Христа за грехе целога света. Проблем је био да ли се евхаристија приноси само Богу Оцу и св. Духу или се она приноси и Богу Сину, односно свим лицима св. Тројице. Да би се тачно утврдило православно, црквено учење, био је 26. јануара 1156. године сазван сабор у Цариграду коме су присуствовали цар Манојло Комнин, патријарх Константин Хлиарен и друга црквена лица. На сабору су била истакнута два мишљења. Прво су заступали Михаило Солунски и Евстатије Драчки. По њиховом учењу, евхаристија као жртва приноси се само Богу Оцу и Богу св. Духу, али не и Богу Сину. Ко мисли другчије — тврдили су они — тај уводи несторијанску јерес, јер дели једног Христа на два лица — на лице које се жртвује и на лице које ту жртву прима. Друга група, којој је припадала огромна већина сабора, била је против овог мишљења. Њено учење образложио је новопостављени руски митрополит Константин (родом Грк), тврдећи да се евхаристијска жртва приносила од почетка и у свим временима до данас не једноме безначалном Оцу Јединороднога, него и самоме Сину који је постао човек и св. Духу, и да сва три лица св. Тројице учествују у примању жртве и да се тако и приноси свакодневно евхаристијска жртва. Већина чланова сабора се потпуно сагласила са објашњењем. За потврду свога мишљења чланови сабора наводили су два сведочанства. У првом се изабраним местима из св. отаца доказивало да се у евхаристији приноси на жртву истинити Агнец божји, Син божји, а у другом сведочанству потврђено је учење да Син божји у једно исто време јесте жртва Богу и онај који се жртвује и који жртву прима. За ово тврђење одлучујућу улогу су имале речи св. Василија Великог из молитве „Никтоже достојин . . ." у његовој литургији (оне се налазе и у Златоустовој литургији) „. . . . Јер си Ти

[58] Божанствена литургија . . . превод, 80.

који приноси, који се приносиш, који прима и који се раздаје..." ...σὺ γὰρ ὁ προσφέρων καὶ προσφερόμενος καὶ ἁγιάζων καὶ ἁγιαζόμενος χριστὲ... Сабор је бацио анатему на све оне коју су мислили супротно његовој одлуци. После извесног колебања, Михаило Солунски и Евстатије Дрички одрекли су се свога мишљења.

Међутим, на овоме се спор није завршио. На сабору осуђено мишљење ширили су и проповедали учени професор Никифор Василаки и професор и ђакон Велике цркве у Цариграду Сотирих Пантевген, назначен за антиохијског патријарха. Сотирих је своје мисли излагао у облику Платонових дијалога и имао присталица. Зато је поново био сазван сабор у Влахернском дворцу, у присуству цара Манојла Комнина, цариградског патријарха, представника јерусалимске, бугарске, кипарске цркве, многих епископа, свештеника, монаха и ђакона. На сабору је тражено да се свако лице изјасни о спору. Сотирих је остао у мањини и тражио је одлагање сабора да би за себе придобио неке његове чланове. Цар Манојло је устао у одбрану учења донетог на сабору 1156. године. Сотирих се напослетку одрекао свога мишљења и осудио своје богословске саставе. Сабор је Сотириха осудио и лишио сваке свештене дужности. Овај сабор је заседао 12. и 13. маја 1158. године, а не 1157. како је мислио Успенски.[59]

Одлуке цариградских сабора се ослањају на старо црквено учење и на текст молитве „Никтоже достоин" која се чита за време певања херувике, а већ смо утврдили да је њен садржај илустрован у протезису у Пећи. Све то непобитно доказује да је ту приказан Исус Христос као Ветхиј денми, и да у Пећи немамо приказаног Бога Оца који бди над освећењем жртве, како се тврдило.

Ово компликовано литургичко и богословско учење, поред сликања у Пећи, огледа се и у живопису у ниши протезиса цркве у Љуботену из око 1348. године, где је Христос приказан као Агнец на дискосу, лево и десно од њега по један архијерej, а изнад њих и Агнеца је попрсје Христа Емануела који благосиља и архијереје и Агнец,[60] односно који принесене дарове прима.

---

[59] Migne PG 140, 130—153; 193—197; Ѳ. Успенскій, Богословское и философское движеніе въ Византіи XI и XII вѣковъ, ЖМНП св. за окт., 1891, 290—299; А. П. Лебедевъ, Историческіе очерки состоянія византійско-восточной церкви отъ конца XIго до половины XVго вѣка, изд. второе, Москва 1902, 125—130; Ф. Успенскій, Очерки по исторіи визант. образованности, СПБ 1892, 215—224.

[60] V. R. Petković, La peinture Serbe I, pl. 132 b; Исти, Живопис цркве у Љуботену, Гласник Скопског научног друштва II, св. 1—2, Скопље 1927, 120.

У Матејићу, у ниши северног параклиса, насликани су св. Василије Велики и Јован Златоуст како се копљем дотичу Агнеца, као и у Љуботену (В. Р. Петковић, Црква у Љуботену, 120; G. Millet, La vision de Pierre d'Alexandrie, Mélanges Charles Diehl II, Paris 1930, 108—109, сл. 2). У Матејићу недостају Христос изнад архијереја и анђели које имамо у Пећи.

*

* *

Пошто је утврђено да је у Пећи и у Љуботењу илустрована молитва „Никтоже достоин", остаје, за недовољно обавештене, проблем зашто архијереји на овим приказима врше проскомидију у време певања херувике. То се ослања на литургичко учење и праксу. Када архијерej служи св. литургију, проскомидише посебно после читања молитве „Никтоже достоин", док се пева херувика.[61] А у Пећи св. Сава и св. Арсеније I Сремац врше проскомидију пред Велики вход. То није само симболички него је то био и историјски факат у Пећи. По једном каснијем запису архиепископа Никодима, св. Сава је подигао и украсио цркву св. Апостола,[62] а Арсеније I Сремац је живописао олтарски простор, као што се види из очуваног натписа.[63] Према томе, у Пећи оба ктитора врше проскомидију, што је изузетно у старом српском живопису. Ова сцена ће се нешто измењена касније поновити у манастиру Дечанима, где су такође приказани св. Сава, са затвореним еванђељем у левој руци, и св. Арсеније I Сремац, са путиром у левој руци, а десном руком благосиљају Христа Агнеца испред себе, али изнад њих се не налази Христос као у Пећи.[64]

Да ли је Арсеније I Сремац за живота сликан у Пећи, то је посебан проблем и о њему расправља С. Мандић.[65]

У цркви св. Николе у Мелнику приказан је Христос агнец на дискосу, лево и десно од њега по један анђео са рипидом од палми, али недостају епископи и Христос изнад Агнеца, које имамо у Пећи (A. Stransky, Les ruines de l'église de St. Nicolas à Melnic, Atti del V Congresso internazionale di studi byzantini II, Roma 1940, 424).

[61] Ив. Дмитревскій, Историческое, догматическое... 111; Архимандритъ Киприанъ, Евхаристія, 153; С. Д. Муретовъ, Историческій обзоръ..., Чтенія въ... св. за мај 1893, 588. После умивања руку, за време певања херувимске песме, архијерej кади престо говорећи педесети псалам, потом кади жртвеник и давши кадионицу почиње проскомидију од речи „искупилъ ны еси..." до краја, а после свршетка проскомидије — Велики вход. Архијерej остаје у олтару (Муретовъ, op. cit., 590). По архијерejским служабницима чин проскомидије свршавао се пред Велики вход, а по неким словенским рукописима XIV века ту се вршило подробно помињање и читали се диптиси у које су унесени и свети. На крају нам је познат служабник по коме епископ при вађењу честица, пре Великог входа, помиње свете по чину проскомидије (Муретовъ, op. cit., 592).

У XVIII веку чин проскомидије се разликује. Архијерej прво чита молитву „Никтоже достоин", затим умива руке и пред трпезом говори три пута „Иже херувими". Архијерej потом иде у жртвеник и узима просфору и из ње вади честице за владара и остале живе хришћане и за себе. Потом вади честице за умрле (Чинъникъ Архіерейскаго Служенія, Москва 1788).

[62] Љ. Стојановић, Стари срп. записи... бр. 22, стр. 52.

[63] Ibid., бр. 15, стр. 6—7.

[64] В. Р. Петковић — Б. Бошковић, Манастир Дечани II, Београд 1941, 55, таб. CCLI.

[65] Рад је у штампи. Г. Бабић, Симболично значење, 181, тврди да је живопис у протезису настао после 1263. године, не изјашњавајући се да ли је Арсеније сликан за живота или после смрти. Арсеније је умро 1266. године, а после неколико година, а пре 1271. године, проглашен је за свеца.

На илустрацији у грчком ротулусу из Лавре на Атосу № 2, из XIV века — о њој је напред било више речи — налази се испред текста молитве 'Ο ὢν Δέσποτα Κύριε Θεὲ πατὴρ παντοκράτωρ[66] коју епископ или свештеник чита док се пева „Достойно и праведно естъ покланѧтисѧ Оц҃ꙋ и сн҃ꙋ..." За ову илустрацију L. Bréhier[67] је мислио да представља везу између божанске литургије и земаљског света. У молитви се служашчи обраћа Господу да је достојно тебе хвалити, тебе благосиљати и клањати се и „тебе славити единаго воистинꙋ сꙋщаго Б҃га, и тебѣ приносити сердцемъ сокрꙋшеннымъ и дꙋхомъ смиренїѧ словесноꙋю сїю слꙋжбꙋ нашꙋ: ꙗкω ты еси даровавый намъ познанїе твоеѧ истины." Да је Господар неба и земље и сваке твари видљиве и невидљиве. Говори о Христу: „оч҃е г҃да нашегω Іи҃са Хр҃та, великагω Б҃га и спасителѧ, оупованїѧ нашег҃ω, иже естъ ѡбразъ твоеѧ благости" и о св. Духу, а потом да Господа славе анђели, арханђели, престоли...[68]

У молитви се помиње Бог Отац, Син и св. Дух као и мноштво анђела, и зато су они сликани око Господа на илустрацији. На минијатури у ротулусу је сликан Бог Син који се помиње у молитви и у песми „Достойно..." Василијеве литургије. Ни на једном приказу у српском и византијском сликарству XI—XIV века Бог Отац није сликан сам у људском облику. Једине приказе Оца у људском облику имамо код нас у сликању св. Тројице у манастиру Матејићу,[69] цркви св. Константина и Јелене у Охриду, у илустрованом Минхенском псалтиру[70] и у старозаветним симболима св. Тројице. На минијатури из Лавре сликан је Христос као Ветхиј денми.[71]

*

Одлуке цариградског сабора из 1166. године — сазван је због спора око тумачења Христових речи: „Отац мој већи је од мене"

[66] F. E. Brightmann, Liturgies Eastern, 321.

[67] L. Bréhier, op. cit., 5; Pl. I. 1.

[68] Говорећи о певању песме „Достојно и праведно јест..." један средњовековни тумач литургије каже: „Свештеник прилази са слободом престолу благодати божје, са искреним срцем у исповедању вере, произносећи Богу и разговарајући лично с њим, не кроз облак као некада Мојсеј у скинији, него откривеним лицем гледајући славу Господњу. (Свештеник) бива упознат са богопознањем и вером Св. Тројице и лично разговара с Богом о тајнама, приносећи тајне у тајнама, сакривено од векова и родова; а сада откривено нама појавом Сина божјег, оно што нам је објавио јединородни Син који се налази у наручју Оца" (PG 98, 429).

[69] V. R. Petković, La peinture Serbe du moyen âge II, Beograd 1934.

[70] J. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters, S. 57, Taf. XXXVII, сл. 85.

[71] На мозаицима у цркви Sant' Apollinare Nuovo у Равени илустрован је текст литургије Апостолских установа и Јаковљеве литургије у којима је изложена економија спасења кроз Христа. На мозаицима је приказан Христос у небеском Јерусалиму, а не Бог Отац, иако се њему молитва упућује, због крви Христове (Л. Мирковић, Мозаици равенских базилика, Зборник радова Византолошког института IX, Београд 1966, 266—7, 270—1).

(Јов. 14, 28)[72] — нису уопште илустроване у протезису у Пећи нити у другим црквама и манастирима на територији средњовековне Србије.

*

У прозору протезиса, који је много касније отворен, у темену свода насликан је у XIX веку „Арханђео господњи" (Ã. Г̃.), приказан до колена. Он је у облацима. Обучен је у хаљину жуте боје са зеленим цветовима. Крила су раширена. Позадина је тамноплава. Арханђео држи у рукама по један свитак са именима архиепископа, патријараха, митрополита, архимандрита, игумана, јеромонаха и монаха.[73]

*

* *

На јужном зиду у првој зони протезиса Св. Апостола у Пећи — источно од врата која воде из протезиса у олтар — приказан је „Пророк Данило у рову" [П(роро)кь Дан(иль) вь р(о)вѣ] (сл. 4). Пророк је насликан у фронталном ставу, у традиционалној ношњи и капици. У позадини је пећина. Више Данилове главе, на левој страни, је анђео који га је спасао. Очуван је десни део тела и главе, остало је уништено.[74] Анђео је главу окренуо мало улево, а руку је испружио према Данилу. Ова композиција је доста ретка у византијском и словенском живопису. У Пећи, Сопоћанима, око 1345. године[75] и Кучевишту[76] имамо илустровану 6. главу књиге пророка Данила; у Дечанима[77] је илу-

[72] Ѳ. Успенскїй, op. cit., ЖМНП св. за окт. 1891, 303—315; А. П. Лебедевъ, Историческїе очерки, 131—6.

[73] Г. Бабић, Символично значење, 173, пише да је у оквиру прозора исписан дугачак текст још неочишћен и нечитак. Међутим, текст је у време писања њеног чланка био потпуно читљив.

Текст диптиха, изузев неких малих измена, објавио је М. С. Милојевић, Путопис дела праве (Старе) Србије II, Београд 1872, 247—8. Он га је преписао са диптиха исписаног на дасци који је преписао са старијег текста игуман Хаџи Рафаило.

У Општем листу из Патријаршије пећке од М. С. Милојевића, Београд 1872, 74—82, имамо имена архиепископа и патријараха, док су архијереји, игумани, јеромонаси и монаси изостављени.

Код М. С. Милојевића (Путопис, 247) после архијереја Данила долазе Јоаким, Симеон и Николај, који су у прозору протезиса избрисани.

У Општем листу, 74, после патријарха Арсенија II долазе Никодим, Прохор и Никанор, којих у прозору протезиса нема.

Текст поменика се не штампа пошто је из XIX века и није повезан са иконографијом фресака у протезису.

[74] Н. Давидовић-Радовановић, Фреска визије, 117.

[75] В. Р. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 306.

[76] Ibid., 165.

[77] В. Р. Петковић — Ђ. Бошковић, Манастир Дечани II, Београд 1941, сл. CCLIII; М. Татић-Ђурић, Данил међу лавовима — један пример новгородске сликарске школе XV века, Зборник радова Народног музеја у Београду II, Београд 1959, 158.

строване сцена како Авакум доноси храну Данилу, као и у цркви св. Петра и Павла у Трнову, из XIV века.[78]

Сликање Данила у рову с лавовима у протезису је у вези с проскомидијом и евхаристијом. Ова композиција је од првих векова хришћанства схваћена као праобраз васкрсења Христовог па је зато увек везана с евхаристијом. Данило је праслика Христа и обично се слика између два лава, а Спаситељ је распет између два разбојника. Ров се понекад приказује као гроб Христов, а њега је цар запечатио;[79] слично су поступили и јеврејски архијереји и садукеји са Спаситељевим гробом.[80]

Данилово спасење из јаме с лавовима је симбол васкрсења Христовог које се вернима приказује на Ускрс, с којим је у најтешњој вези.[81]

Данилов боравак у рову с лавовима и неке друге сцене из његовог живота означавају евхаристију као обед и жртву.[82] Данила је из рова с лавовима Христос спасао сигурне смрти, а вернима се у тајни причешћа предаје истинско тело и истинска крв Христова ради опра-

---

[78] М. Татић-Ђурић, op. cit., 158.

[79] Дан. 6, 17.

[80] Мат. 27, 66.

[81] H. Detzel, Christliche Iconographie I, 466.

Нарочито је са Ускрсом у вези евхаристија, којом се одувек почињало слављење Ускрса. Највеће тајне страдања, смрти и васкрсења Христова... објављују се и обзнањују у евхаристији, у којој, као на Ускрс, заједно страдамо са Христом умртвљењем тела и чишћењем од греха, те заједно са Христом и васкрсавамо, и тако се најреалније спасавамо и спремамо себи улазак у царство небеско. Слављење Ускрса од стране цркве евхаристијом није само сећање на страдање и васкрс но стварно понављање крсне жртве и васкрсења, и стварно извршење нашег спасења. Отуда постоји најтешња веза између Ускрса, Пасхе и евхаристије, и евхаристија има свој најдубљи смисао на Ускрс, као тајна искупљења кроз смрт и васкрсење Господа, као тајна вечног живота (Јов. 6). Према томе и евхаристија је слављење страдања и Ускрса.

По слављењу, суштини и смислу евхаристија се поклапа са Ускрсом, то је једно исто, јер је евхаристија безкрвно понављање крвне жртве на крсту (распећа са ускрсом).

Ускрс се има празновати (славити) до другог доласка Христова, који ће такође бити у време Пасхе.

Када се говори о хришћанском празнику васкрсења, треба разликовати слављење недеље и Ускрса. Недеља, дан господњи, је седмично слављење васкрсења Христова, а Ускрс је годишње слављење васкрса Христова... Према томе свака недеља је била тако рећи Ускрс, и свака евхаристија је слављење Ускрса... Свака седмица у години са својим богослужењем иде и стреми ка недељи, слављењу Ускрса са евхаристијом. Цео круг свакодневног богослужења опет иде и стреми ка литургији, уколико може да се врши, слављењу Ускрса у току једног дана. Дакле, суштина богослужења и црквене године је слављење ускрса Христова и евхаристије (Л. Мирковић, Хеортологија, Београд 1961, 195, 197, 176, 196).

[82] K. Künstle, op. cit., 18—19. На проскомидији се из треће просфоре вади девет честица у част девет чинова, а прва честица се вади у част пророка, од којих се Данило, као један од најзначајнијих, помиње са Мојсејом и Ароном, Илијом и Јелисејем, Давидом и Јесејем...

штања грехова и добијања вечног живота који ће им дати Христос у дан свог другог доласка, када ће достојне васкрснути у живот вечни.[83]

На источном — унутрашњем — довратку врата која воде из протезиса у олтар насликан је арханђео обучен у ђаконско одело: бели стихар с орарем. Коса је дуга и пада на рамена. Арханђео је окренут северу. У руци држи дарохранилницу (turris eucharistica). Да арханђео има крила, лепо се види на фресци, а један аутор је видео само ђакона: „А на улазу у протезис сликан је један свети ђакон".[84]

Ђакони се често сликају у српском и византијском живопису и то махом у олтару поред врата, јер је њихова дужност била у старој цркви да пазе на врата. У цркви св. Апостола у Пећи, поред врата која воде из олтара у ђаконикон, сликан је ђакон Исавријe. Служење ђакона у литургији одговара служењу анђела, а сами ђакони представљају анђеле. Ђаконски орар означава крила анђела,[85] којима непрестано лете и служе Богу, као и готовост анђела да врше вољу божју.

Ђакони се сликају с дарохранилницом у руци, јер су они у првим вековима хришћанства носили кући причешће онима који нису могли доћи у цркву на литургију.[86] Дарохранилницу, кивот, носили су ђакони у нашим старим манастирима на литургији на Великом входу.[87] У манастиру Хиландару ђакон и сада, уочи великих празника на почетку свеноћног бденија при кађењу, носи на рамену малу цркву од сребра (свакако дарохранилницу).[88]

На јужном зиду, у првој зони, западно од врата која воде из протезиса у олтар, приказано је „Покајање Давидово" (Пророкъ Натанъ изобличаетъ Давида цр҃а), подељено у две сцене: кајање Давидово и опроштај греха. У десном делу композиције је архитектура а испред ње приказан је пророк Натан, седи старац с дугом косом и брадом, окренут истоку. Он је десну руку испружио испред себе. Испред Натанових ногу клечи цар Давид (очуван је део круне, тела и испружене руке). У левом делу композиције (опроштај греха) приказан је цар Давид са круном на глави (фреска је толико оштећена да се не види на коју је страну Давид окренут). Испред њега стоји анђео, окренут ка Давиду (сл. 5). Он у десној руци држи исукани мач и као да га

[83] Онај који је васкрсао Лазара — говори се у Апостолским установама и другим списима из првих векова хришћанства — који је Јону извукао живог и неповређеног из утробе морског чудовишта после три дана, спасао три младића из ужарене пећи и Данила из рова с лавовима, тај (Христос) има силу да нас поврати у живот.

[84] Г. Бабић, Симболично значење, 179.

[85] Migne, PG 87/III, 3988; PG 98, 385.

[86] Л. Мирковић — Ж. Татић, Марков манастир, Нови Сад 1925, 33.

[87] Ibid., 33.

[88] Ibid., 33.

ставља у корице. Позади Давида је архитектура. Композиција је много оштећена.[89]

Композиција Давидовог покајања је доста ретка у српском средњовековном сликарству. Поред фреске у Пећи сретамо је у јужном вестибилу Богородичине цркве у Студеници из 1209. године (ретуширана је 1568), такође у вези са евхаристијом, у јужној певници манастира Милешеве, око 1234. године[90] и на галерији Св. Софије у Охриду из XIV века, коју проф. С. Радојчић доводи у везу са Премудрошћу, јер је сликана поред васељенских сабора.[91]

Покајање Давидово у Пећи је приказано у протезису и самим тим је у вези са евхаристијом. У току литургије епископ, свештеник и ђакон више пута читају педесети псалам, који има наслов: „Псалам Давидов. Када дође пророк Натан, пошто би код Витсавеје". Педесети псалам чита свештеник или ђакон у себи после отпуста на проскомидији док кади олтар и целу цркву.[92] После читања молитве „Никтоже достоин . . .", док се пева херувика, свештеник чита педесети псалам.[93] После постављења св. дарова на часну трпезу, после Великог входа, свештеник их покрива воздухом и кади говорећи 20. и 21. стих педесетог псалма.[94] За време канона евхаристије такође се читају стихови педесетог псалма. Будући да је овај псалам литургијски, природно је што је илустрован у протезису, заједно са другим старозаветним литургичким композицијама, и то Покајањем Давидовим.

У Минхенском псалтиру, насталом у Србији у последњој четврти XIV века, педесети псалам је илустрован минијатуром на којој је Покајање Давидово приказано у две сцене: на горњем делу Натан пребацује Давиду грех — иза цара на престолу стоји анђео са исуканим мачем; на доњем делу показано је покајање Давидово, он пада на земљу и пророк га благосиља, а анђео враћа мач у корице.[95]

У Пећи нема Витсавеје, као грешница и жена није могла бити сликана у протезису, али се често слика у „Покајању Давидовом". Приказано је само кајање Давидово и опроштај греха, јер анђео вра-

---

[89] Н. Давидовић-Радовановић, Фреска визије, 117.

[90] С. Радојчић, Милешева, Београд 1963, 76.

[91] С. Радојчић, Фреска Покајања Давидовог у охридској Св. Софији, Старинар, н. с. IX—X, Београд 1959, 134.

[92] Л. Мирковић, Православна литургика II, 64. Умивање руку по неким словенским рукописима вршило се и пре облачења (С. Д. Муретовъ, Историческій, св. за мај, 1893, 580). А по другим рукописима после „Умыю" читао се педесети псалам (Ibid., 580).

[93] Л. Мирковић, Православна литургика II, 82.

[94] Ibid., 83.

[95] J. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters, 34—35, Taf. XVII. О илустровању Давидовог покајања у византијским рукописима види опширније код С. Радојчића, Фреска Покајања Давидовог, 133—5.

ћа мач у корице. По светогорском приручнику[96] Натан држи свитак на коме пише: „Господ је грех твој узео".

Давид је послао Урију Хетејина у прве борбене редове да погине. По Мојсијевом закону убиство је требало откупити крвљу убице.[97] Јеврејски закон је смрћу кажњавао за убиство.[98] Поред убиства Урије, Давид је починио и други грех, прељубу са његовом женом Витсавејом, а прељуба је била забрањена,[99] и кажњавана је смрћу.[100]

Господ није Давида казнио смрћу због убиства и прељубе, већ му је грех опростио, а псалам који је Давид после тога певао постао је симбол сваког искреног покајања и зато се више од осталих употребљава на богослужењу: на литургији, малом повечерју, полуноћници, трећем часу... Натан је рекао Давиду: „И Господ је пронио грех твој; нећеш умрети."[101]

У Јаковљевој литургији, у молитви проскомидије, свештеник се моли Господу да принесене дарове (хлеб и вино) прими: „... Боже, погледај на ову нашу умну службу и прими је као што си примио Авељеве дарове, Мојсијева и Аронова свештенства, Самуилове жртве

---

[96] Didron — Schaefer, Das Handbuch der Malerei, vom Berge Athos, Trier 1855, § 153, стр. 130.

У педесетом псалму Давид тражи милост, јер се узда у човекољубље божје. Где је милост, ту нема греха, и није потребан суд (Migne PG 53, 565—6.). Шта значи молење за милост? Молити у Господа милост значи тражити његово царство, које је Христос обећао даровати онима који га ишту. И не само њега, него и све остало у чему имају потребу (Migne PG 150, 396—8.). У молитви Господњој се моли „да дође царство твоје (Мат. 6, 10). Иштите најпре царства божјега — рекао је Христос — и правде његове, и ово ће вам се све додати" (Мат. 6, 33).

Давид је учинио грех са женом Урије Хетејина. Потпуним покајањем он је примио опроштај греха (II Сам. 12, 13.). Ко је учинио велики грех, њему треба велика милост (Migne PG 80, 1240—1). Пророк моли да не буде лишен св. Духа, како би могао поново пророковати и писати (Пс. 50, 13.). Да би Давид могао чистим устима и чистим срцем хвалити Господа, он му је послао оправдање, а опраштање греха је изнад приношења жртава животиња — Давид их је много приносио — а за право покајање је потребна већа жртва — скрушено срце (о Давидовом покајању види опширније код Теодорита Кирског PG 80, 624—29; 1249; Hans-Joachim Kraus, Psalmen, I Teilband, Neukirchen Kreis Moers 1961, 383—391).

У педесетом псалму Давид тражи да му Господ даде чисто срце: „Учини ми, Боже, чисто срце, и дух прав понови у мени" (Пс. 50, 10.), а у еванђељу се каже „Благо онима који су чистога срца, јер ће Бога видети" (Мат. 5, 8.). Из чистог срца излази све што је чисто, а нечисто срце је извор свих зала и греха (Мат. 7, 21—2.). Само чисто срце је без греха, а очистити срце значи избацити из њега сваки грех. За спасење је потребно покајање (Лук. 13, 3, 5; II Петр. 3, 9.), а за покајање је потребно и признање греха (I Днев. 6, 29; Пс. 50, 3; Дела Ап. 2, 37—8; Јак. 4, 9.).

[97] I Мој. 9, 6; IV Мој. 35, 33; II Сам. 4, 11; I Цар. 21, 19; Приче 1, 18; Мат. 26, 52.

[98] II Мој. 21, 12; 14, 15; III Мој. 24, 17; IV. Мој. 35, 16—21; V Мој. 19, 11—3; Мат. 26, 52.

[99] II Мој. 20, 14; III Мој. 18, 20; V Мој. 5, 8; Мат. 5, 27; Мар. 10, 19; Лук. 18, 20; Рим. 13, 9; Јак. 2, 11.

[100] III Мој. 20, 10, 14; V Мој. 22, 22—4; Јов. 8, 5.

[101] II Сам. 12, 13.

измирења, Давидово покајање, Захаријино кађење, као што си примио из руку св. апостола ову истиниту службу, тако прими из руку нас грешних предложене ове дарове."[102] Давидово покајање се овде изједначује са приношењем предложених дарова и службом свештеника. Теодорит Студит, говорећи о покајницима који улазе у цркву, каже: „Пролазећи кроз врата овог храма, знај да треба да принесеш дух сокрушен и то ће бити жртва коју ће Господ примити",[103] служећи се речима Давидовим из педесетог псалма, стих 17.

Изнад Покајања Давидовог, у другој зони, приказана је лежећа фигура пророка. Лице му је младо, голобрадо, очи затворене. Главу је окренуо мало удесно, десну руку ставио под главу, а леву испружио и положио на лево колено. На глави има зелену малу капицу, карактеристичну за пророка Данила (сл. 6). Обучен је у хаљину са украсима око врата. Више Даниловог ореола је био натпис, сада уништен. Изнад Даниловог тела је натпис у четири реда; сачуван је мањи део из којег се може прочитати само неколико речи:

ст ... есеиве..... мисѣде
течаш.: прѣдь нимь: тисȣще · тисȣщамь прѣдьстоѣ
.... ем ..... ни. еѿверьз°ше. е и ȣжасеседшамоѣ · изракь

Текст се може реконструисати и гласио би:

[азь видѣхь дондеже престоли по]ст[авиш]е се и ве[тьхи днь]ми сѣде
[рѣка огьнена] течаш[е] прѣдь нимь: тисȣще · тисȣщамь прѣдьстоѣ[хȣ и] ем[ȣ слȣжахȣ · сȣдь сѣде и к]ни[г]е ѿверьз°ше [с]е и ȣжасе се дша моѣ и зракь [мои промени се на мне].Из текста натписа сазнајемо да је узет из књиге пророка Данила 7,9—10, 15, 28 а он је од пророка једини имао визију Ветхог денми.[104]

На целом зиду изнад лежећег Данила и Данила у рову с лавовима сликан је у средини IC̃ XC̃ ветьхи дньми, приказан у кружној мандорли како седи на престолу са наслоном. На седишту престола је јастук. У ореолу је крст. Христос је приказан као сед старац дуге косе и браде. Лице је доста оштећено. Обучен је у доњу белу и горњу тамноцрвену хаљину. Десну руку је испружио устрану у висини рамена и њом благосиља, а у левој придржава отворену књигу на левом ко-

---

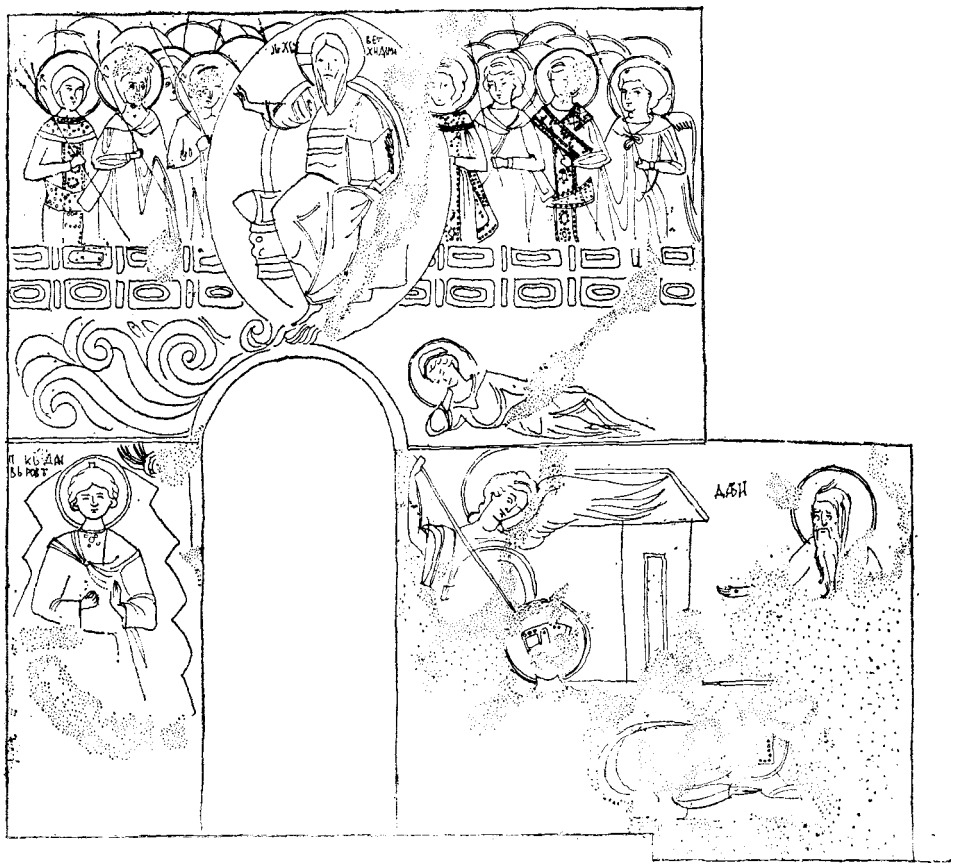
[102] F. E. Brightmann, Liturgies Eastern, 48.

[103] Migne PG 90, 1796.

[104] Н. Давидовић-Радовановић, Фреска визије, 118. Христова делатност — а старозаветни догађаји су били праслике новозаветних — младост и цео његов живот до доласка на Јордан праобразују се у проскомидији и литургији оглашених до малог входа а нарочито у читању еванђеља. Све је то период старозаветних праобраза, пророчке типологије, закона сѣни и гаданїй (Архимандритъ Киприанъ, Евхаристїя, 160.). Антифони су пророштва пророка који су проповедали долазак Сина божија (Migne PG 98, 401). Пророке означавају они који певају пророчке песме, јер пророци Христа наговештаваху (Migne PG 155, 292—3). Те фигуративне праслике Ст. завета имамо у протезису у Пећи и у вези су са проскомидијом и литургијом.

лену (на жалост, текст је уништен). Ноге су босе. Лева нога и део престола су оштећени.

С леве стране Христа насликана су, у првом реду, четири анђела (сл. 7). Лица су им млада, окренута удесно ка Христу. Коса им је



Ск. 2. Доле лево: Пророк Данило у рову лављем. Десно: Покајање Давидово. Горе: Данилова визија Небеског царства и Страшног суда, приказаних према 7, 9—10, 15, 28. Данилове књиге. Испред анђела је ограда раја.

дуга. Први и трећи анђео су обучени у царско одело са лоросом, богато украшено златом и драгим камењем, а други и четврти су обучени у хаљину с огртачем. Анђели у руци држе по жезло. Позади анђела у првом реду назире се мноштво других анђела, виде им се само ореоли. Анђели у првом реду су приказани до колена, а испред њих је огра-

да, свакако ограда раја, која се појављује на сликама раја у Страшном суду или раја из кога су изгнани Адам и Ева.[105]

С десне стране Христове приказана су три анђела, такође до колена (сл. 8). Они су мало окренути улево, ка Спаситељу. Први и други су обучени у хаљину с огртачем, а трећи у дивитисион са лоросом. Испред анђела је ограда раја. Позади њих мноштво анђела, виде им се само ореоли.

Десно од Спаситеља, испод његових ногу и ограде раја, приказана је Огњена река, која истиче испод његовог престола и ногу и у млазевима тече на исток — испод целе ограде раја.

Н. Давидовић-Радовановић припада заслуга што је ова фреска протумачена. Она је закључила да је ту илустровано „Царство Христово", које ће он дати вернима при свом другом доласку.[106]

Г. Бабић[107] се узгред задржала и на „Визији пророка Данила", доводећи је у везу са далматиком у Ватикану, на којој нема приказа визије пророка Данила ни Данила.[108]

Лежећа фигура је пророк Данило. Он је једини од пророка имао визију Ветхог денми,[109] а текст исписан више њега узет је из његове књиге 7, 9—10, 15, 28.

Књига пророка Данила се дели на два дела: историјски од 1—6. главе, у којем су описани догађаји из живота пророка Данила на вавилонском и персијском двору, и пророчки од 7—12. главе, у којем је изложено виђење о светским монархијама и царству Месије. Иако су различита по садржини, оба дела књиге говоре о божјем царству и његовој моћи над многобоштвом. Земаљска царства су пролазна а њихови владари зависе од Бога, јер владају народима по његовом допуштењу.[110]

Визија „Небеског царства" у Пећи је сликана према 7. глави књиге пророка Данила, која се по садржају дели на два дела. У првом делу 7, 1—14 говори се о визији пророка, у другом делу 7, 15—27 је тумачење; последњи, 28. стих, садржи закључак. Пророк је визију имао ноћу[111] и зато је приказан са затвореним очима како спава. У Пећи је сликан почетак визије како Данило спава, док симболи царства нису

---

[105] Л. Мирковић, Ограда раја у катакомбама Рима и ранохришћанским гробницама у Печују и Нишу, Старинар IX—X, Београд 1959, 215; Исти, Старохришћанска гробница у Нишу, Старинар V—VI, Београд 1955, 62—3.

[106] Фреска визије, 119—23.

[107] Симболично значење, 179, нап. 16.

[108] G. Millet, Broderies religieuses de style byzantin, Paris 1947, CLI.

[109] Дан. 7, 9.

[110] А. Разумовскїй, Святой пророкъ Данїилъ и его книга, СПБ 1891, 28.

[111] Дан. 7, 2.

сликани иако су предвиђени светогорском ерминијом,[112] и средњи део визије — Христос цар у свом царству.

Пророк Данило описује у 7. глави четири царства која су против царства божјег. Нарочито је четврти цар жестоки непријатељ.[113] Десет рогова четврте звери означавају десет царева, а последњи, једанаести, рог означава последњег цара у том царству, гонитеља светих.[114] После његове смрти открива се вечно царство божје.[115] Под једанаестим рогом четврте звери, по мишљењу црквених тумача, треба видети цара Антиоха Епифана, који је праобраз последњег непријатеља цркве Христове — антихриста, који ће говорити гордо и богохулно,[116] али ће бити бачен у језеро огњено, које гори.[117] Зато у визији пророка Данила треба видети други Христов долазак, царство Христово у коме ће он доћи да суди живим и мртвим.[118] Тако су га разумели и св. оци.[119]

После владавине четири царства и њихових царева наступиће владавина петог царства — Сина човечијег, коме је дата власт, царство и слава да би му служили свети народа вишњега.[120]

Визија Данилова у протезису у Пећи илуструје „Царство Христово" и Христа цара вечног царства у њему,[121] које ће он дати праведнима при свом другом доласку. Други долазак Христов је у вези с првим. Циљ првог доласка је био објављивање учења о Богу и спасењу, и измирење људи с Богом,[122] и установљење светих тајни да би се кроз њих људи спасавали. Други долазак Христов је у вези са судом над људима.[123] Тај долазак ће бити у слави.[124] Зато је у Пећи Христос приказан у мандорли — знаку вечне славе, а верни ће тада видети Господа као што јесте.[125] Спаситељ је без греха, а симбол његове унутрашње чистоте је као снег бела хаљина у коју је обучен.[126] Он је и цар и долази у

---

[112] Didron — Schaefer, Das Handbuch, § 188, стр. 139. Начин приказивања Данилове визије у Пећи и сликања које препоручује ерминија разликују се. Ерминија говори да се ова визија односи на други Христов долазак.

[113] Дан. 7, 19—23.

[114] Дан. 7, 24—5.

[115] Дан. 7, 26—8; А. Разумовскїй, op. cit., 67—8; 75—89.

[116] Апок. 13, 3—5; А. Разумовскїй, op. cit., 72—3; 94—5.

[117] Апок. 19, 20.

[118] Дан. 12, 3; уп. I Кор. 15, 25—8; Рим. 14, 10; II Кор. 5, 2—10; II Сол. 1, 5—9; Апок. 20, 11—15.

[119] Migne PG 10, 684 sq; PG 56, 230—4; PG 81, 1425, 1433—7.

[120] Дан. 7, 27.

[121] Пс. 44, 6; Ис. 9, 6; Дан. 7, 14, 27; Лук. 1, 33; Јевр. 1, 8; Апок. 11, 15.

[122] Рим. 5, 10—11; II Кор. 5, 18—9; Еф. 2, 16; Кол. 1, 20—2.

[123] Мат. 16, 27; 25, 31—46; Мар. 8, 38; II Тим. 4, 19; Апок. 20, 11—3.

[124] Мат. 25, 31.

[125] I Јов. 3, 2.

[126] J. Kirchen, Die Hauptweissagungen des Buches Daniel, Treuenbrietzen 1898, 23.

царству своме[126a] да царује,[127] а обучен је у тамноцрвену горњу хаљину. Христове власи су седе и симбол су његове вечности.[128]

Христос ће доћи у пламену и огњу,[129] његов престо је „као пламен огњени"[130] и симболизује ревност божју према свету, а њено простирање на свако живо биће — реком огњеном „која излазаше и тецијаше испред њега".[131] Огњена река означава и божанску енергију и љутњу Христову на грешнике.[132] У Пећи је река сликана како излази испод престола Христовог и ногу његових и треба да сажеже све грешнике.[133]

Христос долази да суди делима.[134] Када судија седне књиге ће се отворити — Христос држи отворену књигу — јер је у њима записано свако дело и сваки грех који су људи учинили.[135] Тада ће се судити речима,[136] мислима[137] и свачија књига дела ће се отворити на страшном суду,[138] а ко је записан у књизи живота уживаће вечну славу[139].

Спаситељ је приказан са мноштвом анђела који га окружују јер су позвани да учествују у суду. То се слаже са натписом поред лежећег Данила: „Тисућа тисућа служаше му, и десет тисућа по десет тисућа стајаху пред њим".[140] О своме другом доласку Христос је рекао да ће доћи са анђелима својим.[141] А кад дође Син човечији у слави својој и сви свети анђели с њиме, онда ће сести на престолу славе своје. И сабраће се пред њим сви народи.[142] Испред анђела у Пећи је ограда раја, у којем се анђели налазе и пре страшног суда, а која дели онај свет од овога.[143]

[126a] Мат. 16, 18.
[127] Дан. 7, 14; Апок. 11, 15.
[128] Migne PG 106, 228.
[129] Пс. 49, 3; II Сол. 1, 8.
[130] Дан. 7, 9.
[131] Дан. 7, 10.
[132] J. Kirchen, op. cit., 23. Уп. Die Schriften des Alten Testaments II, 3, Göttingen 1925, 299.
[133] Н. Покровскій, Страшный судъ въ памятникахъ византійскаго и русскаго искусства, Труды VI археологическаго съѣзда въ Одессѣ, томъ III, Одесса 1887, 368.
[134] Мат. 16, 27; 25, 35—45; Рим. 2, 6; II Кор. 5, 10; Јак. 2, 13; Апок. 2, 23; 20, 12—3; 22, 12.
[135] Ис. 4, 3; Дан. 12, 1; Пс. 68, 29; Фил. 4, 3; Апок. 3, 5; 13, 8. итд. И као што судије употребљавају записе на суду, тако је и овде. И као што се записи не читају зато да би судија разумео кривицу, него да би се видела праведност суда... Праведни судија хоће да сазна и зна дела, али отвара књигу (Migne PG 56, 231.).
[136] Мат. 5, 22; 12, 36—7; Јудина посл. стих 15.
[137] Рим. 2, 16; Апок. 20, 12.
[138] Дан. 7, 10; Апок. 20, 12.
[139] Дан. 12, 1; Фил. 4, 3; Апок. 3, 5; 2, 1, 27.
[140] Дан. 7, 10.
[141] Мат. 16, 27; 24, 30; Мар. 8, 38.
[142] Мат. 25, 31—2.
[143] Уп. Л. Мирковић, Старохришћанска гробница, 62, сл. 11—13.

Последњи суд над светом и установљење вечног царства божјег за све верне — Христос се налази у царству своме и у њему ће он доћи при другом доласку[144] — извршиће Христос. Зато га је сликар у Пећи сигнирао ІС ХС ветьхи дньми. Бог отац сав суд даде Сину.[145] Резултат суда је потпуно уништење безбожничке силе оличене у четири звери.[146]

Христос долази да царује[147] и укине смрт,[148] а верни ће царовати заједно са њим после његовог другог доласка.[149] За верне вечно блаженство састојаће се у томе што ће увек бити са Христом[150] и у заједници са блаженим духовима.[151]

Месијанско пророштво у 7. глави Даниловој налази се у стиху 13. и 14, а значење пророштва у стиховима 18, 22. и 27. исте главе.[152] Тада ће Сину човечијем служити сви народи и свеци вишњега ће преузети власт.

Тумачи Данилове 7. главе говоре да се визија односи на царство Христово и други његов долазак. Тако је ову главу схватио и Андреј Рубљов, сликар Успенског собора у Владимиру, у Русији, из XV века, и у „Страшном суду" илустровао и звери — симболе четири царства.[153] У светогорској ерминији Данилова визија је протумачена да се односи на други Христов долазак и слика се у сценама страшног суда.[154] У цркви св. апостола Петра и Павла у Тутину, из средине XVII века, на западном зиду изнад улазних врата, приказан је пророк Данило како спава. Више њега је арханђео Михаило. Поред Данила је исписан грчки текст ᾽εθεώρουν ἕως γ θρόνοι ᾽ετέθησαν, καὶ παλαιὸς ἡμερῶν ᾽εκάθητο... узет из књиге пророка Данила 7, 9: „Гледах док престоли не бише постављени и Стар данима седе". Около Данила је опширно илустрован „Страшни суд", један од најинтересантнијих страшних судова у српском сликарству XVII века.

Исто тако и црквени песници који су писали службу пророку Данилу под 17. децембром, у Даниловој визији виде други Христов долазак. „Разумно научи се Данило, човекољупче, твојим тајнама: на обла-

---

[144] Мат. 16, 28.
[145] Јов. 5, 22.
[146] Дан. 7, 11—2. Уп. Die Schriften des Alten Testaments, 296—99.
[147] Ис. 24, 23; Дан. 7, 14; Апок. 11, 15.
[148] I Кор. 15, 23, 26.
[149] Дан. 7, 27; II Тим. 2, 21; Апок. 5, 10; 20, 6; 22, 5.
[150] Мат. 26, 29; Јов. 12, 26; 13, 36; 14, 3; 17, 24; II Кор. 5, 8; Филип. 1, 23; I Сол. 4, 17; I Јов. 3, 2; Апок. 7, 17; 14, 4; 22, 3—4.
[151] Јевр. 12, 22—4; Мат. 8, 11; Лук. 13, 28—9.
[152] J. Kirchen, op. cit., 23—4.
[153] Н. Покровскій, Очерки, 322. Исти, Страшный судъ, 308—10. Царства се односе на страшни суд (Покровскій, Страшный судъ, 310, 340; D. Milošević, Das jüngste Gericht, Recklinghausen 1963, 59—60).
[154] Didron — Schaefer, Das Handbuch, § 188, стр. 139.

цима те као Судију и цара виде, чистотом ума."[155] „На престолу онога што седи окруженог анђелима, онога који је непостижан, видео си Судију, заиста праведнога, пророче дивни, задивио си се ужасном и страшном виђењу, показао си, заиста, потом свима други долазак васплоћеног Бога нашег."[156] „Када будеш хтео доћи, да суд праведни учиниш, Судијо праведни, на престолу славе своје сешћеш, река огњена..."[157] У служби недеље месопусне, посвећене страшном суду, у стихири на „Господи возвах" у суботу на вечерњи опевају се догађаји из Данилове 7. главе, стих 9 — 14. То имамо и у стихирама на „хвалите" на јутрењу. У „Чину Дјејства Страшнаго суда", службе вршене у току средњег века и касније, у Византији и Русији, читала се на вечерњи паримија Дан. 7, 1—14.[158]

Јован, митрополит евхаитски, исправљао је минеје, у Канону анђелу хранитељу пева: „Када буду постављени престоли и књиге се отворе, Ветхиј денми седне да би судио људима, анђели се појаве, земља се усколеба и све дође у ужас и задрхти, тада покажи над мном човекољубље твоје, избави ме гене (пакла), молећи Христа".[159]

Наведени текстови тумаче сликану „Визију Данилову" у Пећи, текстови нису ту директно илустровани. У Пећи је приказано „Царство Христово" и Христос цар у њему и уједно Христос судија у сажетом „Страшном суду", а то је илустрација текстова из литургије. У литургији се не помиње само брига божја о људима, страдање, смрт, васкрсење и вазнесење Христово него и оно што ће бити у будућности — царство Христово и други долазак. То имамо у анамнези сваке литургије.[160]

---

[155] У служби 17. децембра, у 5. песми канона, 4. ирмос.

[156] У 2. стихири на Господи возвах 17. децембра.

[157] У суботу на вечерњи недеље месопусне, 1. стихира на Господи возвах.

[158] К. Никольскій, О службахъ русской церкви бывшихъ въ прежныхъ богослужбенныхъ книгахъ, СПБ 1885, 214—36; Migne PG 155, 613 sqq.

[159] Филаретъ, архіеп. черниг., Историческій обзоръ пѣснопѣвцевъ греческой церкви, изд. второе, Черниговъ 1864, 408.

[160] У току литургије свештеник се више пута моли да он и верни добију царство небеско, царство које ће Христос дати вернима при свом другом доласку. „...Ти сам и сада испуни на корист молбе слугу твојих, дајући нам у садашњем животу познање истине твоје, а у будућем дајући нам живот вечни" (Божанствена литургија св. Јована Златоуста, 37, молитва трећег антифона. Навешћу само неколико примера из Златоустове литургије, а има их много и у Василијевој и другим литургијама). За време Великог входа свештеник или ђакон се моле: „Нека се Господ опомене свих нас у царству своме, сада и увек и кроз све векове" и да се „Господ опомене ктитора у царству своме" (Ibid., 56). Онима који се причешћују да буду (свете тајне) на оздрављење душе, на отпуштање грехова, на заједницу Духа светога, на испуњење царства небеског... (Ibid., 72.) „...Нека ми причешћивање светим твојим тајнама, Господе, не буде на суд или осуду, већ на исцељење душе и тела. Човекољубиви Владико, Господе Исусе Христе, Боже мој, нека ми светиње ове не буду на осуду, већ на очишћење и освећење душе и тела, и на залог будућег живота и царства" (Ibid., 84—5.). Свештеници и верни се причешћују ради задобијања „отпуштања грехова и живота вечног" (Ibid., 87—8, 92.). „О велика и најсветија Пасхо, Христе. О Мудрости, и Речи Божја, и Сило: дај нам да се присније тобом причешћује-

Царство небеско за које се свештеник моли на литургији да га задобије и он, ктитори и верни, царство за које се свештена лица и верни моле када се причешћују, а које је пророк Данило видео много векова пре Христовог рођења и његовог будућег другог доласка, насликао је сликар у протезису у Пећи — Христа у царству своме при другом доласку.[161] Оно се потпуно уклапа у место где је насликано, поред осталих старозаветних литургичких сцена и проскомидије, јер ни један други пророк није тако јасно и потпуно сагледао и видео у визији царство Христово и судију Христа, као пророк Данило. Он га је тачно и верно описао, као да је речи позајмљивао из Христових проповеди изговорених о вечном његовом царству и страшном суду. Ујединио су сликар и ктитор цркве у Пећи пружили јасну представу „Царства небеског", које чека ктиторе и верне, ако се достојни причешћују телом и крвљу Христовом, и да ће то царство задобити у дан Христовог другог доласка да суди свету. Тада ће изабрани бити вечно с Христом и анђелима његовим.

*

* *

Сликање „Страшног суда" на зениту свода олтара у Св. Спасу у Нередици,[162] скраћеног „Страшног суда" у ђаконикону Митрополије у Мистри[163] и Љутиброду[164] и „Царства Христовог" и Христа судије у протезису у Пећи, потпуно одговара хришћанској симболици олтарског простора у који спада и протезис. Олтарско узвишење је место божјег престола и указује на други Христов долазак, када ће доћи у слави да суди живим и мртвим,[165] и даде свакоме по његовим делима и сврши суд над целим светом, као што говори пророк Давид (Пс. 121, 5).[166]

мо у незалазни дан царства твог" — говори свештеник када честице св. тела узима у руке (Ibid., 90.). Ово су речи из тропара девете песме канона Јована Дамаскина на Ускрс, а који имамо при крају чина литургије Златоустове и Василијеве, у којем се моли да би се Христом причешћивао савршеније и присније у царству божјем, где ће вечно бити дан, а ноћи неће бити (Апок. 22, 5.), и када ће верни вечно бити с Господом и неће се као сада на земљи на литургији причешћивати Христом под видом хлеба и вина.

Свештеник се још на литургији моли „да крај нашег живота буде хришћански, без бола, непостиђен, миран, и да добар одговор дамо на страшном Христовом суду" (Ibid., 60—1; 77—8.).

[161] Мат. 16, 28.

[162] Н. Покровскій, Страшный судъ, 306—308.

[163] G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, 64.

[164] A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, 224—5.

[165] Migne, PG 87/III, 3984.

[166] Migne, PG, 98, 392, 398; види Ив. Дмитревскій, Историческое, 62.

И поједине радње на литургији симболишу страшни суд. Тако Велики вход — по св. Симеону Солунском[167] — означава други Христов долазак с неба у слави, који ће бити с великом пратњом због славе Христове која ће светлети и у којој ће тада доћи. Такође и архијерејско благосиљање крсним знаком из олтара указује на други Христов долазак.[168]

Било означава анђеоске трубе у које ће трубити анђели у последњи дан, а њихови звуци ће пробудити све народе.[169] Солеја означава огњену реку, која дели грешнике од праведника.[170]

Ктитор и сликар фресака у Пећи дали су насликати у олтарској апсиди „Деисис", а то је скраћени страшни суд, један од најлепших и најмонументалнијих деисиса у српском средњовековном сликарству. Наручилац је тражио од сликара да наслика „Царство Христово" и „Страшни суд" опширније, а за њихово приказивање изабрао је протезис, где су приказана оба ктитора цркве св. Апостола: св. Сава и Арсеније I Сремац како служе проскомидију, а протезис такође спада у састав олтарског простора.

У протезису у Пећи је дата једина илустрација „Визије пророка Данила" („Царство Христово" и Христос судија, сликани заједно) у целокупном средњовековном византијском и словенском живопису. А то нам сведочи колико су код Срба у средњем веку биле омиљене компликоване иконографске теме и како је велик српски допринос средњовековној иконографији.

*

* *

На северном зиду протезиса, у првој зони, ближе жртвенику очуван је фрагмент живописа, док је много већи део на западном делу уништен. На дну се виде три орнамента квадратног облика. Изнад њих је живопис уништен, а више оштећења види се бела вијугава трака (сл. 10). Да ли је то нека река? У „Визији Даниловој" на јужном зиду река огњена је сликана белом бојом. Засад остаје проблем шта трака приказује. Изнад ње је нека фигура, изгледа млада (фреска је доста оштећена и јасно се не види), главу је окренула надоле. Фигура је у попрсју и види се лева рука. Позади у ваздуху као да је огртач. Десно од фигуре је неки правоугаони предмет беле боје, на чијем се доњем делу виде оштри клинови (?).

[167] Migne, PG 155, 293—6. То исто говори и Јован Посник (Н. Красносельцевъ, Свѣдѣнія о нѣкоторыхъ литургическихъ рукописяхъ ватиканской библіотеки, Казань 1885, 310).

[168] Migne, PG 98, 417.

[169] Migne, PG 87/III, 3985.

[170] Ibid., 87/III, 3985.

Поуздано се не може утврдити шта ова, много оштећена, композиција приказује. По једном аутору[171] то је „слика Данила у пећини где му пророк Авакум доноси храну (Данило XIV, 32—38), јасна је алузија на еухаристички обред. Храна донета Данилу баченом у пећину међу лавове зато што је убио змију Валову, евоцира симболично примање причести. Контуре ове слике се назиру у доњој зони северног зида." По очуваном фрагменту не може се утврдити да је ту приказана сцена „Авакум доноси храну Данилу". Ми нигде не видимо пећину. Бела трака, свакако, није ивица пећине. Не може се одговорити на питање зашто је у десном делу композиције насликан правоугаони предмет који сигурно нема никакве везе са Авакумом. Сем тога, не види се да Авакум, ако је он приказан с огртачем, у руци држи корпицу с храном. Ако је на овој сцени приказан Авакум, требало би да је он испред анђела, а у Пећи би био позади. Анђео би требало да држи Авакума за косу, а тога у Пећи немамо. У цркви св. Димитрија у Пећи сликан је само Авакум с анђелом, док недостаје Данило с лавовима. Натпис гласи: аавакоум доноси пищѹ Данилѹ. Анђео је десном руком загрлио Авакума, а леву је испружио испред себе.[172] У манастиру Дечанима Данило је у пећини, а изнад ње је анђео и Авакум. Натпис гласи: проф. Данїл.[173] У Минхенском псалтиру илустрована је композиција „Авакум доноси храну Данилу". Поред Данила је натпис: агїос Данїил, а поред Авакума: Носї аг҃гль аввакоума кь Данїлоу пророкоу· Анђео је окренут улево и држи испред себе Авакума који обема рукама држи котарицу. Доле у пећини је Данило између лавова.[174]

За наведеног аутора[175] важније је било да утврди да је оштећена композиција стварно „Авакум доноси храну пророку Данилу", а потом да тумачи њену симболику. Он тумачи композицију, иако се на основу садашњег њеног стања не може утврдити да је на њој илустровано „Авакум доноси храну Данилу".

На северном зиду, у другој зони, биле су приказане неке композиције. На западном делу зида приказана је фигура младића с ореолом, у приклоњеном положају, скоро као да клечи, а главу је окренуо навише као да гледа некога изнад себе. Коса му је кратка и коврџаста и на њеном врху је фригијска капица. Обучен је у тамноцрвену хаљину са богатим орнаментима око врата. Лева рука као да му је савијена на грудима. Десно од Данила виде се остаци неке хаљине, црвене боје (сл. 11).

---

[171] Г. Бабић, Символично значење, 179.

[172] V. R. Petković, La peinture Serbe du moyen âge II, Beograd 1934, XCI, 2; Г. Суботић, Црква Св. Димитрија у Пећи, Београд 1964, IX.

[173] В. Р. Петковић — Ђ. Бошковић, Манастир Дечани II, 51, сл. CCLXVII.

[174] J. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters, 73, сл. 117.

[175] Г. Бабић.

За ову композицију, док још није била очишћена, претпостављало се да може приказивати „Три младића у огњеној пећи" или „Жртву Аврамову".[176] Г. Бабић је видела живопис очишћен и категорички тврди: „У горњој зони северног зида протезиса у Пећи разазнају се фрагменти композиције Жртве Аврамове: очуван је остатак фигуре једног младића који окреће главу према једној фигури која стоји иза њега: Исак и Аврам."[177]

Остаје проблем да се коначно утврди која је личност сликана на северном зиду протезиса. Потпуно је сигурно да младићка фигура није Исак, јер је приказан као одрастао човек, а не као дете како се Исак увек приказује у композицијама „Жртве Аврамове". Приклоњена фигура има ореол, а њега Исак нема на фрескама „Жртве Аврамове" у Св. Софији у Охриду,[178] у Ариљу,[179] у Грачаници,[180] ни на минијатури у Минхенском псалтиру.[181] Повијена фигура, скоро да клечи, има на врху косе фригијску капицу, а Исак се нигде и никада не слика с њом.

Фрагмент композиције у другој зони у протезису не приказује ни „Три младића у пећи", јер би младићи били приказани у стојећем положају, а не у повијеном. Они се обично сликају en face или окренути мало удесно, односно улево, а никада повијене главе и да гледају некога изнад себе.

У фрагментарно очуваној композицији треба видети једну од визија пророка Данила. Та визија, сви су изгледи, описана је у 8. глави његове књиге, коју је пророк имао треће године царовања Валтасара,[182] када је у утвари пренет из Сузе на Улај. Пошто је пророк видео утвару и тражио од Господа да је разуме, то „стаде преда ме као човек. И чух глас човечији насред Улаја, који повика и рече: Гаврило, кажи овоме утвару. И дође где ја (Данило) стајах; и кад дође уплаших се, и падох на лице своје; а он ми рече: пази, сине човечији, јер је ова утвара за последња времена. И док ми он ово говораше, ја бејах изван себе лежећи ничице на земљи; а он ме се дотаче, и исправи ме, те стадох. И рече: ево, ја ћу ти казати шта ће бити на крају гњева; јер ће у одређено време бити крај."[183]

---

[176] Н. Давидовић - Радовановић, Фреска визије, 119.

[177] Г. Бабић, Симболично значење, 179.

[178] П. Миљковик'-Пепек, Материјали за македонската уметност. Фрески во светилиштето на црквата Св. Софија во Охрид, Зборник Археолошког музеја в Скопје, Скопје 1956, 46, таб. V; С. Радојчић, Прилози за историју, сл. 4.

[179] V. R. Petković, La peinture Serbe I, 26b.

[180] Ibid., 63a.

[181] J. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters, 53, сл. 75.

[182] Дан. 8, 1.

[183] Дан. 8, 15—9.

Сл. 3. Доле десно: Нејасна композиција на северном зиду протезиса. Горе лево: Арханђео Гаврило показује пророку Данилу будуће догађаје (Страшни суд) према 8, 15—19. Данилове књиге. Види се само пророк Данило.

Да је у Пећи илустрована „Визија пророка Данила" из 8. главе његове књиге, доказује нам фреска сличног садржаја из Успенског собора у Владимиру, из XV века, где је приказана композиција „Арханђео Гаврило показује пророку Данилу будуће догађаје".[184] Данило је приказан у приклоњеном положају и као да клечи. Руке су му испод хаљине. Главу је окренуо улево, као и у Пећи, и гледа горе у арханђела Гаврила који му је ставио руку на лево раме, а прст десне руке подигао увис и показује Данилу „Страшни суд" (сл. 9). Данилов положај и став у Пећи и Владимиру потпуно се слажу. У Пећи се једино не види фигура арханђела Гаврила, јер је уништена цела површина фреске где је он требало да стоји. Такође је уништен и део Даниловог левог рамена, па се не види како му је арханђео ставио руку на раме.

У Успенском сабору у Владимиру илустрована је 8. глава књиге пророка Данила — „Арханђео Гаврило показује Данилу будуће догађаје", и 7. глава — четири животиње које симболишу четири царства: македонско у виду грифона, римско у виду крилатог дракона, вавилонско у виду медведа и антихристово у виду рогате звери.[185] А у протезису у Пећи приказана је „Визија Данилова" из 7. главе, коју је имао ноћу, и Данилова утвара из 8. главе као и у Владимиру. Данило је видевши утвару пао на земљу, јер као човек грешан није могао издржати присуство светости бића божјег[186] и од страха је пао на земљу као и пророк Језекиљ када је видео подобије славе божје.[187] Господ је послао Данилу арханђела Гаврила да га подигне и да му објасни утвару, која се односи на последња времена.[188] У 7. глави књиге пророка Данила не помиње се Гаврило, а то нам уједно убедљиво доказује да је у Владимиру и у Пећи илустрована Данилова утвара из 8. главе његове књиге.

У 8. глави Даниловој описано је царство мидско, персијско и грчко. Нарочито је један цар свиреп према народу божјем, а он је, по I књизи Макавеја 1, 5—50, Антиох Епифан, једанаести рог из 7. главе књиге пророка Данила, који је вређао веру Јевреја, а њихов храм у Јерусалиму опљачкао и у њега ставио многобожачке идоле.[189] То је дало право егзегетима да у 8. глави књиге Данилове виде описане догађаје пред други Христов долазак, јер је у Антиоху оличен антихрист,

---

[184] Н. Покровскій, Очерки, 322 рис. 167; Исти, Страшный судъ, 310, табл. LXXVI. На фотографији у „Очеркима" се виде арханђео и Данило, док се на цртежу у студији „Страшный судъ" изнад Данила и арханђела виде и апостоли како седе на престолима а позади њих су анђели.

[185] Страшный судъ, 322.

[186] Уп. II Мој. 33, 20; Ис. 6, 5.

[187] Јез. 1, 28; 43, 3.

[188] Дан. 8, 16—7.

[189] А. Разумовскій, Святой пророкъ Даніилъ, 71, 93, 95.

највећи непријатељ цркве Христове.[190] Старозаветни антихрист се односи на новозаветног антихриста, и суд над старозаветним јеврејским народом односи се на суд над палим новозаветним народом.[191]

На јужном зиду друге зоне протезиса у Пећи сликар је илустровао Данилову визију „Небеског царства" и Христа судију у једној композицији, али он је желео илустровати страшни суд опширније, а на јужном зиду није имао места, зато је остале сцене страшног суда пренео на северни зид и у другој зони илустровао сцену „Арханђео Гаврило показује Данилу будуће догађаје" (Страшни суд) и страшни суд илустровао опширније у другој зони северног зида и на полусводу истог зида (трећа зона). Зато у огњу, који је сачуван источно од Данила на северном зиду у другој зони, треба видети део вечног огња из страшног суда или огањ свагдашње жртве.[192] Око очуваног фрагмента ватре види се фрагмент фреске који подсећа на гране дрвета. Али то нису гране дрвета: са тамноплаве позадине је на више места скинута боја, остао је бели слој малтера, па је празнина између очуваног бојеног слоја и оштећеног образовала „гране".

На јужном зиду протезиса лежећа фигура Данила има на глави капицу, као и фигура у приклоњеном положају на северном зиду. Обе фигуре имају кратку косу и обучене су у хаљину са орнаментима око врата. Само је фигура на северном зиду боље очувана и изведена архаичније од лежећег Данила на јужном зиду. Обе фигуре приказују, као што је већ на основу текстова утврђено, пророка Данила.

*

* *

У чину проскомидије ваде се честице за целу цркву небеску и земаљску (живе), а на литургији молитва се приноси за преминуле праоце, оце, пророке итд. да би и хришћани добили исту награду коју су они добили.[193] Међу пророцима се увек помињу Давид и Данило и зато су сцене из њиховог живота или визије — а у вези су са евхаристијом — илустроване у Пећи. Обојица пророка су прорицала о Месији. Данило у 2, 4. и 5. глави говори о царствима која руши Господ, а у 7. о вечном царству Месије и његовом суду. У 9. глави излаже о вре-

[190] Migne, PG 81, 1444—5; 1448—9; 1449—1453; Die Schriften des Alten Testaments II, 3, Göttingen 1925, 302; А. Разумовскїй, op. cit., 92—5.

[191] Уп. Разумовскїй, op. cit., 72, 93. Код Данила 7, 7—8, 19—26. говори се о четвртој звери и једанаестом рогу — Антиоху Епифану, симболу антихриста. У 8, 9. се такође говори о малом рогу, а у 8, 3—4, 8—12. о овну који гони праведнике, а он је Антиох Епифан. У Даниловој књизи 7, 8, 10, 11 и 12. глави говори се о страшном суду и антихристу.

[192] Дан. 8, 11—13.

[193] Л. Мирковић, Православна литургика II, 61, 102—4; Божанствена литургија, 72.

мену рођења Месије, док у 8, 10. и 11. говори о непријатељима народа божјег, а старозаветни непријатељи изабраника божјих су праслике новозаветних непријатеља који ће гонити цркву Христову. У 12. глави говори о васкрсењу. Данило је праслика Христа, а име Данило значи мој судија је Бог.[194]

Пророк и цар Давид је такође много пророковао о царству Христовом[195] и о његовом суду над народима[196]. Давид је пророковао о новом царству,[197] страдању, погребу, силаску у ад, васкрсењу и вазнесењу Христовом.[198] Цар Давид је праслика Христа,[199] а Христос се назива сином Давидовим и „Господ Бог ће му дати престо Давида оца његова; и цароваће у дому Јаковљеву ва вијек, и царству његовом неће бити краја".[200]

Пророк Давид је прорицао о Христу у време највећег политичког и културног успона јеврејског народа, а пророк Данило у време највећег унижења Јевреја када су били у вавилонском ропству.

*

* *

Фреске у протезису треба тумачити као повезану целину а не појединачно. У ниши је приказана илустрација молитве „Никтоже достоин . . ." и проскомидије коју служе св. Сава и Арсеније I Сремац, ктитори цркве, а принете дарове прима Исус Христос, Ветхиј денми, и они се у току литургије освећују. А под освећеним хлебом и вином верни примају истинско тело и истинску крв Христову која их очишћава од греха и отвара им улазак у царство небеско у коме ће се Христос појавити при свом другом доласку и увешће у њега све достојне. Циљ рада и служења архијереја и свештеника је да своје верне припреме и оспособе да задобију царство Христово и да вечно буду с њим, и да се на дан страшног суда прославе истом славом у којој се

---

[194] Књига пророка Данила је била инспиратор богослужбених текстова и сликара. Она је поред протезиса Св. Апостола у Пећи илустрована и у цркви св. Димитрија у Пећи, задужбини архиепископа Никодима, где је очуван део „Авакум доноси храну Данилу" (види нап. 172). На првом и другом стубу на јужној страни пећке припрате из око 1330. г. илустрован је „Сан цара Навуходоносора" из 2. главе књиге Данилове. На првом ступцу Навуходоносор је приказан како седи на престолу у царском оделу. Позади њега је стуб и на њему кип и гора висока. Ту је и једно лице. На другом ступцу приказан је први део исте композиције. Цар Навуходоносор спава на одру, а десно од њега је стражар. С леве стране цару је пришао анђео.

[195] Пс. 2 и др.

[196] Пс. 121, 5.

[197] Пс. 33, 51, 53, 55, 56, 58.

[198] Житія святыхъ, на русскомъ языкѣ изложенныя по руководству Четьихъ-миней св. Димитрія Ростовскаго, кн. IV, Москва 1903, 743.

[199] Пс. 88, 19; Јер. 30, 9; Јез. 34, 23; 37, 24; Дела Ап. 2, 25—31.

[200] Лук. 1, 32—3.

већ налазе свети и мноштво анђела који окружују престо Христов. Све то имамо приказано на фрескама у протезису. Христос има власт над животом и смрћу. Он је у своје царство увео, приликом силаска у ад, пророке Давида и Данила, а на дан страшног суда том броју светих прибројаће ктиторе и све верне који су се достојно причешћивали крвљу и телом његовим, и тада ће вечно бити с Христом и светима. Победа над сатаном се стиче крвљу Јагњетовом (Христовом).[201]

Поред текстова проскомидије и молитава на литургији фреске у Пећи илуструју и анамнезу литургије у којој се говори о другом Христовом доласку.

Црква се дели на воинствујућу (земаљску) и триумфујућу (небеску) које сачињавају једну цркву. Земаљска црква, њој припада Арсеније I Сремац, води непрестану борбу за спасење својих чланова против њихових непријатеља да би задобили царство небеско. Небеска црква обухвата све свете и старозаветне пророке (Давида и Данила), који су успешно завршили борбу са непријатељем спасења, и сада се налазе с Христом и у заједници с анђелима. Само победом и борбом земаљска црква улази у небеску цркву — приказану „Царством Христовим" и другим Христовим доласком о коме су прорицали пророци Давид и Данило, и зато су сцене из њиховог живота и визије које су имали — а у вези су са евхаристијом — и сликане у протезису.

L'ICONOGRAPHIE DES FRESQUES DANS LA PROTHÈSE DE L'ÉGLISE DES SAINTS-APÔTRES À PEĆ

JANKO RADOVANOVIĆ

Dans la niche de la prothèse sont peints saint Sava, premier archevêque serbe, à droite, et Arsène I de Sirmium, deuxième archevêque serbe. Tous les deux en fondateurs de l'église célèbrent la proscomidie (la première partie de la liturgie) avant la Grande procession (portant l'Eucharistie). Au-dessus d'eux est l'Agneau sur la tasse (la fresque est en grande partie détruite). A gauche et à droite de l'Agneau est peint un ange avec le ripide (plaque métallique à l'effigie d'un saint, sur un long manche) dans les mains. Au-dessus de l'Agneau et de la niche est peint le »Vethiy denmi« (»l'Ancien des jours«). L'auteur considère que c'est l'illustration du texte de la prière »Aucun de ceux qui sont liés par des concupiscences charnelles . . .« qu'on récite pendant qu'on chante le cantique de chéru-

[201] Апок. 12, 11.

bins, à savoir la partie »car c'est toi qui sacrifies et qui te sacrifies, qui reçois et qui te donnes, Christ Dieu . . .« Quand les prélats célèbrent la liturgie, ils sont l'image du Christ et le représentent.

L'auteur prouve que le »Vethiy denmi«, peint au-dessus de la niche, représente le Christ bien qu'il ne soit pas marqué du signe IC $\tilde{\text{X}}$C. Il le confirme par les exemplaires de peinture du »Vethiy denmi« sur le mur méridional de la prothèse de l'église des Saints-Apôtres à Peć et au-dessus de la porte d'entrée de la même église, à Nerezi, à l'église de la Vierge Ljeviška à Prizren, dans les illustrations du Psautier de Munich, dans les représentations du »Vethiy denmi« à Kastoria, ainsi que dans ses peintures à Bojana, à Zeman et à Dragalevci en Bulgarie et dans l'église de Saint Redempteur à Neredice en Russie. Dans toutes ces représentations le »Vethiy denmi« est marqué par le signe I$\tilde{\text{C}}$ X$\tilde{\text{C}}$, et c'est un fait certain que sur le mur oriental de la prothèse à Peć est peint le Christ et non Dieu le Père comme l'avait affirmé Gordana Babić.

Dans quelques cantiques de la liturgie de la Visitation et dans l'Octoïch le Christ est nommé »Vethiy denmi«; ce nom lui fut donné aussi par certains théologiens du Moyen Age.

L'auteur traite la question pourquoi les prélats sont peints dans la prothèse, célébrant la proscomidie avant la Grande procession.

Sur le mur méridional dans la première zone est peint le prophète Daniel dans la fosse aux lions. La composition est un symbole d'Ancien Testament de l'eucharistie. On y expose la liaison entre la liturgie et Pâques dans le salut merveilleux de Daniel en tant que symbole de la résurrection. Dans le chambranle intérieur est représenté un ange comme diacre portant des dons. Sur la partie occidentale du mur méridional est représentée la repentance de David laquelle est en liaison avec la liturgie parce que le cinquantième psaume (qui est toujours représenté par la repentace de David) est récité plusieurs fois au cours de la liturgie. Après l'adultère avec Bethsabée et la mort d'Uri, le Héthien, il fallait que David fût puni de mort, mais le Seigneur lui pardonna son péché. Le Seigneur qui a sauvé Daniel de la fosse aux lions et David de la mort a le pouvoir de donner aux croyants la vie éternelle.

Dans la deuxième zone du mur méridional est peinte la Vision du prophète Daniel 7, 9—10, 15, 28. L'auteur explique en détail cette vision unique dans la peinture slave, et arrive à la conclusion qu'on y a représenté le Royaume des cieux avec le roi Christ, et le Royaume du Christ où il apparaîtra lorsqu'il viendra pour la deuxième fois dans le monde pour le juger. Les commentateurs ecclésiastiques au Moyen Age expliquaient le septième chapitre de Daniel en liaison avec le second avènement du Christ, et un tel commentaire est accepté aussi dans quelques cantiques par l'auteur du service au prophète Daniel qu'on célèbre le 17

décembre. Ainsi est conçue cette vision dans l'ermitage du Mont Athos et de la même façon l'a expliquée le peintre de la cathédrale de l'Assomption à Vladimir, ainsi que celui de l'église de Saint-Pierre et Saint-Paul à Tutin. D'après l'auteur, les textes mentionnés expliquent la Vision du prophète Daniel mais, à son avis, c'est l'illustration du texte de la liturgie dans laquelle l'évêque et le prêtre répètent plusieurs fois la prière secrète à l'intention des fondateurs de l'église et des croyants afin qu'ils heritent le Royaume du Christ et donnent une bonne réponse au jour du Jugement dernier. Les croyants et les prêtres communient avec le corps et le sang du Christ pour être admis au Royaume des cieux et pour être ensemble avec le Christ après le Jugement. L'auteur le démontre par la citation des endroits choisis de la liturgie de saint Jean Chrysostome. Le Christ viendra lors de son second avènement dans son Royaume (Matt. 16, 28).

Manquant d'espace, le peintre de la prothèse à Peć ne pouvait pas peindre la majestueuse Vision du prophète Daniel toute entière sur le mur méridional où il n'avait pas assez de place.

Sur le mur septentrional dans la première zone est conservé un fragment de fresque trop défectueux pour pouvoir identifier la fresque. Dans la deuxième zone, sur la partie occidentale du mur, est peinte une figure dans la position inclinée, presque agenouillée. Elle est coiffé tout au haut des cheveux du bonnet phrygien. L'auteur démontre qu'on y a illustré la Vision du prophète Daniel des chapitres 8, 15—18, se rapportant au Jugement dernier. De cette composition grandiose ne s'est conservé qu'un fragment: et le Jugement dernier et la Vision de Daniel étaient illustrés dans la deuxième zone du mur septentrional et sur la demi-voûte (la troisième zone). A droite de la figure inclinée de Daniel est conservé un fragment du feu. Cela doit être soit le Fleuve en feu ou le feu du sacrifice quotidien dont on parle chez Daniel 8, 11—11.

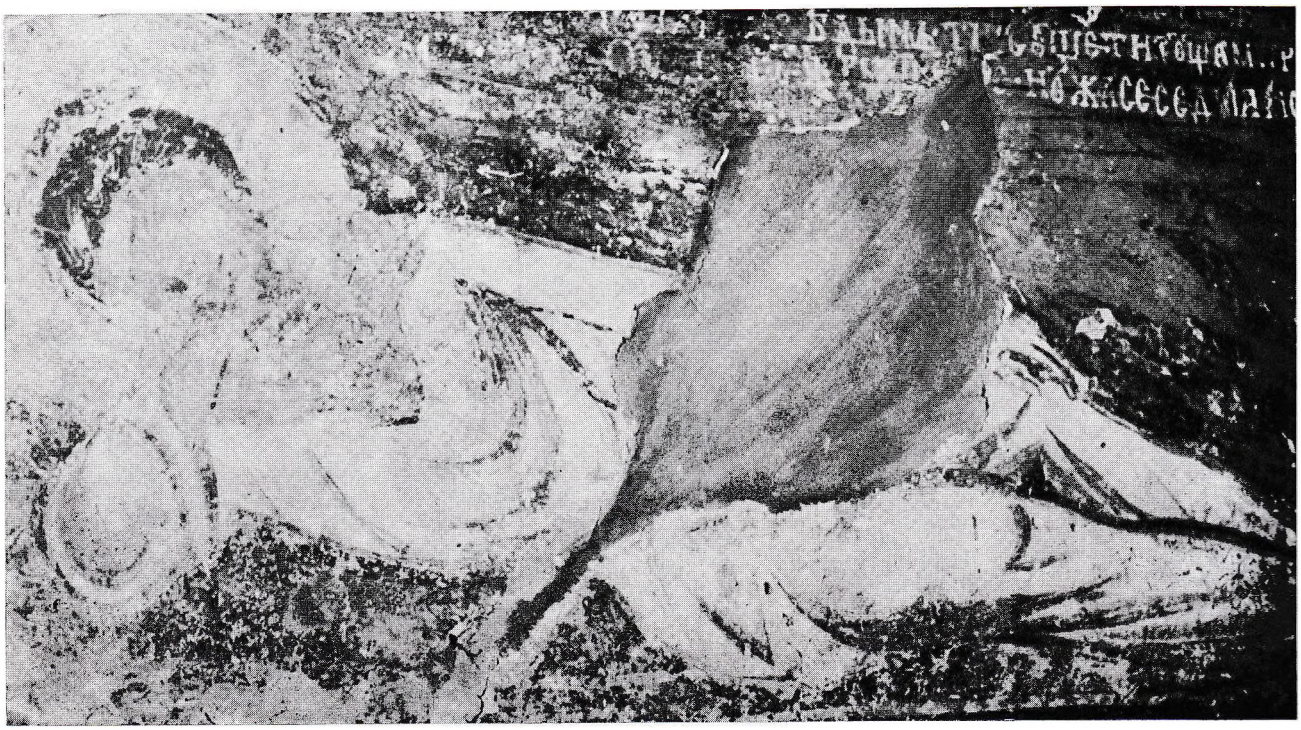
L'auteur considère que les fresques dans la prothèse de l'église doivent être expliquées comme un ensemble cohérent et non séparément, et qu'on a illustré dans ce petit espace les grandes idées du culte orthodoxe, c'est-à-dire de la liturgie.

Сл. 1. (горе, лево), Арсеније I Сремац, други српски архиепископ и ктитор цркве, служи проскомидију
Сл. 2. (горе, десно), Св. Сава Српски и ктитор цркве служи проскомидију

Сл. 3. (доле, лево), Ветхиј денми, Агнец и два арханђела, св. Сава и Арсеније Сремац. Илустрација молитве на св. литургији „Никтоже достоин . . .“ и проскомидије пред Велики вход
Сл. 4. (доле, десно), Св. Пророк Данило у рову (лављој јами)

Сл. 5. (лево), Анђео враћа мач у корице — детаљ фреске Покајање Давидово

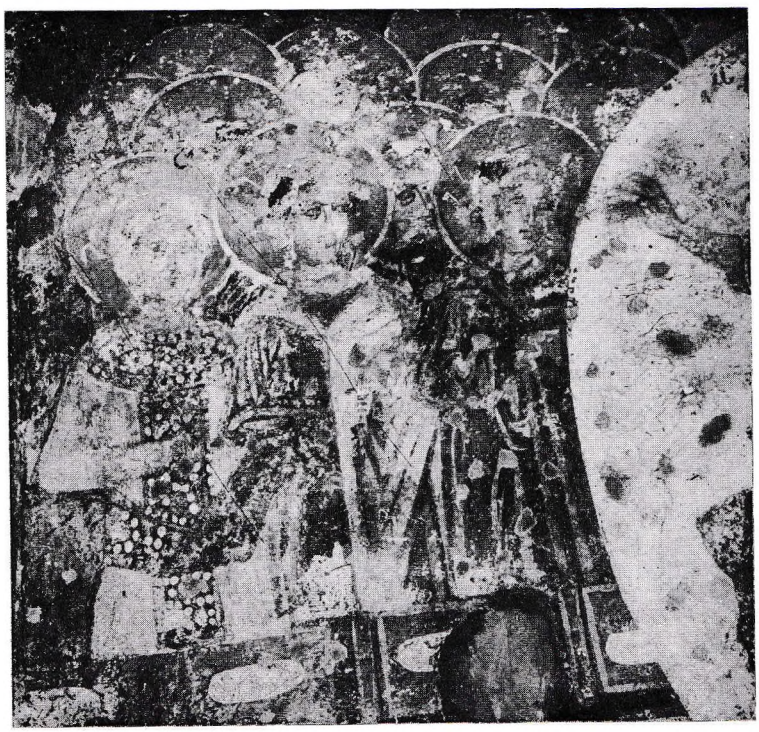
Сл. 6. (доле), Пророк Данило из Визије Небеског царства и Страшног суда (Дан. 7, 9—10, 15, 28) — детаљ фреске

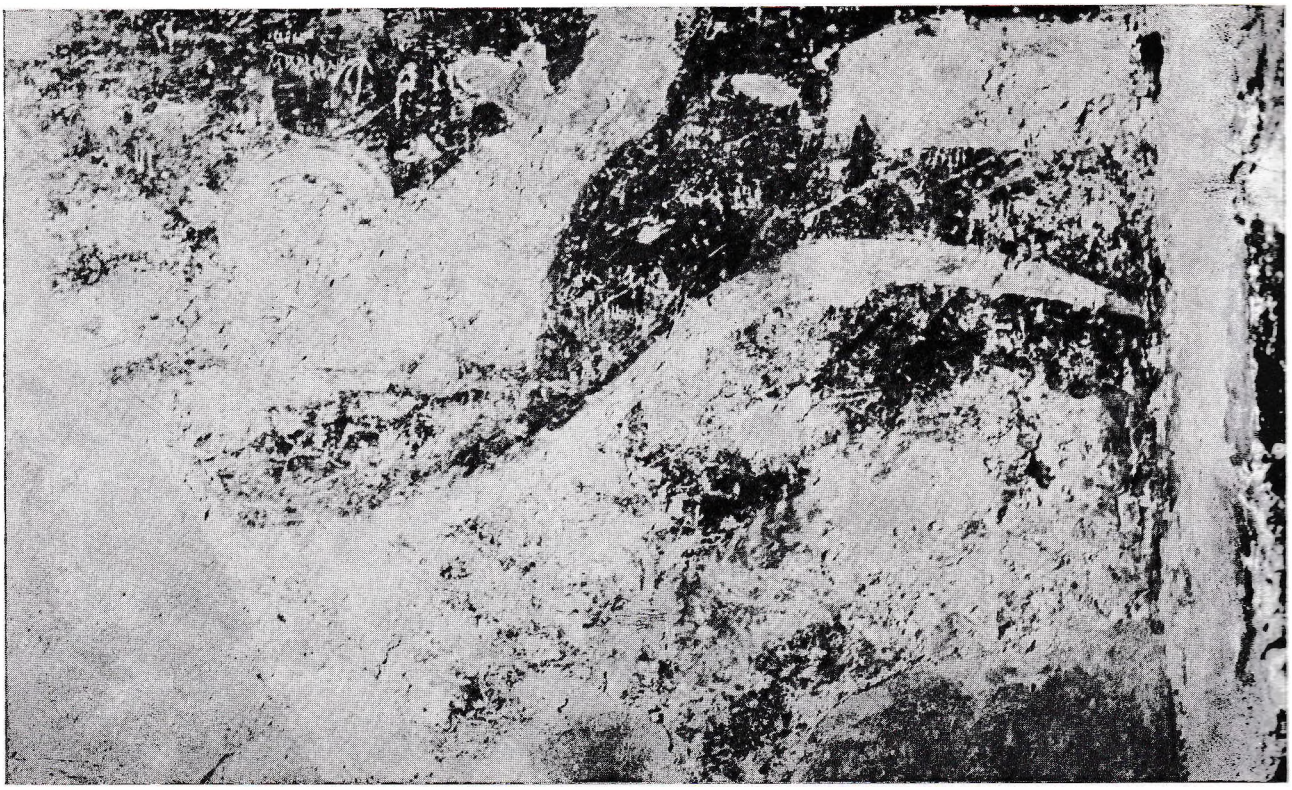


Сл. 7. (десно), Група анђела лево од Христа — детаљ Небеског царства и Страшног суда (Дан. 7, 9—10, 15, 28). Испред анђела је ограда раја

Сл. 8. (доле, лево), Група анђела десно од Христа — детаљ Данилове визије Небеског царства и Страшног суда, приказаних заједно (Дан. 7, 9—10, 15, 28)

Сл. 9. (доле, десно), Арханђео показује пророку Данилу будуће догађаје (Страшни суд) — фреска у Успенском сабору у Владимиру





Сл. 10. Нејасна композиција на северном зиду, прва зона

Сл. 11. Пророку Данилу арханђео Гаврило показује будуће догађаје (Страшни суд) из 8, 15—19 његове књиге — детаљ фреске на којој се види само пророк Данило

Војислав Ј. Ђурић

Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству

МАТИЦА СРПСКА

4 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 4

У уметности каква је византијска, по својој природи апстрактној и метафизичкој, по темама општехришћанској, а по облицима, стилизованим и удаљеним од непосреднијих подстицаја из природе и живота, увек у разним мерама зависној од античког наслеђа, тражити присуство истовременог историјског догађаја изгледа залудан или, у сваком случају, веома тежак посао. Та уметност, уздигнута над овоземаљским, проповедајући узвишене и неприкосновене истине, врло је рано изградила своја правила изражавања мисли и исказивања осећања, своју иконографију и стил, без чијег познавања свако суђење о њој бива јако подложно субјективизму. Њени закони, створени у Цариграду око дворова василевса и васељенског патријарха, брзо су се ширили и ван граница Византијског Царства, захватајући широка подручја источног хришћанства и граничне области католичанства. Интернационални карактер византијске уметности био је готово непогодан за појаву посебних народних обележја и, на први поглед, неспојив с намерама људи, увек толико природним, да кроз њу проговоре о себи и збивањима свога времена.

Србија је, прихвативши у сликарству византијски начин изражавања, створила између XII и XV века изванредна уметничка дела, али је била принуђена, као и Русија, Бугарска и Румунија, да се доследно држи стилских и иконографских начела која су у таласима долазила из Цариграда. Па ипак се често дешавало, као и у Византији, да се појаве илустрације савремених историјских догађаја, везане за одређену средину или посебну народност, увек исказане језиком византијске слике засноване на начелима византијске иконографије. Тако је у Србији XIII века створен низ циклуса посвећених животу св. Симеона Немање и св. Саве, саборима српских владара на којима је брањена православна вера, смрти чувених људи цркве и двора; остварен

је, дакле, низ слика којима се прослављала династија Немањића.[1] Кроз својеврсну лаичку иконографију извесних портрета угледних људи земље дошли су понекад до изражаја и савремени историјски догађаји о којима се сачувало врло мало изворних докумената. Такав је случај са три збивања из времена краљева Милутина, Душана и Марка који, управо стога, заслужују посебну пажњу.

1. *Краљ Милутин „изби Турке"*

На северном зиду цркве св. Борђа у Старом Нагоричину код Куманова, насупрот северозападном ступцу, насликан је неуобичајени портрет краља Милутина као ктитора храма. Обучен у свечани дивитисион с камелавкионом на глави, краљ приноси патрону храма, св. Борђу, одевеном у тунику и хламиду, модел нагоричке цркве. Краља на извесном одстојању прати, држећи у десној руци жезло, млада краљица Симонида која је, као и краљ Милутин, окренута према св. Борђу. Обоје стоје на црвеним јастуцима украшеним златним двоглавим орловима. Светитељ их не приводи Христу нити препоручује Богородици, као што је то уобичајено у иконографији византијских ктиторских портрета, него се окренуо према краљевском пару испруживши десницу да прими дар, док левицом диже мач у корицама, с балчаком окренутим нагоре, очигледно с намером да га уручи краљу Милутину[2] (цр. 1, сл. 1).

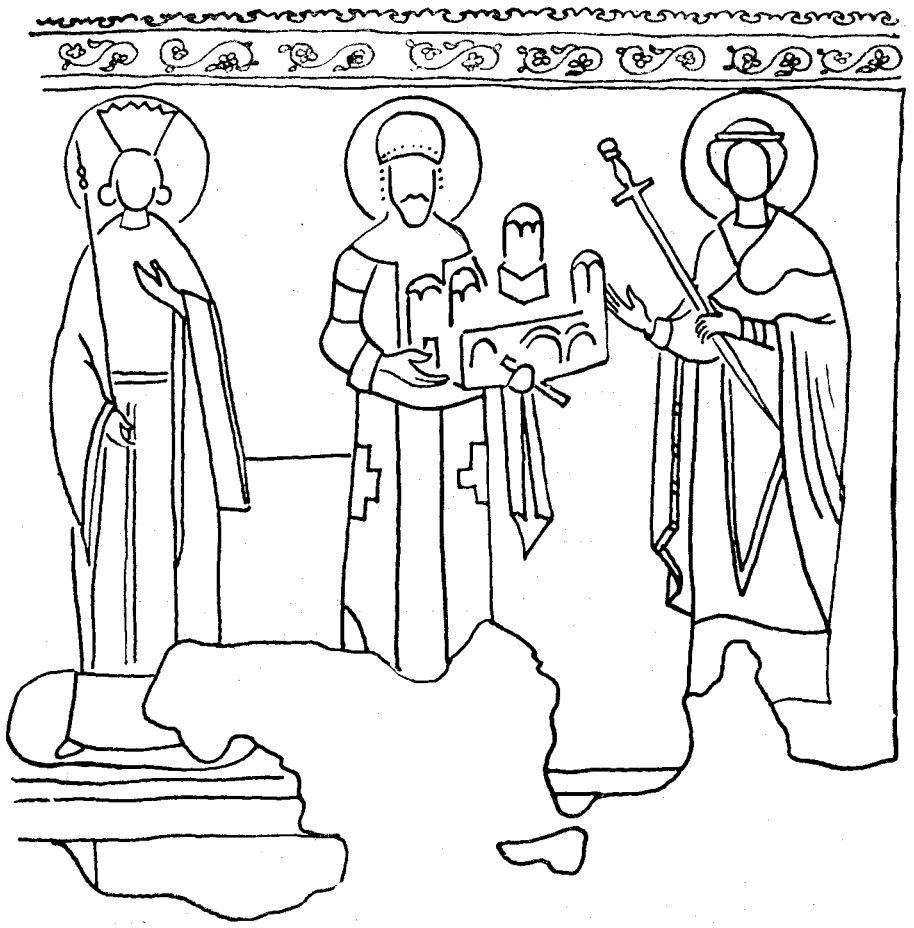
Усамљеност овакве теме даровања цркве и уздарја мача у српском средњовековном сликарству постаје очигледна ако се, макар и летимично, прикажу типови ктиторских портрета српских владара.

Најједноставнији и вољда због тога и најчешће употребљавани облик ктиторског портрета на византијском уметничком подручју, па и у Србији, подразумева слику владара с моделом храма у руци како прилази Христу предвођен Богородицом или патроном храма (краљ Владислав у Милешеви, краљ Милутин у Краљевој цркви у Студеници итд.).

[1] Cf. A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin, Paris 1936, passim; С. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, Скопље 1934, passim; D. Winfield, Four Historical Compositions from the Medieval Kingdom of Serbia, Byzantinoslavica XIX (Praha 1958) 251—278; В. Ј. Ђурић, Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралеле, I, Зборник радова Византолошког института VIII 2, Mélanges G. Ostrogorsky II (Београд 1964) 69—90; ibid., X (Београд 1967), 121—148; ibid., XI (Београд 1968).

[2] Овај необичан мотив запазили су и ранији истраживачи нагоричког сликарства али му нису тражили објашњење: Н. Окуњев, Грађа за историју српске уметности, 1. Црква св. Борђа у Старом Нагоричину, Гласник Скопског научног друштва V (1929) 119; С. Радојчић, о. с., 37—38; В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 204; П. Миљковик'-Пепек, Делото на зографите Михаило и Еутихиј, Скопје 1967, 62.

У Србији XIII века развила се тема, посебно омиљена, по којој краљ-ктитор бива привођен и препоручен Христу преко својих предака чувених по светитељству: св. Симеона Немање, краља Стефана Првовенчаног у монаштву Симона, краља Уроша I у монаштву Симеона



Цр. 1. Старо Нагоричино, св. Борје, краљ Милутин и краљица Симонида, фреска из 1316—1318 (цртеж М. Нагорни)

(краљ Радослав у Богородичиној цркви у Студеници, краљ Урош I у Сопоћанима и Градцу, краљ Драгутин у Бурђевим Ступовима итд.).

Није тако редак ни тип породичног ктиторског портрета, који је нарочито у XIV веку био раширен, а према коме се на слици појављивао ктитор са читавом породицом док га, из сегмента неба изнад њега, благосиља Христос или патрон храма (краљ Драгутин у Ариљу,

севастократор Влатко и кнез Паскач у Псачи, деспот Оливер у Леснову, кнез Лазар у Раваници итд.).

Најређи, али зато најзанимљивији, бивао је портрет ктитора којег одозго благосиља — стављајући му на главу круну — сам Христос, или анђели (краљ Милутин и Симонида у Грачаници, краљ Марко у Прилепу итд.). Та симболична инвеститура садржавала је идеју о мистичном пореклу владарске власти од врховног сизерена.

Све те врсте представљања ктитора преузете су из византијске црквене иконографије, а њихове идеје нашле су свој одраз не само у српском сликарству него и у истовременој књижевности.[3]

Владимир Р. Петковић је једном, и то само узгред, навео да ктиторски портрет краља Милутина у Старом Нагоричину представља посебност, јер св. Борђе „држи у левој руци мач као дар намењен краљу, који цркву у Нагоричину подиже у славу св. Борђа за спомен победе над Турцима".[4] Тачност основне мисли Петковићевог разрешења садржине ктиторског портрета у Нагоричину лако је проверљива ако се суочи с дугачким натписом на каменој греди портала цркве. Наиме, ту је уклесано да је храм подигнут у дане „светородног и превисоког краља Уроша Милутина, Богом самодршца све српске земље и поморске, при богочестивој краљици Симониди, и при игуману Антонију, године 1312/13". И у наставку: „В тоже лето краљ изби Турки".[5] Догађај забележен на крају натписа односи се на војевање српског одреда против Турака у Анадолији под командом великог војводе Новака Гребострека. Краљ Милутин је послао одред од 2000 коњаника као помоћ византијском цару Андронику II Палеологу. Српска војска је била пребачена преко Мраморног мора и извојевала је неколико значајних победа, повративши извесне изгубљене византијске градове. Све се то одиграло пре октобра 1313. године, када је цар Андроник II издао повељу у којој је подвукао велике заслуге Срба. У том тренутку је изгледало да је турска сила, која је већ потпуно преплавила Малу Азију, коначно задржана.[6] Осећајући огромну опасност од турске моћи, са којом се упознао кроз битке, Милутин је својим победама дао изузетан значај тиме што их је истакао натписом на цркви св. Борђа у

---

[3] За све ове типове cf. A. Grabar, o.c., passim; С. Радојчић, о. с., passim.

[4] П. Поповић — В. Петковић, Старо Нагоричино, Псача, Каленић, Београд 1933, 18, т. VII.

[5] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, I, Београд 1902, бр. 41; Н. Окуњев, о. с., 88; Й. Ивановъ, Български старини изъ Македония, София 1931², 132.

[6] С. Новаковић, Срби и Турци, Београд 1960², 76—81, 87—89, 104—117; К. Јиречек, Историја Срба, I, Београд 1952², 198; М. Динић, Однос између краља Милутина и Драгутина, Зборник радова Византолошког института 3 (Београд 1955) 68—69; Зборник Константина Јиречека, I, Београд 1959, 447—448; Г. Острогорски, Историја Византије, Београд 1959, 459—461, 463, 464.

Нагоричину, на храму светитеља што је у Византији и у православном свету уопште поштован као један од заштитника владара у ратовима и помоћника у победама. Старо Нагоричино је очигледно споменик победе краља Милутина над Турцима и у њему је краљ на фресци представљен као тријумфатор.

Посветити цркву после завршене битке или успелог ратног похода некоме од светитеља ратника био је веома познат обичај у Византији и на њеном културном подручју. Светитељи ратници, а међу њима особито Борће, Димитрије, Теодор Тирон и Теодор Стратилат, као помоћници и вишњи саветници владара у ратовима, најчешће су призивани у молитвама приликом тешких ратничких похода и њима се на разне начине захваљивало, највише подизањем цркве, после успешног окончања рата.[7] Византијски цареви из породице Комнина, који су потицали из византијског војног племства, посебно су поштовали св. Борћа чији су лик стављали на своје новце.[8] На византијским војним барјацима из XIV века налазиле су се, поред крста као знака победе, и слике светих ратника, покровитеља византијског оружја.[9] У Србију је тај обичај пренесен вероватно заједно са примањем хришћанства. По сведочанствима старих писаца он је увелико уврежен већ у XII веку. Описивачи живота великог жупана Стефана Немање, његов син краљ Стефан Првовенчани и монах-писац Доментијан, веле да се Немања уз помоћ св. Борћа ослободио затвора у који су га бацила браћа. Пред битку код Пантина попео се у утврђени град Звечан, где се помолио у цркви посвећеној св. Борћу, уз чију је подршку затим савладао брата и Византинце. Из захвалности подигао му је цркву чим се у Расу устоличио на великожупанском престолу.[10] То је црква позната под именом Ђурђеви Ступови, што као споменик победе још и данас стоји над древном престоницом Рашке. Старо Нагоричино је већ у време Милутиновог сина Стефана Дечанског било познато као светилиште Милутинове победе. Пре велике битке Срба са Бугарима код Велбужда 1330. године у Нагоричино је наишао Дечански са војском да се помоли. Тада је ничице пао пред икону св. Борћа, желећи његову подршку и обећавајући дарове и захвалност. Ту је и сахранио свог погинулог противника бугарског цара Михаила.[11] Свете

[7] В. Н. Лазарев, Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия воина в византийском и древнерусском искусстве, Византийский временник VI (Москва 1953) 193—222.

[8] Ibid., 201.

[9] A. Grabar, o. c., 36; В. Н. Лазарев, o. c., 198—199.

[10] Л. Мирковић, Списи св. Саве и Стевана Првовенчанога, Београд 1939, 176—179; Доментијан, Животи Светога Саве и Светога Симеона, превео Л. Мирковић, Београд 1938, 230—231, 232, 235—238.

[11] Архиепископ Данило, Животи краљева и архиепископа српских, превео Л. Мирковић, Београд 1935, 137, 143.

ратнике су зазивали у помоћ и потоњи српски владари у тренуцима предстојећих битака и приликом војних похода.[12]

Истим начелима били су руковођени и бугарски цареви, руски велики кнежеви и молдавске војводе када су се налазили у сличним ратним приликама. Тако је, на пример, бугарски цар Иван Асен II, после славно добијене битке против Грка на Клокотници 1230. године, посветио своју чувену цркву у престоници Трнову Четрдесеторици севастијских мученика-ратника, чијом је помоћу — како сâм у једном натпису каже — добио рат.[13] Познати су многобројни подаци из Кијевске, Новгородске и Владимиро-суздаљске Руси о поштовању светих војника и њиховој улози покровитеља над ратнички расположеним руским кнежевима, као и њихов удео мистичних заштитника у биткама.[14] Тамо су, већ у XI веку, подизане цркве у славу победа у којима се прослављало име светих ратника. Зна се да је велики кнез Јарослав Мудри, чије је крштено име било Георгије, подигао у славу свог патрона-имењака цркву у Кијеву после победе над Печенезима, а после једне друге добијене битке основао и град под његовим именом.[15] Постоји, такође, могућност да је једна од најлепших цркава новгородске земље, храм св. Георгија у Старој Ладоги, из друге половине XII века, сагрђен у част победе коју је кнез Свјатослав Ростиславович извојевао над Швеђанима.[16] Византијски обичаји захватили су, током XV века, и влашке и молдавске земље и њихову уметност. Само примера ради наводимо да је молдавски војвода Штефан Велики подигао у знак својих победа, за кратко време, две цркве — једну посвећену светитељу-ратнику Прокопију у Милишауци 1487. године, другу воћи арханђела, Михаилу, у Разбојени 1496. године.[17]

Паралелни обичаји с поднебља византијске културе — као и крај натписа над порталом цркве у Старом Нагоричину — казују да постоји несумњива веза између Милутинове победе над Турцима и бриге око обнове и посвете храма св. Георгија „Победоносца" у Старом Нагоричину. Међутим, није сасвим јасна хронологија догађаја: не може се, наиме, утврдити да ли је храм већ био готов када је победа извојевана или је, пак, краљ Милутин тек тада предузео обнову старе цркве из XI века — која је у његово време била у рушевинама — у сла-

[12] Cf. Из старе књижевности феудалног доба, Избор, редакција, превод и коментари, Д. Павловић — Р. Маринковић, Сарајево 1954, 135—136, 141—142.

[13] A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, 97; К. Мияtев, Архитектурата в средновековна България, София 1965, 146; Н. Мавродинов, Старобългарското изкуство, XI—XIII в., София 1966, 91—93.

[14] В. Н. Лазарев, о. с., 208—221.

[15] Ibid., 208—209.

[16] Id., Фрески Старой Ладоги, Москва 1960, 17, 94—95.

[17] Repertorul monumentelor şi obiectelor de arta din timpul lui Ştefan cel Mare, Bucureşti 1958, 57, 139—143.

ву св. Борђа, који му је помогао у ратовању. Потребно је, пре свега, нагласити да је храм у Старом Нагоричину — према легендарном житију Прохора Пчињског, познатом по каснијим преписима — био сазидан у XI веку трудом византијског цара Романа IV Диогена (1068—1071). Касно предање је сачувало приповест како је цар Диоген, пре него што је ступио на престо, ловио по жеглиговској области и ту наишао на испосника Прохора који је осетио да пред собом има будућег владара. Помоливши се пред иконом св. Борђа, Прохор му је предсказао царски положај. Пошто се пророчанство остварило цар је, из захвалности, сазидао Прохору цркву св. Борђа у Нагоричину.[18] Могло је то бити — судећи по изворима византијске историје — око 1070. године, после успешних царевих похода на Селџуке. У трећем походу претрпео је страшан пораз код Манцикерта 1071. године. Посвећење цркве св. Борђу не би било нимало чудно кад се за Романа IV зна да је на престо ступио као генерал истакнут у ратовима и, у првим годинама владавине, био победилац у биткама.[19] Очигледно је — и према легенди и према изучавању архитектуре нагоричке цркве[20] — да је краљ Милутин само обновио оронулу и запуштену византијску задужбину из XI века, задржавши стару посвету св. Борђу „Победоносцу". Према томе, постоје две могућности: или је краљ Милутин предузео обнову храма раније посвећеног св. Борђу из захвалности после победа, или је, пак, до победа дошло у току обнове, па је он схватио да постоји узрочност између рада на цркви и победа и стога одлучио да у натпису истакне свој ратни успех. У сваком случају, када је био сликан краљев тријумфални портрет у фреско-техници — а то се могло десити између 1316. и 1318. године[21] — већ су све чињенице и веровања доведени у склад: краљ је исказивао захвалност на

[18] С. Новаковић, Први основи словенске књижевности међу балканским Словенима, Београд 1893, 177—178; В. Марковић, Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији, Срем. Карловци 1920, 20, 28.

[19] Г. Острогорски, о. с., 325—326.

[20] Први истраживачи старонагоричке архитектуре нису осетили да су у питању два периода градње, један из XI, а други из XIV века. Cf. G. Millet, L'ancien art serbe. Les églises, Paris 1919, 98—102; М. Васић, Жича и Лазарица, Београд 1928, 69—72. То су тек утврдили: Ж. Татић, Трагом велике прошлости, Београд 1929, 101—105; Н. Окуњев, о. с., 89—92; G. Bošković, Deux églises de Milutin: Staro Nagoričino et Gračanica, L'art byzantin chez les Slaves, I 1, Paris 1930, 195—202; id., Извештај и кратке белешке са путовања, Старинар, III сер., VI (Београд 1931) 173—176.

[21] Натпис на фрескама ставља завршавање сликарства у годину 1317/18: Љ. Стојановић, о. с., I, бр. 51; Н. Окуњев, о. с., 88; Й. Ивановъ, l. c. Међутим, G. Millet, École grecque dans l'architecture byzantine, Paris 1916, 12—13, fig. 2, пронашао је и објавио уз потпис сликара и записану годину уз име, која, преведена на данашње рачунање, показује да су радови трајали и 1316/17. године. Cf. и Миљковик'-Пепек, о. с., 23 (са свом старијом литературом). Према томе, нагоричко сликарство је извођено између 1316. и 1318. године.

помоћи св. Борђу за успешно одлучену битку, јер они на слици измењују дарове.

Ослањајући се на византијску традицију када је довео у узајамну зависност војнички успех и рад на обнови једне цркве посвећене светитељу-ратнику, краљ Милутин је, уз сарадњу уметника и саветодаваца, учинио исто и приликом одређивања иконографског изгледа свог портрета у Старом Нагоричину. Та, за Србију јединствена слика решена је потпуно према обрасцима који су били употребљавани у Византији. Истина, до данас се није сачувала ниједна представа византијског цара која би била иоле налик на портрет краља Милутина са св. Борђем у Нагоричину. Али, срећом, остао је један стиховани опис ликовне представе из XII века цара Манојла Комнина што се налазила над улазом у једну цариградску палату. Ту „је био насликан цар и над њим пресвета Богородица, која држи на срцу Христа који крунише цара, и анђео идући испред њега, и *св. Теодор Тирон који му уручује мач* и св. Никола који следи позади". Слику је, из поданичке оданости, да би се и у слици цару клањао, поручио „севаст Андроник, Каматир по оцу, Дука по мајци".[22] Према једном врло тачном тврђењу „ниједна позната слика не даје непосреднију пројекцију, на мистичном плану, ратничких дела василевса".[23] Проширено и на нагоричку фреску краља Милутина, оно би имало исту вредност уз напомену да је у питању заиста јединствена очувана представа у византијском свету уметности. Тако је, кроз језик византијске иконографије, један важан тренутак српске историје добио свој уметнички израз.

Истина, оба решења, и византијско и српско, иако немају сачуваних аналогија — којих је, иначе, поуздано било — по духу су сродна неким другим ликовним представама владарских тријумфа у Византији и Србији. Ту се, пре свега, мисли на онај род слика од којих су посебно карактеристична четири значајна примерка: на портрет цара Василија II Бугароубице у његовом псалтиру што се чува у млетач-

---

[22] С. Ламброс, Ὁ Ματθιανὸς κῶδιξ 524. Νέος Ἑλληνομνήμων VIII (Атина 1911) 43; С. Шестаков, Заметки к стихотворениям codicis Marciani gr. 524, Византийский временник XXIV (Ленинград 1926) 50. Тај Андроник Каматир био је познати византијски књижевник, а под царем Манојлом Комнином носио је и титулу епарха града и великог друнгарија. Cf. K. Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur, I, München 1897, 90; H. G. Beck, Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich, München 1959, 626. Књижевни историчари нису га, међутим, поистоветили с ктитором поменуте фреске у част цара Манојла. В. Н. Лазарев, о. с., 188—189, 190, 192, приметио је на једној руској икони из друге половине XII века да св. Борђе држи у левој руци мач, мало подигнут као да га показује. Протумачио је тај покрет као необичан за византијску иконографију овог светитеља, а симболичан и вероватно ритуалан, јер је св. Борђе као патрон многих руских кнежева издигао знак кнежевског достојанства, дакле симбол власти. Можда је и то, до лаконизма доведен, чин предаје мача кнезу — штићенику св. Борђа.

[23] A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin, 87.

кој библиотеци Марчиани, настао око 1019. године[24], на минијатуру бугарског цара Ивана Александра из Манасијевог летописа, урађеног око 1345.[25] и на ликове деспота Стефана Лазаревића у манастиру Љубостињи из 1405—1406. и Ресави, из око 1418.[26] Василије II је, после победе над царем Самуилом и његовим следбеницима, био насликан у псалтиру као ратник у оклопу, с мачем у левици, под чијим ногама, у проскинези, леже његови савладани непријатељи док му одозго, из сегмента неба, Христос дарује венац који му арханђел Гаврило летећи ставља на главу. Други арханђео, такође у лету, ставља му у десну руку убојно копље. Златно поље, с једне и друге стране цареве, украшавају иконе његових војних помагача, светих ратника: Георгија, Димитрија, двојице Теодора, Прокопија и Меркурија[27] (сл. 2). На једној страни бугарског Манасијевог летописа представљен је цар Иван Александар коме, у присуству пророка Давида, анђео што слеће ставља десном руком круну на главу, док му левом предаје мач[28] (сл. 3). На ресавској слици деспота Стефана приказан је тренутак кад деспот предаје модел своје цркве св. Тројици у виду три анђела, а Христос му ставља круну, док му један анђео, одозго, даје мач у десницу а други копље у левицу. Деспот стоји на јастуку украшеном грифонима (сл. 4). Нешто је сажетија иста тема у Љубостињи: један од двојице анђела који стављају деспоту круну на главу пружа му, истовремено, мач (сл. 5).

На све четири слике представљена је симболична инвеститура упоредо са даровањем оружја победнику. И све оне надахнуте су, углавном, 20 (21) псалмом: „Господе, с твоје се силе весели цар; и како му је велика радост што ти помажеш! ... Што му је срце жељело дао си му ... Метнуо си му на главу вијенац од драгог камења ... Велика је слава његова твојом помоћи; славу си и красоту метнуо на њ ... Наћи ће рука твоја све непријатеље твоје, наћи ће десница твоја оне који мрзе на тебе". То је псалам с похвалом царске власти који је у одговарајућим облицима дошао до изражаја кроз извесне владарске портрете Византије и њеног уметничког круга.[29]

---

[24] За датовање овог Псалтира cf. S. Der Nersessian, Remarks on the Date of the Menologion and Psalter written for Basil II, Byzantion XV (1940—1941) 115.

[25] I. Dujčev, Minijature Manasijevog Letopisa, Sofija—Beograd 1965, 29.

[26] Cf. Ст. Станојевић — Л. Мирковић — Ђ. Бошковић, Манастир Манасија, Београд 1928, 2, 49—50.

[27] Cf. J. Ivanov, Le costume des anciens Bulgares, L'art byzantin chez les Slaves, I 1, Paris 1930, 328, passim; A. Grabar, o. c., 86—87, pl. XXIII, 1; D. Talbot Rice, Art byzantin, Paris—Bruxelles 1959, 42, 306, pl. IX (у боји).

[28] I. Dujčev, o. c., сл. 33 и њен опис.

[29] Веза између 20 (21) псалма и ове слике може се сасвим лако утврдити. Наиме, на поменутој минијатури Манасијевог летописа цар Давид држи развијен свитак са почетним речима управо овога псалма (I. Dujčev, l. c.). Већ је Л. Мирковић видео да је тај псалам надахнуо и сликаре Ресаве када су радили

Ваља, најзад, рећи да је и уништена слика цара Манојла Комнина из Цариграда, о којој је говорено као о најсроднијој по идеји с нагоричким ликом краља Милутина, садржавала и представу симболичне инвеституре као и четири описана приказа Василија II, Ивана Александра и деспота Стефана. Међутим, на њој један светитељ-ратник, као и у Нагоричину, а не анђели као на другим поменутим представама, дарује владару оружје. Тиме је она знатно ближа Милутиновој слици од осталих, по духу блиских представа владара-тријумфатора. Нагоричка слика, лишена појединости из псалмопевчевих стихова, дакле једноставнија и јаснија, очевидно је била последица одређеног историјског догађаја, а не илустрација псалма о величању царске власти.

2. *Помирење Охридске архиепископије са Српском црквом и династијом*

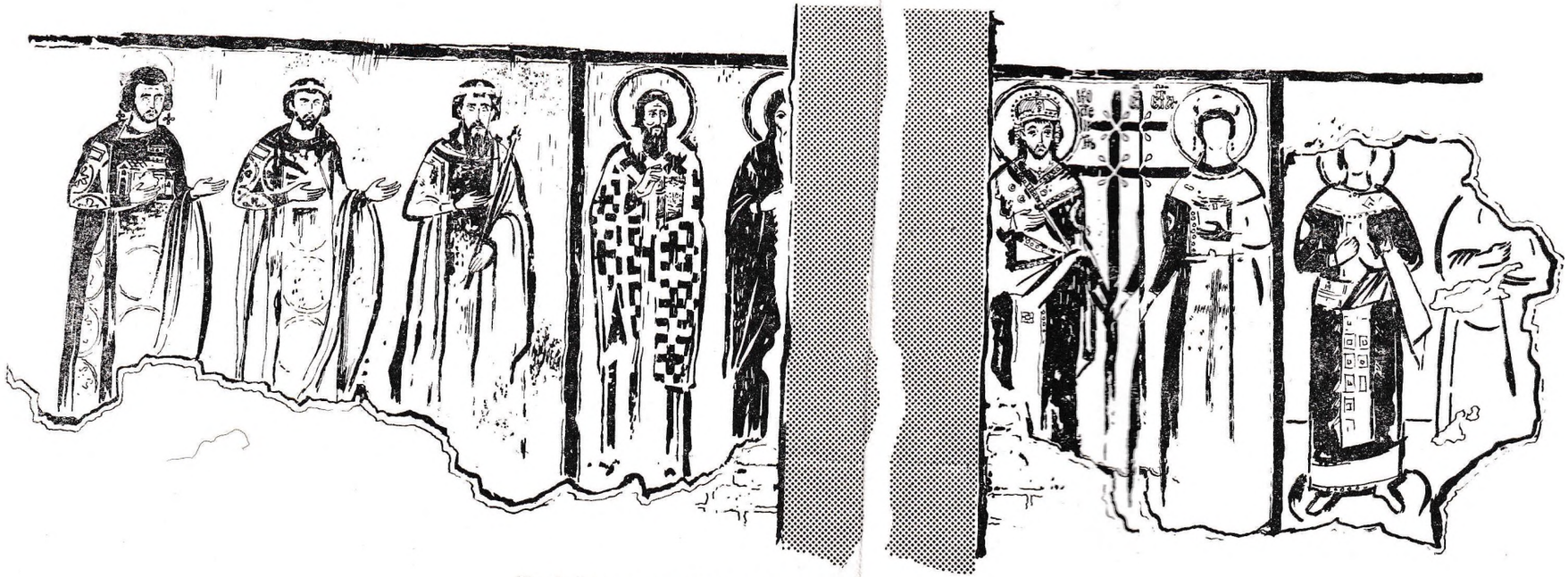
Цела јужна фасада црквице св. Николе Болничког у Охриду прекривена је фрескама необично значајне историјске садржине. Око попрсја св. Николе, патрона храма и имењака истовременог охридског архиепископа — што је насликан у ниши изнад јужног улаза у храм — окупљена је скупина угледних људи српске државе и цркве. Лево од улаза насликан је охридски „освећени архиепископ" Никола, обучен у архиепископску богослужбену одежду. Он се, мало окренут св. Николи, молитвено подигнутим рукама њему обраћа. С друге стране врата су пет Немањића. Краљ Душан окренут фронтално и обучен у царски дивитисион с лоросом и с камелавкионом на глави, држи у десној руци жезло, док се левом, у којој је акакија, такође обраћа

лик деспота Стефана (Ст. Станојевић — Л. Мирковић — Ђ. Бошковић, о. с., 49). За ту везу говори чињеница да је и портрет Василија II насликан управо на почетку Псалтира.

На слици деспота Стефана С. Радојчић (о. с., 71) претпоставља, због представе грифона на јастуку на коме деспот стоји, да је ту морао утицати и псалам 91, стих 13 у коме се говори: „На лава и на аспиду наступаћеш и газићеш лавића и змаја". То није сасвим извесно, јер би у том случају Милутиново и Симонидино гажење по јастуку с двоглавим орловима у Нагоричину носило собом немогућу симболику: владар би под ногама имао византијски и свој династички грб.

Иначе, царска победа обележавала се у Византији и другчијим сликарским решењима, иако по идеји сродним онима горе набројаним. Тако је цар Василије II Бугароубица изаткао једну репрезентативну свилену тканину после победе над царем Самуилом (сада у Бамбергу). На њој је дао себе представити на коњу с лабарумом у руци, док му с једне и друге стране прилазе две девојке, које симболишу градове, и дарују га једна „туфом" с пауновим перјем, а друга владарским венцем (S. Müller-Christensen, Das Gunthertuch im Bamberger Domschatz, Bamberg 1966 — са старијом литературом). Солунски цар Теодор Анђел је, после освајања Солуна, ковао новац на коме је био приказан св. Димитрије како приноси модел града Солуна цару-ослободиоцу (Ј. Петровић, Theodorus Angelus Comnenus Ducas, Нумизматичар II, 1935, 3; Р. Марић, Из нумизматичке збирке Народног музеја, Старинар, н. с. V—VI, 1956, 351—352).

Ск. 2. Охрид, Св. Никола Болнички, јужна фасада цркве с поортретима
(цртеж С. Ђурић)



Ск. 3. Милешева, Немањићи и византијски цареви у припрати цркве
(цртеж С. Ђурић)

св. Николи. У натпису поред његове главе стоји да је то „у Христу Богу благоверни и превисоки и самодржавни Стефан, краљ свих српских и поморских и бугарских и грчких земаља". До њега је „благочестива и велика (?) краљица Јелена", свечано одевена у владарско одело с круном на глави. Окренута неосетно улево, она у левој руци има жезло, док десном подигнутом руком указује на св. Николу. Између владарског пара, горе, насликан је кружни сегмент неба на којем се налази попрсје фронталног Христа Емануила који обема рукама благосиља краља Душана и Јелену. Поред Јелене, десно, али одвојен од ње уским прозором цркве, стоји лицем окренут посматрачу „Урош млади краљ, син Стефана краља". Покрети његових руку и одећа слични су очевим, само што на глави носи круну горе проширену и, изгледа, отворену, по облику истоветну мајчиној. Десно од Уроша насликан је св. Сава у архијерејској литургијској одежди скоро истој с одеждом охридског архиепископа Николе. Он држи у левој руци јеванђеље на које указује десницом. Последњи у низу Немањића је св. Симеон Немања, насликан такође фронтално, држећи крст обема рукама. Он је обучен као великосхимник с куколом на глави, у мандији и аналаву. Свих шест личности имају око главе ореоле и све стоје на округлим јастуцима (цр. 2, сл. 6—8). Натписи с именима и титулама уз Немањиће изведени су српском редакцијом словенског језика, а натпис уз портрет охридског архиепископа Николе је грчки.[30] Може се наслутити, на основу титула и изгледа представљених личности, да су фреске настале око године 1345.[31]

Р. Љубинковић је подвукао изузетност овако састављене галерије портрета, па је изнео мишљење да је она „ликовна илустрација политичког става и програма младог српског владара према охридској архиепископији и новоосвојеним византијским областима. Истовремено ова ктиторска композиција илуструје и Душаново схватање односа аутономних црквених организација у оквиру његове државе".[32] И ста-

[30] Већина ових портрета, сем св. Симеона Немање, откривени су око 1930. године испод фресака из XV столећа. Најпотпуније их је описао Ф. Месеснел, Средњевековни споменици у Охриду, Гласник Скопског научног друштва XII (1933) 167—170, 177—178; cf. такође F. Mesesnel, Ohrid, Skoplje 1934, 24—26; С. Радојчић, о. с., 57. Натпис око портретисаних прочитао је тек Б. Бошковић, Неколико натписа са зидова српских средњевековних цркава, Споменик СКА LXXXVII (Београд 1938) 11—13. После конзерваторских захвата на цркви године 1959. и 1960. откривен је и лик св. Симеона Немање. Том приликом обављена је нова дескрипција портрета и извршена ревизија читања натписа око глава портретисаних као и читање дотле непознатих натписа уз портрете св. Саве и Симеона. Cf. К. Балабанов, Нови податоци за црквата св. Никола Болнички во Охрид, Културно наследство II (Скопје 1961) 33—36.

[31] Б. Бошковић, Неколико натписа..., 13.

[32] Р. Љубинковић — М. Ђоровић-Љубинковић, Средновековното сликарство во Охрид, Зборник на трудови, изд. Народен музеј, Охрид 1961, 132; R. Ljubinković, Les influences de la vie politique contemporaine sur la décoration des églises d'Ohrid, Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines, III, Beograd 1964, 225.

рији изучаваоци су осећали да ова слика садржи у себи политички однос између Охридске архиепископије под управом архиепископа Николе и српског владара који је 1334. године укључио Охрид у своју државу.[33] Испитивању тог односа посветио се, недавно, Ц. Гроздановв.[34] Он је допринео да се много боље упозна положај Охридске архиепископије под српском влашћу око средине XIV века. Према његовим разматрањима, иначе добро поткрепљеним доказима сабраним из писаних извора и са ликовних представа охридског архиепископа Николе, Душан је, остављајући доста уску област управи Охридске архиепископије и обезбеђујући јој права, свакако учествовао у постављању Николе на црквени престо Охрида. На једном портрету из средине XIV века — насликаном у капели Јована Претече у катедрали св. Софије — Никола уз званичну титулу охридског архиепископа носи епитет „први из Србије", слично као некад први Грк на охридској црквеној столици после победе Василија II над Самуиловим наследницима, архиепископ Лав, који је био „први из Ромеја".[35] Појава назива „први из Србије" уз архиепископа Николу наговештавала би да је краљ Душан преузео на себе функцију избора охридског архиепископа, коју је раније имао византијски василевс. Николин претходник, учени теолог и писац Антим Метохит, морао је напустити Охрид, јер се јавља у Цариграду где учествује у раду црквених сабора. Није искључено да су га Византинци, незадовољни Душановим односом према Охридској архиепископији и персоналним променама, сматрали својим противкандидатом српском штићенику, архиепископу Николи.[36] У исто време у српској држави архиепископ Никола чини владару велике услуге: присуствује, као необично активна личност, на државним саборима, а 1346. године у Скопљу, уз бугарског патријарха Симеона и српског патријарха Јоаникија, ставља царску круну на Душанову главу.

Фреска с портретима у св. Николи Болничком у Охриду допушта, изгледа, још један важан закључак, који није повезан само са новим положајем Охридске архиепископије, у којој је Душан — сва је прилика — преузео улогу византијског цара приликом избора охрид-

---

[33] Ф. Месеснел, Средњевековни споменици у Охриду, 176—177; М. Пурковић, Српски епископи и митрополити средњега века, Скопље 1937, 49.

[34] Ц. Гроздановв, Прилози познавању средњовековне уметности Охрида, Зборник за ликовне уметности 2 (Нови Сад 1966) 207—214.

[35] Ibid., passim.

[36] Ibid., 208; И. Снѣгаровъ, История на Охридската архиепископия, I, София 1924, 213; H. G. Beck, o. c., 744. Сабор на коме Антим учествује у Цариграду одржан је 1347. године, управо у време кад архиепископ Никола присуствује српским саборима. Истина, постоји могућност да је Антим Метохит живео у Цариграду само као бивши охридски архиепископ без епархије, на располагању цариградском патријарху (Ц. Гроздановв, o. c., 210).

ских архиепископа, која је била озакоњена од XI века.[37] Наиме, претпостављамо да фреска изражава један правни акт, некада писмено утврђен а несачуван, којим су били одређени односи између српске државе и цркве, с једне стране, и Охридске архиепископије, с друге. Могла је то бити владарска повеља Охридској архиепископији са повластицама и правима архиепископије какве су у византијско време, у више наврата, издавали цареви.

Потреба да се извесна важна црквена питања реше настала је пошто је Душан заузео Охрид. До тога времена српска црква и Охридска архиепископија живеле су у непријатељству, и то од оног тренутка 1219. године када је Сава Немањић, дозволом никејског цара и васељенског патријарха, извојевао аутокефалност српске цркве и право да Србија сама даље бира свог првог црквеног достојанственика. Таквој одлуци огорчено се супротставио учени охридски архиепископ Димитрије Хоматијан, јер се до тада Рашка налазила у саставу црквене организације Охридске архиепископије. Сачувана писма упућена српском архијереју Сави I показују да је Хоматијан, иначе изванредно обавештен о канонским одредбама, потегао врло тешке оптужбе против отцепљења српских епархија из састава Охридске дијецезе. Руковођен и политичким разлозима — јер је у то доба био прва црквена личност Епирске државе која с Никејом није живела у пријатељству — он је навео и низ личних и моралних недостатака Савиних које онемогућују да он постане црквени поглавар Србије. Једно од писама, оштро завршено, садржавало је претњу о излучењу из цркве и проклетству, уколико архиепископ Сава не послуша савете.[38] Данас се не зна да ли је до остварења Хоматијанових претњи дошло, али је сасвим извесно да Охридска архиепископија, све до Душанових освајања 1334. године, није признала аутокефалност српске цркве. Кад год је то било могуће, особито 1272. и 1274. године, прелати Охрида користили би прилику да постављају питање враћања српске цркве у окриље Охридске архиепископије.[39] Нови проблеми у односима двеју цркава искрсли су после 1282. године када је краљ Милутин предузео освајања у Македонији. Изишавши из старих државних граница Рашке, које су

[37] Да је српски владар наименовао охридске архиепископе не би сведочила само чињеница постојања двојице охридских архијереја у исто време — године 1347 — него и податак, запажен од Ц. Гроздановa (о. с., 213), да је цариградски патријарх, у једном писму из 1367. године, назвао охридског архиепископа Григорија II само епископом, што, свакако, није последица случајне омашке, него непризнавања одређеног стања. Уосталом, у српској држави само је Душан прво као краљ а потом и цар Срба и Грка могао преузети улогу византијског цара приликом нових наименовања охридских архиепископа.

[38] Не наводећи опширну литературу око тог питања, скрећемо пажњу на Хоматијанова писма која је критички издао Г. Острогорски, Писмо Димитрија Хоматијана св. Сави и одломак писма патријарху Герману о Савином посвећењу, Светосавски зборник 2 (Београд 1939) 91—113.

[39] Ц. Гроздановa, о. с., 209 (са старијом литературом).

се поклапале с подручјем подложним јурисдикцији српске цркве, он је ступио не само на византијску државну територију него и у област под управом охридске цркве. Граница се после извесног времена, а за дуги низ година, утврдила испред Прилепа, Дебра и Кичева, у непосредном суседству Охрида.[40] Из оквира Охридске архиепископије изишле су неке нове епархије које су се нашле у саставу српске цркве. Грчки епископи у новоосвојеним областима замењивани су Србима. Међутим, нови црквени поглавари, као и владари-ктитори почели су да чине извесне значајне уступке. Пре свега, прихваћени су сви светачки култови својствени Охридској архиепископији, како они старих словенских светитеља тако и нови култови охридских архијереја. Такав је случај с архиепископом Константином Кавасилом из XIII века, чије је светитељство почело да се негује, а који је, уз св. Саву српског, насликан на зиду Милутинове задужбине у Старом Нагоричину. Уз то, све новоподигнуте цркве у Македонији, са новим живописом добијале су натписе на фрескама делимично на старом српском, а већим делом на грчком језику, који је био службени и богослужбени језик Охридске архиепископије.[41] Доласком Душанове војске у Охрид, пред српским владаром, охридским архиепископом и пећким архијерејом стајао је низ нерешених проблема, пре свега канонских, а затим литургијских, територијално-управних и имовинских. Решења су, свакако, морала бити донесена, а споразуми око осетљивих питања закључени, само што у писаним изворима о томе нема сачуваних података. Међутим, правни положај Охридске архиепископије у српској држави био је, поуздано, утврђен јер је она наставила да живи самостално с одређеним статусом, истина на знатно ужој територији него раније.

Да слика с портретима у св. Николи Болничком изражава један правни акт, поред свог политичког садржаја, потврђује иконографија — тај иначе увек врло тачни исказатељ баш правних решења — која је, заиста, необична. Постављени насупрот једни другима: охридски архиепископ Никола, с једне стране, а Душанова породица са св. Савом и св. Симеоном, оснивачима српске аутокефалне цркве и манаштва, с друге стране, сведоче да је склопљен споразум којим је српски владар признао самосталну Охридску архиепископију, а Охридска архиепископија примила српску власт и најзад се сагласила са постојањем српске аутокефалне цркве. Никад раније, а треба рећи и никад позније, на територији Охридске дијецезе, којом је Охрид непосредно управљао, нису насликани српски светитељи Сава и Симеон Немања.

[40] Ibid., 209—210 (са документацијом).

[41] Cf. В. Ј. Ђурић, Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког, Зборник радова Византолошког института 5 (Београд 1958) 176—178. О Кавасили и његовим ликовима, са старијом литературом, Ц. Грозданов, о. с., 199—207.

Изузетност њихове појаве сведочанство је једног историјског чина — о помирењу црквa — који је морао бити негде и писмено забележен.

Византија је кроз слична иконографска решења такође износила своја правна и политичка схватања. Низ слика из временског раздобља од XI до XV века — од којих ћемо овде изабрати само нарочито карактеристичне — сведоче о непосредном утицају државе на њихов изглед. Такав је случај, на пример, са представама владара изведеним у емаљу на чувеној мађарској краљевској „круни св. Стефана". Круну је даровао мађарском краљу Гези I (1074—1077) византијски цар Михаило VII Дука са својим савладаром Константином. Поред слика Христа, арханђела и светитеља с чеоне стране круне, на делу који је долазио на затиљак уметнуте су три плочице емаља са ликовима владара, постављене по хијерархијском положају личности: Михаило VII, већег формата, стављен је изнад обруча круне; њему десно, али на обручу, дакле у нижем реду, смештен је лик савладара Константина; лево од средине, у истом реду с Константином, представљен је мађарски краљ Геза I[42] (сл. 9). По византијским правним схватањима о свом царству као „светској држави", која је прихватио примивши круну и мађарски краљ, кроз такав поредак владајућих личности на краљевском обележју изражена је мисао о извесној зависности Мађарске од Византије или, тачније, византијска идеја о хијерархији власти и држава у средњем веку.[43] На сличан начин био је исказан, на другој једној репрезентативној целини, изведеној у злату и емаљу, однос Венеције с Византијским Царством. Реч је о чувеној Pala d'oro што стоји на олтару цркве св. Марка у Венецији. У распореду слика, коначно извршеном у XIV веку, који је у деловима битним за наше истраживање остао сличан ономе из 1105. године, налазе се, с једне и друге стране од лика Богородице, византијска царица Ирина, жена цара Алексија I Комнина (Алексијев лик је вероватно изгубљен) и млетачки дужд Орделафо Фалиер (из год. 1102—1118)[44] (сл. 10).

[42] J. Deer, Die heilige Krone Ungarns, Wien 1966, 11—88, Taf. I—X, XII—XIII (где су потпуни описи и сва старија, иначе богата, литература).

[43] A. Grabar, o. c., 4, 30; G. Ostrogorsky, Altrussland und die byzantinische Staatenhierarchie, Seminarium Kondakovianum VIII (Praha 1936) 41—61 (где је ово византијско схватање хијерархије обрађено) и 59—60 (где је оно изнесено с обзиром на ликове владара на мађарској круни).

[44] Cf. W. F. Volbach — A. Pertusi — B. Bischoff — H. R. Hahnloser — G. Fiocco, Il Tesoro di San Marco, La Pala d'oro, Firenze 1965, 5—9, Tav. I—II (где је сва старија литература у којој је претресано питање првобитног размештаја фигура и оригиналности, односно, прераде лика млетачког дужда). Дужд је у то време носио званичну византијску титулу „дука Венеције и царски протосеваст", што је, такође, одговарало византијском схватању хијерархије власти. Нешто друкчија запажања о портрету дужда на пали дао је H. R. Hahnloser, Magistra latinitas und Peritia graeca, Festschrift Herbert von Einem, Berlin 1965, 91—93, које је наишло на оправдану критику. A. Pertusi, Quaedam regalia insignia, Ricerche sulla insegne del potere ducale a Venezia durante il Medioevo, Studi veneziani VII (Firenze 1966) 16—19, даје свој коначан

И у Србији раног XIII века нашле су се на слици исте идеје. У манастиру Милешеви, наиме, на фрескама припрате, насликана је, северно од врата што су водила у наос цркве, породица Немањића — Симеон Немања, св. Сава, краљ Стефан Првовенчани и његови синови Радослав и Владислав — а преко пута њих, на јужном зиду насупрот Првовенчаном, постављен је лик једног византијског цара, по свој прилици младога Јована III Ватаца. Испред њега, на источном зиду припрате су цар Константин и царица Јелена. Они су сви били окренути Христу што се некад налазио над — сада порушеним — порталом који је водио у наос цркве (цр. 3). Идеја је јасна: владајуће Немањиће предводи оснивач династије, никејски цар је насликан иза цара Константина, утемељача Византа, чију царску круну носи. У натпису уз лик Стефана Првовенчаног наведена је не само његова краљевска титула него и његов византијски чин севастократора, чије обележје — венац посебног облика — има на глави. Присуство византијског цара из Никеје на једној слици у српској задужбини, заиста изузетно, као и стављање Немањића преко пута ликова византијских царева, сведоче о врло одређеном политичком односу Срба према Никеји и посебном правном положају Србије према Никејском Царству, боље рећи о примљеној византијској идеји о хијерархији власти и држава.[45] Мисао о универзалности Византије, о њеном цару и једној цркви,

суд о првобитном размештају емаљних плочица с ликовима византијских владара и дужда на Пали из 1105. године. Према њему, десно од Богородице Оранте били су Алексије I Комнин (плочица изгубљена) и његов син Јован (плочица вероватно прерађена у сачувани портрет дужда Фалиера), док се лево од Богородице налазила царица Ирина и лик дужда Орделафа Фалиера (која је такође изгубљена).

[45] Треба, пре свега, нагласити да датовање Милешеве око године 1235/36. изгледа погрешно. Међутим, оно је у досадашњој литератури превасходно: П Поповић, Фреске ктитора у манастиру Милешеви, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор VII (Београд 1927) 89—95; В. Петковић, Из старог српског живописа. Лик св. Саве у Милешеви, ibid. VIII, 1928, 107; N. L. Okunev, Портреты королей ктиторовъ въ сербской церковной живописи, Byzantinoslavica II (Prague 1930) 76; С. Радојчић, Портрети српских владара, 18—22; Р. Грујић, Када је грађен манастир Милешева, Гласник Скопског научног друштва XV—XVI (1936) 356; В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 189; С. Радојчић, Милешева, Београд 1963, 9, 10; id., Старо српско сликарство, Београд 1965, 39—40, итд. Ово мишљење о годинама настанка милешевских фресака засновано је на тврђењу писца Теодосија — које је запазио Грујић — да је Милешева завршена после смрти св. Саве. Поред тога, оно је ослоњено и на изглед св. Саве и на натпис с титулом око његове главе. Међутим, већ је G. Millet, Études sur les églises de Rascie, L'art byzantin chez les Slaves, I, 1, Paris 1930, 168—169, датовао Милешеву, иако је неке фигуре владара погрешно идентификовао, раније него што је било уобичајено. И Ђ. Бошковић, Неколико натписа са зидова српских средњевековних цркава, 7—8, анализујући насликане владаре, дао је добре податке за одређивање завршавања милешевских фресака у време живота Стефана Првовенчаног, па ипак, и код њега је преовладало схватање да је то обављено после 1228. године, односно после смрти Стефана Првовенчаног, а до 1234. године (крај владавине краља Радослава).

Из титулатуре Стефана Првовенчаног — краљ и севастократор — и из његове краљевске одеће, у којој се на посмртним портретима нигде више не при-

као о богомданом решењу, дакле о њеној супрематији, одржала се чак и до оних дана у XV веку када је Византија остала само као мала област у околини Цариграда, Солуна и Мистре. Она је била исказана на „великом" сакосу руског митрополита Фотија (1408—1431) што се чува у Оружјној палати московскога Кремља. Уз многобројне сцене

казује (пошто је пред смрт примио монаштво, слика се у ризи), види се да је сликање Милешеве обављено још за живота Стефановог, тј. до 1228. године. Зато само Радослав, као наследник престола, носи севастократорски венац, док Владислав нема на глави никакво владарско обележје, а у натпису око главе остао му је почетак византијске титуле деспота. Не би било немогуће да је Владислав носио титулу деспота, коју је могао добити од бугарског цара Ивана II Асена, чији је зет био. То би потпуно одговарало византијским обичајима, прихваћеним у Бугарској, да цареви својим зетовима додељују деспотске титуле (cf. Б. Ферјанчић, Деспоти у Византији и јужнословенским земљама, Београд 1960, 9—10, 27 и даље, passim). За хронологију Милешеве, тај податак, на жалост, није од веће користи, јер се не зна када се Владислав оженио Асеновом ћерком Белославом. Већ су ранији испитивачи Владислављевих ликова приметили да су круне на два Владислављева портрета накнадно насликане. Према томе, Владислав је могао још као управник овог дела Србије, под очевом владавином, подићи и живописати Милешеву.

Ми, овде, износимо претпоставку да лик византијског владара у Милешеви представља никејског цара Јована III Дуку Ватаца, који је дошао на престо 1222, а умро 1254. године (cf. Г. Острогорски, Историја Византије, Београд 1959, 407, 537). Раније се помишљало да би то могао бити Алексије III Анђео (1195—1203), таст краља Стефана Првовенчаног или Асен II, таст Владисављев (cf. Б. Бошковић, Неколико натписа, 6—7, са старијом литературом). Последње чишћење фресака у Милешеви показало је да, иако оштећен, овај лик представља врло младог човека, у годинама приближним Владисављевим (cf. С. Радојчић, Милешева, 20, који је чак претпоставио да је то трећи портрет већ крунисаног Владислава). Младост његовог лика и одећа казују да је у питању један од византијских царева који је тек ступио на престо. Када је Јован Ватац дошао на престо имао је око 30 година (cf. V. Laurent, Notes de chronographie et d'histoire byzantine, Échos d'Orient, 186, Bucarest 1937, 162—165 — умро 1254. године. Имао тада 62 године: A. Gardner, The Lascarids of Nicaea, London 1912, 192—193). Владислав је тада имао око 22 године, а Иван II Асен око 50.

Никејски цар је насликан иза цара Константина зато што је византијски владар често истицао да је νεοχυβέρνητος κληρονόμος τοῦ στέμματος τοῦ μεγάλου Κωνσταντίνου [cf. G. A. Ostrogorsky, Altrussland und die byzantinische Staatenhierarchie, 58, нап. 54; id., Автократор и Самодржац, Глас СКА CLXIV (Београд 1935) 99, 100]. За многе византијске цареве је истицано да су „нови Константини" (cf. O. Treitinger, Die Oströmische Kaiser- und Reichsidee, Darmstadt 1956, 129—134, где је прикупљена документација). Све напред речено доприносило би закључку да је милешевско сликарство завршено између 1222. и 1228. године.

У Милешеви би, постављањем Немањића преко пута византијских царева, била изражена иста она идеја о хијерархији власти и држава као и на мађарској круни и на венецијанском олтару из Св. Марка. То су и желели краљ Стефан Првовенчани и његов син Владислав чим су у своје титуле ставили и византијске чинове. Уосталом, то је другим средствима изнета иста она мисао која је, у нешто друкчијем облику, била исказана у хиландарској повељи Стефановој, из краја XII века, где се каже да бог једне владаре „постави као цареве, друге као кнезове, друге као владике" и „Бог утврди Грке царевима, а Угре краљевима", док српским земљама даде великог жупана (Списи св. Саве и Стефана Првовенчаног, превео Л. Мирковић, Београд 1939, 25). Та мисао, присутна у Србији у XIII веку, биће после запостављена. Она је поготову разумљива у трећој деценији XIII века кад су још сасвим свеже успомене о добијању из Никеје аутокефалности српске цркве, а можда и неких подршки новом српском краљу.

и ликове извезене златним, сребрним и свиленим концем на атласу, налазе се, у дну предње стране, фигуре византијског цара Јована VIII Палеолога и његове жене Ане и московског великог кнеза Василија I Дмитријевича са женом Софијом. Распоређени као пандани, с тим што је византијски владарски пар десно од руског, они су превасходно одјек схватања митрополита Фотија, пореклом Грка са Пелопонеза, чији је лик, уз византијску царску породицу, такође извезен на сакосу[46] (сл. 11). Црквени кругови Византије трудили су се да ту хијерархију држава сачувају, јер се, управо, сâм руски велики кнез са представе на сакосу побунио против помињања византијског цара на литургијама, а признавао црквено јединство с васељенском патријаршијом.[47]

Сродне иконографске поставке служиле су, у Византији и њеном културном подручју, и за приказивање разних правних односа међу високим достојанственицима и владарима, као што су то вазалски односи и многи видови међусобних владалачких решења све до оних савладарских. У Србији XIV века дошло је до извођења многих слика на зидовима цркава, које су — ослоњене на византијске обрасце што су служили за ликовно оваплоћење правних обичаја — износиле домаће прилике и решења. Тако је цео северни зид припрате манастира Леснова, са својим фрескама посвећеним цару Душану и деспоту Оливеру, ктитору цркве, донео једно схватање приказивања вазалитета које се није нигде више сачувало, иако га је морало бити и на другим местима. На горњој половини зида насликан је, у средини, знатно већих размера од осталих фигура, цар Душан. С његове десне стране је царица Јелена, а с леве млади краљ Урош. Одозго их благосиља Христос, спуштајући им круне на главу. Испод царске породице, на доњој половини зида, изведена је породица деспота Оливера у истом распореду: деспот у средини, жена с једне, а син с друге стране.[48] Подређеност вазала сизерену исказана је положајем њихових слика и различитим величинама њихових фигура (сл. 20).

---

[46] А. В. Банк, Византийское искусство в собраниях Советского Союза, Ленинград — Москва 1966, 328, репр. 285—288 (са свом старијом литературом). Све представе имају грчке натписе, а натписи поред руског владарског пара су словенски. Занимљиво је да су владарски портрети ту извезени тачно испод представа цара Константина и царице Јелене — што, такође, исказује стару византијску мисао о „новом Константину".

[47] H. Schaeder, Moskau das Dritte Rom, Darmstadt 1957, 1—4; Г. Острогорски, Историја Византије, 512—514; id., Автократор и Самодржац, 164—165. Побуна против помињања византијског цара у црквама Русије десила се у последњој деценији XIV века. Међутим, када је московски велики кнез удао своју кћер за византијског цара Јована VIII, на сакосу, сашивеном за Фотија, стара идеја о хијерархији поново је дошла до изражаја.

[48] N. L. Okunev, Lesnovo, L' art byzantin chez les Slaves, I, 2, Paris 1930, 244—245; С. Радојчић, Портрети српских владара, 55—56, 92.

Институција савладарства, веома честа у Византији, обележавала се у сликарству напоредним сликањем владарâ, и то тако да је први владар увек с десне стране другог.[49] И у Србији XIV века, када је та институција утврђена, остварена су иста иконографска решења. Тако у цркви св. Николе у Псачи, чији је живопис из времена између 1366. и 1371. године, насликан је цар Урош уз свог савладара краља Вукашина[50] (сл. 12). Знатно пре тога, крајем XIII века у Арилју, краљ Драгутин је кроз фреску изнео своје схватање о подели власти с братом, краљем Милутином, које је, по његовом мишљењу, утврђено на Дежевском сабору 1282. године. Ту су, упоредо, насликана оба брата: Милутин као први краљ с десне стране Драгутина[51] (сл. 13). И позније, у време деспота Стефана, када су он и његов брат, кнез Вук, делили власт, на фрескама се јављају сликани напоредо као што се то и раније дешавало са савладарима у Византији и Србији[52] (сл. 14).

Иконографија владара у Византији и њеном уметничком кругу, суочена с историјским подацима, приказује се као израз државноправних схватања, како оних трајних тако и оних која су одраз тренутних решења. Зато је иконографија изванредно важан доказ у тврђењу да је слика српског краља с породицом и представницима српске и охридске цркве у Св. Николи Болничком у Охриду одјек споразума између владара Србије и његове цркве, с једне стране, и Охридске архиепископије, с друге. У недостатку повеље, која би тај споразум потврђивала, ова фреска се представља као правно-политички документат изузетног значаја.

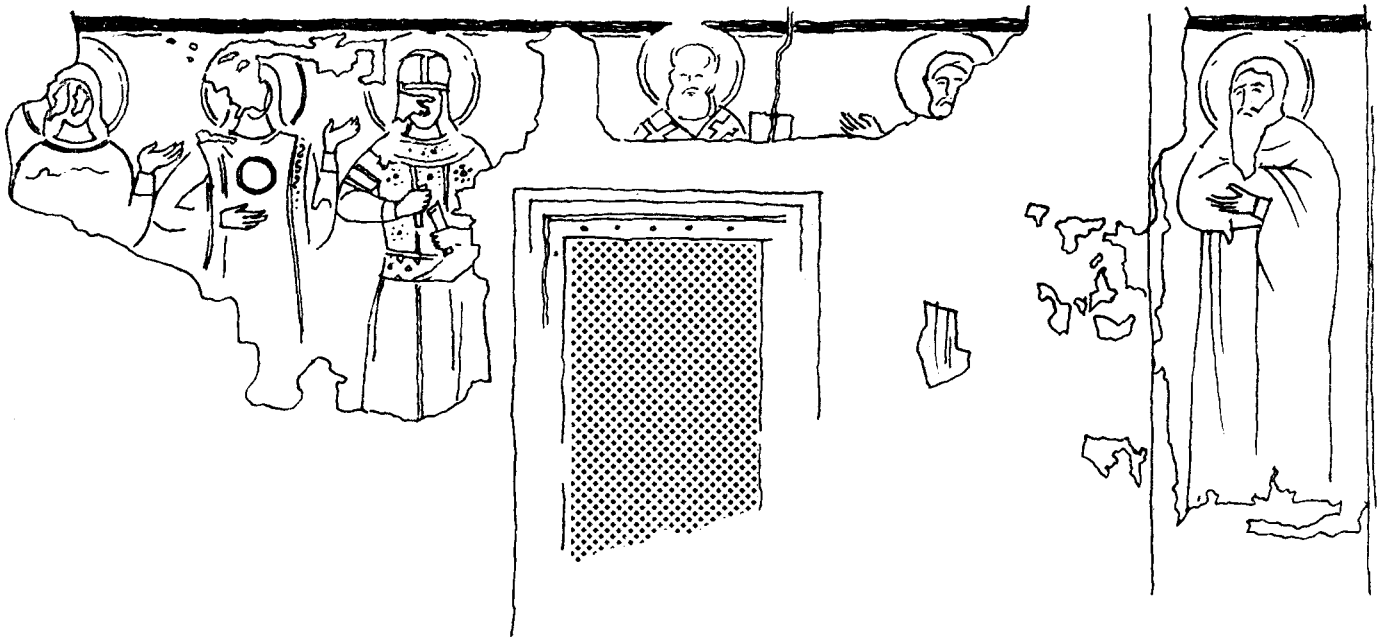
Једном нађена иконографска формула ове нагодбе доцније се, у мало измењеном виду, само понављала. Исти архиепископ Никола слика се у охридској Св. Софији, у капели Јована Претече, заједно са породицом деспота Оливера. У години 1364/65, на фрескама цркве Богородице Перивлептос, такође у Охриду, остварено је скоро једнако решење оном у Св. Николи Болничком. На фресци су се нашли заједно, лево од попрсја св. Григорија Богослова што стоји у ниши изнад

[49] Cf., на пример, портрете Јована II Комнина и сина и савладара Алексија у Cod. Vatic. Urbin. 2 из XII века (A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin, 119, pl. XXIV, 2) и портрете царских породица савладара Јована V Палеолога и Јована VI Кантакузина на пиксиди од слоноваче у Dumbarton Oaks из средине XIV века [id., Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks, Dumbarton Oaks Papers XIV (1960) 123—146, Fig. 1—7].

[50] П. Поповић — В. Р. Петковић, о. с., 51, 55, т. V; С. Радојчић, Портрети српских владара, 60—61, сл. 30. О њиховом савладарском односу Г. Острогорски, Серска област после Душанове смрти, Београд 1965, 7—14.

[51] С. Радојчић, о. с., 30—32, сл. 11 (са старијом литературом); Н. Л. Окуневъ, Арилъе, Semimarium Kondakovianum VIII (1936) 238—239, 248—249, t. XI, 2.

[52] На пример, на фрескама у Руденици и Љубостињи, насталим између 1402. и 1406. године отприлике: V. Petković, La peinture serbe du Moyen âge, I, Beograd 1930, fig. 136 (Руденица); С. Радојчић, о. с., 67—69, сл. 33, 35 (Руденица и Љубостиња).



Цртеж 4. Охрид, Богородица Перивлептос, портрети на фасади капеле Григорија Богослова (цртеж према Ц. Грозданову)

улаза у истоимену капелу, представници српске власти, цар Урош и господа Гргур и Вук Бранковићи, а са десне стране од свеца значајни заступници Охридске архиепископије: архиепископ Григорије II, деволски епископ Григорије, ктитор капеле, и Јован, архимандрит угледног манастира св. Климента у Охриду[53] (цр. 4). Споразум постигнут око 1345. трајао је, свакако, до 1371. или, са извесним изменама, до краја српске власти у Македонији, до 1395. године.

3. *Долазак на престо краља Марка*

Велико изненађење изазвало је недавно откривање портрета краља Марка и краља Вукашина у цркви св. Димитрија у Марковом манастиру код Скопља. Конзерватори су пронашли, порушивши једну капелицу, приграђену уз јужни зид цркве у другој половини XIX века, ликове ове двојице владара постављене с једне и друге стране јужног улаза у храм (сл. 15 и 16). Слика краља Вукашина, доста оштећена и испрана кишом, смештена источно од улаза, фронтално приказује сасвим седог старца у дивитисиону с лоросом и круном, који држи у десној руци развијени свитак на коме се уз тешкоће чита текст: „Аз(ь) вь Ха҃ Ба҃ благовѣрни крал(ь) Елькашинь... бож... храм(ь) да... тко... ѡд да҃... ст҃у...“ Много боље је очувана слика краља Марка, иако је и она претрпела знатнија оштећења. Његова глава је сачувала изразите црте физиономије одлучног младог човека, оштра погледа, кратке црне браде. Он носи на глави круну с висећим нискама бисера, а одевен је у пурпурни дивитисион с окерним лоросом, који је, као и хаљина, украшен бисерима и драгим камењем (сл. 17, 19). У левој руци му је свитак са текстом: „А(зъ) вь Ха҃ Ба҃ бла(говѣ)рьни крал(ь) Марко сьз(ь)-

[53] Ц. Грозданов, о. с., 213—219 (са старијом литературом).

Недавно је слично иконографско решење откривено и на спољашњој фасади припрате цркве св. Богородице у селу Сушици код Скопља. Та црква добила је живопис око 1300. године. Међутим, у XIV веку на њу је надограђена припрата, па је затим насликана група портрета на јужној фасади припрате изнад улазних врата. У ниши изнад улаза налази се велико попрсје св. Николе. С леве стране су насликани у целој фигури један епископ и један властеоски брачни пар, а с десне су представљена, такође као стојеће фигуре, три члана владарске породице. Горњи делови фигура, изузев властеле, оштећени су, тако да је тешко извршити идентификацију портретисаних. С обзиром на то што су у владалачкој породици насликана три члана, изгледа врло вероватно да је у питању цар Душан са супругом Јеленом и сином Урошем. Међутим, питање због чега су властела приказана како бивају предвођена једним епископом, моћи ће да се реши тек уколико успе идентификација насликаних. У сваком случају, специфичност иконографије ових портрета упућује на оне проблеме који се појављују и у охридском сликарству истог времена; наравно, уколико и епископ и властела не припадају једној породици која се прихватила новог ктиторства у сушичкој парохијалној цркви.

дахъ) и поп(и)с(а)хъ (съı) божествни храм(ъ)..."[54] У десној руци, преко које је пребачен крај лороса, држи рог, доста велики, мало савијен, доле врло узан а горе проширен. Рог је окер боје, окован металним обручевима на четири места. Краљеви су постављени уз лик св. Димитрија, у чију су част подигли манастир. Светац је насликан у плиткој ниши изнад улаза, а представљен је у попрсју, фронтално, као млади ратник у оклопу. Горе, изнад њега, из сегмента неба, благосиља обема рукама Христос, приказан као дечак који симболише Логос.[55] Христов благослов је упућен краљевима. На уском зиду изнад нише и краљевских портрета насликане су, у попрсјима, мале фигуре светитеља. У средини је Богородица с малим Христом на левој руци. Десно од њих налази се арханђел Гаврило који у рукама носи справе будућих Христових мука: крст, копље и сунђер на штапу. Христос се, будући у смртном телу, од тих предзнака патње уплашио и, нагнувши се унатраг према мајци, подигао високо леву руку као да хоће да заклони очи од погледа на справе за мучење. Тај средишњи део са низом попрсја представља Богородицу Страсну у старијем иконографском облику. То је Богородица посебног вида кроз чију слику долази до изражаја предсказање о судбини малог Христа.Слике овога типа, често попраћене текстовима, говоре о страху Христовом од будућих страдања, које му најављује управо онај анђео који је донео Марији вест и о његовом рођењу.[56] Лево од Богородице насликан је пророк Давид (Пр҃р Дв҃дь) са свитком у рукама на којем пише почетак стиха 10, 45. псалма.[57] Десно од арханђела Гаврила је пророк Соломон (Пр҃р Соломѡ[нь]), такође са развијеним

---

[54] К. Балабанов, Новооткривени портрети краља Марка и краља Вукашина у Марковом манастиру, Зограф 1 (Београд 1966) 28—29. Портрети су откривени 1964. године; id., Новооткриени портрети на кралот Марко и кралот Волкашин во Марковиот манастир, Културно наследство III (Скопје 1967) 47—63.

[55] О Христу Логосу истога типа само насликаног у припрати Марковог манастира cf. С. Радојчић, Фреске Марковог манастира и Живот св. Василија Новог, Зборник радова Византолошког института 4 (Београд 1956) 222—224. К. Балабанов је у својим радовима, поменутим у претходној белешци, изнео мишљење да краљ Марко држи у десници подигнуту сабљу. Међутим, сасвим је јасно да је у питању окован рог.

[56] Иконографију Богородице Страсне најпотпуније је обрадио L. Mirković, Die italo-byzantinische Ikonenmalerfamilie Rico, Actes du IVe Congrès international des études byzantines, Sofia 1936, 131—133. У српском сликарству старији тип с арханђелом Гаврилом који сам приноси справе мучења насликан је у Жичи и Конче у XIV веку. После Мирковићеве студије пронађен је старији примерак овога типа Богородице у цркви Панагије Араку код села Лагудере на Кипру, који је настао 1192. године: Г. А. Сотириу, Θεοτόκος ἡ Ἀρακιώτισσα τῆς Κύπρου, Ἀνάτυπον ἐκ τοῦ εἰς μνήμην Г.П. Οἰκονόμου τόμου, Атина 1954, 88—91; А. Стилиану, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τοῦ Ἀράκου, Лагоудерá, Κύπρος, Акта 9. конгреса за византијске студије, I, Атина 1955, πίν 153; A. Stilianou and J. A. Stilianou, The Painted Churches of Cyprus, Cyprus 1964, 71. На тој слици два анђела приносе одозго справе мучења. О познијим иконама овога типа cf. В. Ј. Ђурић, Дубровачка сликарска школа, Београд 1963, 209—212.

[57] + Ἄκουσον θύγατερ κ(αὶ) ἴδε κ(αὶ) κλῖνον τὸ...

свитком у рукама, на којем је текст његових Прича 31, 29.[58] Оба текста држе пророци Давид и Соломон скоро редовно онда када се налазе насликани уз сцену Благовести, јер се њима велича изабраница божја која треба да роди Христа.[59] До пророка Давида изведен је лик архиђакона Стефана (Стефань) с једва отвореним свитком у руци на којем је нејасан текст о Христу, а до њега је постављена св. Катарина ([С]та Екатерина). Десно од пророка Соломона насликана је једна светитељка која, судећи по стакленом суду који држи у десној руци, представља св. Анастасију.

На потрбушју прислоњеног лука што се надвио над попрсјима светитеља изведена су четири лика око попрсја арханђела у медаљону. Два горња су пустиножитељи од којих је леви св. Макарије (Макар[и]є), док су доле две светитељке непознатих имена. На челу истога лука назиру се само остаци сликаних светитеља, највероватније неколиких пророка. Сви светитељи су постављени на плаве позадине, а урађени су у исто време када и слике владара поред улаза.[60]

Портрети Вукашина и Марка насликани су на црвеној позадини, што је, иначе, доста ретко у нашем средњовековном сликарству. Тако су се, у изузетним случајевима, сликали само владари: у Богородици Љевишкој после 1310. године[61] краљ Милутин и његов отац Урош I, у цркви св. Димитрија у Пећкој патријаршији око 1345. године[62] краљ Душан са сином Урошем и архиепископом Јоаникијем, и у цркви св. Арханђела у Прилепу после 1371. године краљ Вукашин и краљ Марко.[63] Помишљало се да су црвене позадине иза владара на фрескама настале утицајем краљевских портрета на дрвеним плочама, јер се црвене позадине на иконама појављују чешће него у зидном сликар-

---

[58] Πολλαὶ θ γατέραι ἐπόησαν δύναμιν πολλαὶ δὲ ἐκτίσαντο πλοῦτον σὺ δὲ ὑπερχεῖσαι καὶ ὑπερῆρας πᾶσας.

[59] У Ерминији светогорских сликара са почетка XVIII века даје се упутство да се ови текстови у рукама пророка Давида и Соломона испишу на њиховим свицима када се сликају уз сцену Благовести: Дионисије из Фурне, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ed. А. Пападопулос-Керамевс, Петроград 1909, 82. У Марковом манастиру Давид, насликан уз Благовести, заиста носи тај текст, док Соломон има други.

[60] И ове слике светитеља око владарских портрета описао је, не улазећи у опис текстова и не идентификујући на исти начин неке од њих, К. Балабанов, Новооткриени портрети на кралот Марко..., 57—59. Може се запазити, на основу шавова на којима је везан малтер, да су прво урађени светитељи изнад и око портрета, а на крају портрети Марка и Вукашина.

[61] Cf. С. Мандић, Један владарски лик у Богородици Љевишкој, Зограф I (Београд 1966) 27, који, с довољно разлога, датује живопис у Богородици Љевишкој између 1309. и 1314. године.

[62] Cf. В. Ј. Бурић, Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралеле, Зборник радова Византолошког института 10 (Београд 1967) бел. 110, где су изнети аргументи за такво датовање као и идентификација портретисаних особа.

[63] Cf. С. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, 62—64.

ству.[64] Међутим, црвена позадина у византијском сликарству — како је то поуздано утврђено — негована је као наслеђе римске уметности, и из Византије је допрла и на Запад, захватајући оно сликарство средњега века које је тражило ослонца и извор надахнућа у Византији.[65] Објашњење појаве црвених позадина иза представа суверена треба тражити, чини се, у уметниковој намери да се владар обележи, у складу с византијским схватањем, основном бојом његовог достојанства. Цар је одевен у пурпур, носи црвене ципеле, стоји на црвеним простиркама и јастуцима, престо му се украшава црвеним драперијама, потписује се црвеним мастилом итд. Мора да су нарочите намере и посебни разлози доводили до сликања црвених позадина иза српских владара, мада је данас тешко одгонетнути зашто је црвена позадина иза владара употребљавана у ретким и очигледно само изузетним случајевима.[66]

Откривање портрета краљева Вукашина и Марка потврдило је постојање тих слика у које се већ било посумњало. Научници XIX века, који су посетили Марков манастир, још док портрети нису били прекривени малтером, дали су доста непоуздане њихове описе и несигурна читања текстова којима су слике биле пропраћене.[67]

Проналазак портрета окончао је и питање — дуго решавано — датовања зидног сликарства Марковог манастира. Показују се као врло уверљиви датуми: 1370. и 1371. као време отпочињања сликања фресака, а година 1372. или која после тога као доба у коме је живопис завршен. Сликање портрета краљева Вукашина и Марка извршено је при крају свих послова.[68]

---

[64] Ibid., 62—63.

[65] V. Lasareff, Über eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento — Bilder, Art Studies II (Cambridge 1931) 17—18. Cf. такође V. J. Đurić, Slikar Blaž Jurjev, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 10 (Split 1956) 163—164.

[66] Занимљиво је да је до сликања црвене позадине иза владара долазило и у далекој Грузији која је, иначе, била под јаким утицајем византијске уметности. У Бручком псалтиру, чије су минијатуре настале средином XV века, све сцене битака и живота старозаветних царева имају црвену позадину, док су јеванђеоске сцене насликане на златној позадини, а пророци на плавој. Cf. Л. А. Шервашидзе, К вопросу о средневековой грузинской миниатюре, Тбилиси 1964, 45.

[67] П. Срећковић, Путничке слике, Гласник СУД 46 (Београд 1878) 220; И. Јастребов, Наставак бележака из мог путовања по Старој Србији, ibid., 57 (1884) 69—70 (читао је име Иваниш уз главу краља Марка); Л. Мирковић — Ж. Татић, Марков Манастир, Нови Сад 1925, 1—3 (где је сва старија литература); Л. Мирковић, Мрњавчевићи, Старинар, III сер., 3 (Београд 1925) 18—19. Г. Баласчевъ је у часопису Минало 7—8 (София 1913) објавио цртеж краља Марка из Марковог манастира. Он држи у десној руци савијени свитак, а левом се ослања на мач. После открића портрета у Марковом манастиру показало се да је та слика потпуно измишљена. Њу је објавио и В. Йорданов ъ, Крали — Марко, София 1916, на приложеној табли.

[68] П. Срећковић, о. с., 220—221, и И. Јастребов, Наставак бележака . . ., 55, 69, прочитали су у натпису изнад јужних врата цркве, с унутрашње стране, који се и данас делимично види али још није очишћен од премаза из XIX века, годину 1345, „в дни цара Стефана", као датум почетка подизања цркве

На слици краља Марка највећу пажњу изазива велики рог који он држи у десници. У питању је атрибут који у византијском црквеном сликарству носе старозаветне личности, миропомазани хебрејски владари на које се излио печат Св. духа. Бог — по хришћанском схватању — миропомазањем посвећује своје служитеље избављајући их и чувајући их од зла. Према Старом завету примери миропомазаних лица су првосвештеници и цареви: Арон и његови синови, Саул, Давид и Јуј.[69] Нису сви владари старог завета имали као атрибут овнујски рог. Уљем из рога били су миропомазани само цареви оснивачи династија или они који су кроз супарништво дошли до престола. Дакле, управо лица што су божјим избором била постављена за владаре Израиља.[70] То хебрејско схватање увелико је прихваћено у хришћанској цивилизацији и у иконографији старозаветних личности у византијској уметности.

Василевс се често помиње као „нови Давид", „нови Соломон", „други Мојсије", Исус Навин, Мелхиседек итд. Поједини старозаветни поглавари, цареви и првосвештеници, који су стајали на челу изабраног народа израиљског, лако су постајали узори византијског цара, његова префигурација, јер је он „крунисан Христом" стајао на челу новоизабраног народа хришћанског и као владар и као поглавар цркве.[71]

(cf. Љ. Стојановић, о. с., I, бр. 188). Помишљамо да је у питању нека забуна при читању, која ће се тек после чишћења натписа испод познијег премаза моћи одгонетнути.

Што се тиче живописа, изнели смо већ разлоге због којих претпостављамо да је живописање манастира отпочето пре 1371, да је 1371. године због битке на Марици прекинуто — што се види из стила и техничких података сабраних на фрескама — а окончано, уз помоћ делимично измењене екипе сликара, после 1371: V. J. Đurić, Marković manastir, Enciklopedija likovnih umjetnosti, 3, Zagreb 1964, 409—410 (са старијом литературом). Уосталом, о завршавању цркве у време краља Марка говоре и натписи, које су публиковали Срећковић и Јастребов, а сада и портрет Марка с титулом краља.

[69] Cf. В. Михајловски, Библијско-богословски речник, Ниш 1934, 219—220.

[70] Овнујски рог — јеврејски шофар — као успомена на Аврамову жртву, у којој је Исак, божјом милошћу, замењен жртвеним овном, служио је у библијским временима у разне сврхе приликом религијских обреда и државних догађаја старог Израиља. У синагогама је био музички инструмент, у ратовима је служио за најављивање узбуне, њиме су се миропомазали, његов звук објављивао је избор новог владара, њиме се посвећивао првосвештеник итд. Cf. G. Heulitz und B. Kirschner, Jüdisches Lexikon, IV/2, Berlin 1930, 236—238 (s. v. Shofar); N. Ausubel, The Book of Jewish Knowledge, New York 1964, 405—406 (s. v. Shofar), 32 (s. v. Anointing). Према Библији помазују се само оснивачи династија као што је то Давид или наследници који су се уздигли борбом са супарницима: Соломон с Адонијем (I књ. о царевима, 1, 39 и даље), Јуј с домом Ахавовим (II књ. цар., 9, 3, 6), Јоас са Готовијем (ibid., 11, 12, 14) итд. Cf. N. Ausubel, o. c., 32.

[71] M. Bloch, Les rois thaumaturges, Strasbourg—Paris 1924, 68—69, 476; A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin, 95—96; O. Treitinger, o.c., 129—135; E. H. Kantrowicz, Laudes Regiae, Berkeley and Los Angeles 1958, 56—57, 69, 74 (са низом примера са Запада и Истока о поређењу владара са старозаветним царевима и првосвештеницима); H. Steger, David rex et propheta, Nürn-

У старој српској књижевности — где су паралеле српских владара са старозаветним личностима такође богато искоришћене — примећује се јасна разлика приликом употребе поређења старозаветних пророка са одређеним владарима из породице Немањића. Стефан Немања, као владалац, родоначелник нове династије и „начелник монасима" — како за њега каже син Стефан — украшен је поређењима са старозаветним царевима, али још и више са јеврејским пророцима и првосвештеницима. Он је „други Аврам", „нови Израиљ" Јаков, Мојсије и Јов, а има Давидову крепост, Соломонову мудрост, Јосифову душевност.[72] Његови наследници пореде се већином са старозаветним царевима, што је и сасвим природно, јер се на њих угледају или њихове особине носе. Краљ Милутин је за Данила II сличан Исусу Навину у подвизима, а царује као кротки Давид.[73] Цар Душан се упоређује с Давидом, на чијим се примерима поучава, а храбар је у ратовима као Исус Навин.[74] За Григорија Цамблака и Константина Филозофа, њихови јунаци, краљ Стефан Дечански и деспот Стефан, добијају похвале да су нови Давиди, нови Соломони, Исуси Навини и Јосифи.[75] Очигледно, српски писци средњега века придају својим владарима искључиво особине старозаветних царева, а не и првосвештеника као што су их имали византијски василевси, јер су српски краљеви стајали на челу државе, али не и цркве. Само су Немањи, као владару и угледном светитељу српске цркве, приписиване још и врлине старозаветних праотаца и првосвештеника. Према томе, слика краља Марка с рогом у десној руци представља га једино као „новог Давида", „новог Соломона" или „новог Исуса Навина", „другог Јосифа". У сваком случају то је лик миропомазаног српског краља на којег се, као божјег служитеља, излио дар Св. духа.

berg 1961, 125—132 (који наводи низ примера са Запада, из европске уметности и литературе, из чега је извео закључак да је цар Давид био носилац идеалног типа хришћанског владара); H. Hunger, Reich der neuen Mitte, Graz—Wien—Köln 1965, 69—70. Занимљиво је да су се у неким цариградским црквама чували извесни предмети старозаветних пророка и царева: рог Аврамовог овна, труба Исуса Навина и Самуилов рог из којег је излио уље на Давидову главу. Самуилов рог је првобитно био у манастиру Мирокератону, који је подигнут у V или VII веку, а доцније је пренет у придворну цркву арханђела Михаила, коју је, заједно са црквом Христа Спаса и св. Илије, обновио Василије I Македонац. Ту га је, крајем XII века, видео руски путник Антоније Новгородац. Cf. Путешествие новгородскаго архиепископа Антония въ Царьградъ въ концѣ 12-го столѣтия, ed. П. Савваитова, Санктпетербургъ 1872, 90—91; R. Janin, La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin, III, Les églises et les monastères, Paris 1953, 366—367.

[72] Старе српске биографије, превео М. Башић, Београд 1924, 4, 7, 9, 24, 35, 41, 46, 48, 74, 116, 133, 145, 148.

[73] Архиепископ Данило II, Животи краљева и архиепископа српских, превео Л. Мирковић, Београд 1935, 107, 108.

[74] Ibid., 140, 166.

[75] Старе српске биографије XV — XVII века, превео Л. Мирковић, Београд 1936, 33, 34, 46, 123, 124.

Српски краљеви, као и византијски василевси, били су миропомазани по глави у току свечаног чина крунисања, што није случај са западњачким владарима. Пре но што ће владаоцу ставити венац на главу, црквени поглавар, у храму за време обреда, помазује га уљем по глави, стављајући му, на тај начин, знак крста.[76] Том приликом се изговара молитва — преведена и на српском записана у извесним Требницима — кроз коју се моли „цар царствујућих и Господ господствујућих, који Самуила пророка избрав и раба свога Давида и помазав њега за цара над људима Израиља", да услиша молитву, а цара, верног свог раба, помаже „маслом радости".[77] Један непознати, али добро обавештени византијски писац оставио је, досад неискоришћени у нашој науци, опис крунисања цара Манојла II Палеолога, иначе нешто млађег савременика краља Марка, које је обављено 1391. или 1392. године. У току церемоније цар се попео на амвон, приклонио главу, док је патријарх изговорио, при миропомазању, молитву скоро истоветну оној забележеној у српским преводима XV и XVI века. И у тој молитви узор божјег миропомазаника је цар Давид којег помазује пророк Самуило, а посредништвом и молитвама Самуиловим и Давидовим, као и заступништвом Богородице, Константина и Јелене и других светитеља, жели се да владавина новог цара буде мирна, праведна, да непријатељи буду потчињени, а живот да буде спокојан и без брига.[78] У тој молитви делимично се наводе речи из 71 (72) псалма, стих 7, које говоре о правди и миру.[79] У свечаности крунисања православних владара читави делови обреда подсећали су на посвећење старозаветних царева[80], а нарочито на миропомазање и крунисање цара Давида.

---

[76] Н. Радојчић, Обред крунисања босанског краља Твртка I, Београд 1948, 51, 55, 56, 59, 61, 78—79 (где су прикупљени многи примери из византијских и српских писаца). Западњачки владари су помазивани само по рукама и прсима (ibid., 44). За миропомазања западних владара cf. M. Bloch, o. c., 460—477 (где су примери и из Византије); E. H. Kantorowicz, o. c., 78—79; id., The King's two Bodies, Princenton 1957, 74.

[77] Н. Радојчић, 78 (где је сва старија литература о тој молитви). Текст целе молитве: К. Новострујев, Три молитве, Гласник СУД 22 (Београд 1867) 361—362.

[78] Pseudo-Kodinos, Traité des offices, ed. J. Verpeaux, Paris 1966, 353—354.

[79] Н. Радојчић, 354. Следбеници Данила II причају да је архиепископ, стављајући круну на главу краљу Душану 1331. године, изговорио 3. и 4. стих 20. псалма: „Положио си на главу његову венац од драгог камења, и умоли од тебе живота и дао си му дужину дана на векове векова" (Архиепископ Данило II, o. c., 165). То је псалам којим се прослављају владари (cf. нашу белешку 29).

[80] Н. Радојчић, o. c., 70. И на једној значајној западњачкој круни из Беча, чије је постојање крајем XII века потврђено изворима, јављају се само смањени ликови четворице старозаветних царева, међу њима Давида и Соломона: P. E. Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik, II, Stuttgart 1955, 584—586, 604, 611—617, 626. E. H. Kantorowicz, Laudes Regiae, 78 (наводи да су и западним владарима при крунисању били модел Самуило и Давид).

Прича о Самуиловом миропомазању младог Давида забележена је у I књизи Самуиловој 16, 13. Према њој, Давид, најмлађи син Јесеја, био је изабраник божји, али није био присутан међу децом када је пророк дошао у кућу Јесеја. Тек на пророков захтев он је позван и „тада Самуило узе рог с уљем, и помаза га усред браће његове; и сиђе дух Господњи на Давида и оста на њему од тога дана". То место непосредно је повезано са 88 (89) псалмом, 20. стих: „Нађох Давида слугу својега, светим уљем својим помазах га." У илустрованим византијским и српским псалтирима од X до XV века тај стих псалма често је украшен минијатуром: пророк Самуило, наређењем божјим и уз његов благослов из сегмента неба, излива уље из рога на главу младога Давида.[81] На 20. стих 88(89) псалма надовезују се стихови о обећању божјем Давиду: „Рука ће моја бити једнако с њим, и мишица моја кријепиће га. Неће га непријатељ надвладати, и син безакоња неће му досадити. Потрћу пред лицем његовијем непријатеље његове, и ненавиднике његове поразићу. Истина је моја и милост моја с њим; и у моје име узвисиће се рог његов. Пружићу на море руку његову, и на ријеке десницу његову. Он ће ме звати: ти си отац мој, Бог мој и град спасења мојега. И ја ћу га учинити првенцем, вишим од царева земаљских. До вијека ћу му хранити милост своју, и завјет је мој с њим вјеран. Продуљићу сјеме његово до вијека, и пријесто његов као дане небеске." Сликар Марковог манастира очигледно је мислио на стихове 88 (89) псалма када је сликао краља Марка са рогом у руци. За њега је — сада се може поуздано тврдити — краљ Марко био „нови Давид", помазаник и изабраник божји у тешким приликама Србије после маричке битке. Примајући круну, негде у дубоку јесен 1371. године, Марко је морао, схватајући и сам сву тежину свог положаја, налазити утеху и подршку у стиховима 88 (89) псалма.

Тешко је данас рећи да ли је и сликање светитеља изнад портрета носило у себи намеру краља Марка да се он и његов отац упореде, судбинама, с царем царева Христом и његовим светитељима. Лик Богородице Страсне, када се доведе у везу с текстовима пророка Давида и Соломона што се односе на Благовести, износи идеју о изабраници божјој и о инкарнацији и страдању Христовом ради спасења људи, а слике мученика и мученица, око тог средишњег мотива, изражавају

[81] Наводимо само један значајан пример: Псалтир манастира Пантократора на Светој Гори бр. 61 из XI века (cf. S. Dufrenne, L'illustration des psautiers grecs du Moyen âge, I, Paris 1966, 32, pl. 19/2), где је баш сликом миропомазања Давидовог илустрован псалам 88 (89). Већину представа миропомазања Давидовог у грчким псалтирима прикупила је S. Der Nersessian, A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks, Dumbarton Oaks Papers XIX (1965) 168. У српском Минхенском псалтиру ова минијатура је међу уводним сликама на целој страници: J. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters, Wien 1906, 14—15, Taf. III/4.

мисао о њиховој жртви због оданости Христу и његовој вери, поднесеној у време паганства. Искусни познаваоци византијске иконографије уверени су да постављање религиозних сцена и ликова светитеља уз портрете владара није никада случајно, односно да је увек присутна жеља за поређењем, молитвом или ликовном метафором. Можда је, дакле, и у овом случају краљ Марко хтео да подвуче сличност положаја и свест о неминовности жртве. У сваком случају, његов отац се, у борби против Агарјана, жртвовао и поделио судбину равну мучеништву Христових светитеља.

Док су Србијом између 1365. и 1371. године заједно владали цар Урош и краљ Вукашин, Марко је носио — у то доба већ одавно установљену — титулу младога краља. Управљао је Призреном и крајевима око Шар-планине. Пред саму маричку битку завршавао је у Призрену храм посвећен празнику Ваведења Богородице.[82] Кад је ступио на престо као савладар цара Уроша, имао је између 26 и 30 година.[83] Међутим, крајем 1371. године умро је цар Урош, последњи Немањић у Србији ако се изузме она грана што је још владала Тесалијом. Марко је остао, после тога, једини српски владалац с титулом краља и, номинално, његова власт проширивала се на све српске територије. Истина, он више није имао снаге да уједини државу и да њоме управља. Не зна се тачно када, али је ускоро морао постати вазал турског султана и плаћати му данак, сачувавши сва унутрашња права своје земље. Вероватно је пре 1377. године већ признавао врховну власт Турака, чим се босански бан Твртко I проглашава краљем Срба и Босне.[84] Судбину Маркову поделили су тада и византијски василевс, бугарски цар, браћа Дејановићи и многи други византијски и српски управљачи.[85] Све до своје погибије на Ровинама 1395. године, Марко је, уз помоћ браће Андреаша и Дмитра, некако успевао да одржи недирнуто државно уређење у својој области. Окружени ученим клиром и

[82] О заједничкој владавини цара Уроша и краља Вукашина cf. Г. Острогорски, Серска област после Душанове смрти, 7—13 (са старијом литературом). Већ је Н. Радојчић, Обред крунисања босанског краља Твртка I, 72, наслућивао да је Марко, када се Вукашин крунисао за краља, стекао титулу младога краља. Сад је та претпоставка потврђена ненаданим открићем надвратника цркве Ваведења Богородице у Призрену, на којој је изванредно сачуван натпис у коме се казује да се црква „сзда и пописа повеленијем и с откупом господина младога краља Марка лета 6879" (1371). Cf. М. Ивановић, Натпис младог краља Марка са цркве св. Недеље у Призрену, Зограф 2 (Београд 1967) 20—21. О титули младог краља у Србији и њеном развитку cf. М. Ивковић, Установа „младог краља" у средњовековној Србији, Историски гласник 3—4 (Београд 1957) 59—79.

[83] Д. Костић, Кад је рођен Марко Краљевић, Глас СКА 88 (Београд 1936) 179—190, одређује доста слободно да је Марко тада имао 26 година. Његов закључак не мора бити тачан због тога што претпоставља да је Марко као посланик свога оца у Дубровнику имао само 16 година. Због тога смо његове године приликом ступања на престо нешто шире одредили.

[84] К. Јиречек, Историја Срба, I, Београд 1952², 314—315.

[85] Г. Острогорски, Серска област, 145—146.

још увек релативно богати, они су подизали задужбине и украшавали их живописом изванредне лепоте. Марко је прегао да доврши очево дело, манастир св. Димитрија код Скопља, где је овековечио себе и оца на портретима уз јужни улаз у цркву. Сликари су ту, можда најпотпуније у целом средњовековном сликарству Србије, поступили по захтеву наручилаца да илуструју црквену поезију, остваривши, тако, изванредно значајне и изузетно ретке иконографске целине.[86] Служећи се поетичним текстовима, они су нашли решење и за необичан портрет краља Марка. Од уобичајеног ослањања на 20 (21) псалам — којим се прославља владар, а сликом приказује цар или краљ као тријумфатор коме се ставља круна на главу и оружје у руке[87] — они су, поведени ранијим примерима из Византије, пренели тежиште на извесне стихове 88 (89) псалма и, на тај начин, добили друкчију слику, нову садржину. Њен смисао је више одговарао времену у којем је Марко прихватио краљевско достојанство. Рог у руци представља га као „новог Давида" који, као помазаник божји, може да спасе земљу од непријатеља. По слици судећи, могао је тада имати око тридесетак година и тек бити крунисан за краља Србије. Миропомазање, толико уско повезано са чином крунисања владара у средњем веку, сведочи нам да је слика највероватније настала као непосредна успомена на свечани чин Маркове инвеституре, да је, дакле, насликана највероватније 1372. године или одмах после ње. Стихови 88 (89) псалма који су је надахнули одјекнули су, доцније код потомака, у свечаном звуку десетерца:

Куме Марко, Бог ти помогао!
Нада те се не нашло јунака!
Твоја сабља сјекла на мејдану!
Твоје лице свјетло на дивану!
Име ти се свуда спомињало,
док је сунца и док је мјесеца!

У избору баш такве иконографије краља Марка, значајне за историјски тренутак у којем је краљ насликан, пресудну улогу су имали претходни примери из византијског света. Од њих — свакако некад бројнијих — био је преостао донедавно само један. У цркви Свете Софије у Трапезунту, на фрескама из средине XIII века, још се полови-

[86] Л. Мирковић — Ж. Татић, о. с., 30—75; Л. Мирковић, Да ли се фреске Маркова Манастира могу тумачити житијем св. Василија Новога, Старинар, н. с., XII (Београд 1961) 77—88. Сложеност иконографије Маркова манастира види се из сасвим изузетног сликања једног врло ретког тумачења литургије: id., Анђели и демони на капителима у цркви св. Димитрија Маркова Манастира код Скопља, Старинар, III сер., 6 (Београд 1931) 3—13.

[87] Cf. белешку 29. и текст који је у вези с њом.

ном прошлога столећа могао видети, негде на зиду у унутрашњости цркве, уз један од улаза, лик трапезунтског цара Манојла I Комнина (1238—1263). Фронтално окренут, он је у левој руци држао жезло, а у десној овнујски рог. Данас је сачуван једино његов цртеж.[88] Занимљиво је да је Манојло имао судбину веома сродну Марковој. Када је стављен пред питање да буде уништен од јаких Монгола, он је, заједно са својим суседом иконијским султаном, признао, 1243. године, њихову власт, сачувавши унутрашњу самосталност.[89] И поред привлачности закључка да су сродне прилике родиле исте иконографске представе, ваља претпоставити да је у питању случајна подударност узрока и последица, и да су слике овога рода настајале и у другим приликама. Њихова веза с крунидбеним свечаностима у то највише уверава. Остаје, ипак, чињеница да су слике православних владара с рогом у руци будиле њихове наде у тешким временима и доприносиле уверењу о божанској милости на њих изливеној. Византија је, и у овом случају, дала уметнички пример Србији.

TROIS ÉVÉNEMENTS DANS L'ETAT SERBE DU XIVe SIÈCLE ET LEUR INCIDENCE SUR LA PEINTURE DE L'ÉPOQUE

VOJISLAV DJURIĆ

La Serbie médiévale nous a légué toute une belle série de portraits représentant ses souverains, ses prélats et ses nobles, de première importance par leur nombre et la diversité de l'iconographie dans la sphère artistique byzantine. Plusieurs exemplaires du XIVe siècle, insolites au point de vue iconographique, permettent d'inférer qu'il s'agit là de répercussions sur la peinture d'événements historiques.

1. Le portrait du roi Milutin à Staro Nagoričino

Figuré dans une curieuse composition du donateur, le roi Milutin avec la reine Simonida à ses côtés, présente le modèle de l'église à saint Georges son patron, tandis que celui-ci, le bras levé, lui tend en retour une épée qu'il tient à la main droite. Ce tableau représente en fait le roi Milutin comme triomphateur. Au moment où il fait reconstruire la gran-

[88] Cf. The Church of Haghia Sophia at Trebizond, ed. D. Talbot Rice, Edinburgh 1968, 1—2, 243—244, Fig. 79, где је старија литература и расправа о идентификацији владара. Занимљиво је да описивачи овог портрета нису запазили да цар држи рог у десној руци.

[89] Г. Острогорски, Историја Византије, 412.

de église de Staro Nagoričino, à la gloire de saint Georges »le victorieux«, en 1312/13, les troupes du roi, sous le commandement du voïvode Novak Grebostrek, envoyées au secours de l'empereur byzantin Andronic II, beau-père de Milutin, avaient remporté plusieurs victoires sur les Turcs. Ses victoires sont énumérées dans l'inscription, placée au-dessus de l'entrée ouest, qui se rapporte à la construction de l'église, et au moment où l'église a été décorée de fresques, 1316—1318, le roi se fait portraiturer ainsi en triomphateur.

Dédier une église à l'un des saints guerriers après une victoire, était pour ainsi dire passé dans les coutumes à Byzance comme dans les pays de sa sphère d'influence culturelle. Les actes médiévaux rédigés en Russie, en Bulgarie, en Serbie, en Roumanie et à Byzance nous en fournissent de nombreux témoignages. Le roi Milutin avait rénové l'église consacré à saint Georges à Staro Nagoričino qu' avait édifiée au XIe siècle l'empereur Romain IV Diogène.

Parmi les représentations iconographiques analogues à Byzance, la plus proche de celle de Staro Nagoričino est un portrait, aujourd'hui détruit, qui se trouvait au-dessus de la porte d'entrée d'un palais de Constantinople. D'après une description conservée on voyait là l'empereur Manuel Comnène, conduit par un ange, qui s'avance vers la Vierge, tandis que saint Théodore le Tiron lui remet une épée. Les autres représentations des empereurs triomphateurs, tels Basile II le Bulgaroctone dans le Psautier de Venise ou l'empereur bulgare Ivan Alexandre de la Chronique de Manassès, ou bien encore le despote Stefan à Ljubostinja et Resava, se rattachent à l'investiture symbolique, où un ange qui vole présente une épée au souverain. Elles sont fondées sur les versets du psaume 20 (21), à la gloire du souverain. La peinture de Staro Nagoričino, d'un sujet simplifié, avec un saint guerrier qui présente l'épée, sans investiture symbolique, célèbre le roi Milutin comme vainqueur des Turcs, et n'est pas inspirée par le psaume mentionné.

2. *Les portraits de l'église Saint-Nicolas Bolnički à Ohrid*

Sur la façade sud, sous le portique, autour de saint Nicolas en buste, se trouvent les portraits des plus hauts personnages de l'Etat serbe, peints en 1345. Ce sont à gauche de l'entrée l'archevêque d'Ohrid Nikola, et à droite le roi Stefan Dušan, la reine Jelena, le jeune roi Uroš, ainsi que saint Sava et saint Siméon Nemanja. Pour la première, et la seule fois d'ailleurs, sur le territoire de l'archevêché d'Ohrid, l'archevêque d'Ohrid et les principaux saints de l'église serbe apparaissent sur une même peinture, à côté de la famille régnante. Manifestement, on peut voir dans cette peinture une répercussion du statut reconnu à l'archevêché d'Ohrid dans

l'Etat serbe, après la conquête d'Ohrid par le roi Dušan, en 1334, acte juridique pour lequel nous manquons de sources. L'archevêché d'Ohrid, autocéphale à Byzance, et dont les chefs étaient désignés par l'empereur, parmi les dignitaires de l'église, pour la plupart de Constantinople, s'étant trouvé dans l'Etat serbe, avait été contraint d'admettre les nominations qui émanaient du roi, devenu empereur dans la suite. Dans une inscription de Sainte-Sophie d'Ohrid, l'archevêque Nikola est appelé »premier de Serbie« comme autrefois l'archevêque Léon avait été »premier des Romains« dans le sens que les Byzantins médiévaux donnaient a ce mot. Nikola avait pris part aux diètes serbes et le roi Dušan avait été couronné empereur en sa présence. A la même époque, l'ancien archevêque d'Ohrid Anthime Metochites, le candidat de Byzance, séjournait à Constantinople et participait aux synodes.

Les figures de saint Sava et saint Siméon Nemanja indiquent que l'archevêché avait finalement reconnu l'autocéphalie de l'église serbe, acquise déjà en 1219 du temps de saint Sava. Les lettres de l'archevêque d'Ohrid Démétrios Chomatianos à l'archevêque serbe Sava, nous apprennent qu'au XIIIe siècle Ohrid non seulement ne reconnaissant pas l'autocéphalie de l'église serbe, mais qu'il avait rompu avec elle, la menaçant d'anathème, car la juridiction de l'archevêché d'Ohrid s'étendait auparavant aux evéchés de Serbie. Vers 1345, Dušan assure en retour l'indépendance de l'archevêché d'Ohrid dans son Etat, et le respect de ses droits, sur un territoire assez réduit, il est vrai.

L'iconographie de la composition à Saint-Nicolas Bolnički confirme qu'un acte juridique a été mis en évidence par la peinture, fait que l'on retrouve toujours dans les compositions analogues à Byzance. La sumprématie juridico-politique idéale de Byzance, les idées universalistes des Byzantins sur la hiérarchie des Etats et des souverains, se trouvent représentés avec une disposition identique des personnages sur la couronne hongroise »de Saint Etienne«, sur la Pala d'oro à Venise, sur les portraits des souverains dans le narthex de Mileševa en Serbie, sur le grand »sakkos« du métropolite Photius en Russie, etc.

La formule iconographique ainsi établie pour indiquer l'entente de l'église et de l'Etat serbes d'une part et de l'église grecque d'Ohrid d'autre part, sera reproduite dans la peinture du diocèse d'Ohrid aussi longtemps qu'Ohrid restera dans les frontières de l'Etat serbe.

3. Le portrait du roi Marko au monastère de Marko

Le portrait récemment découvert des rois Marko et Vukašin, au monastère de Marko, leur fondation près de Skoplje, datant de 1372 environ, attire l'attention par la singulière iconographie de Marko. Celui-ci

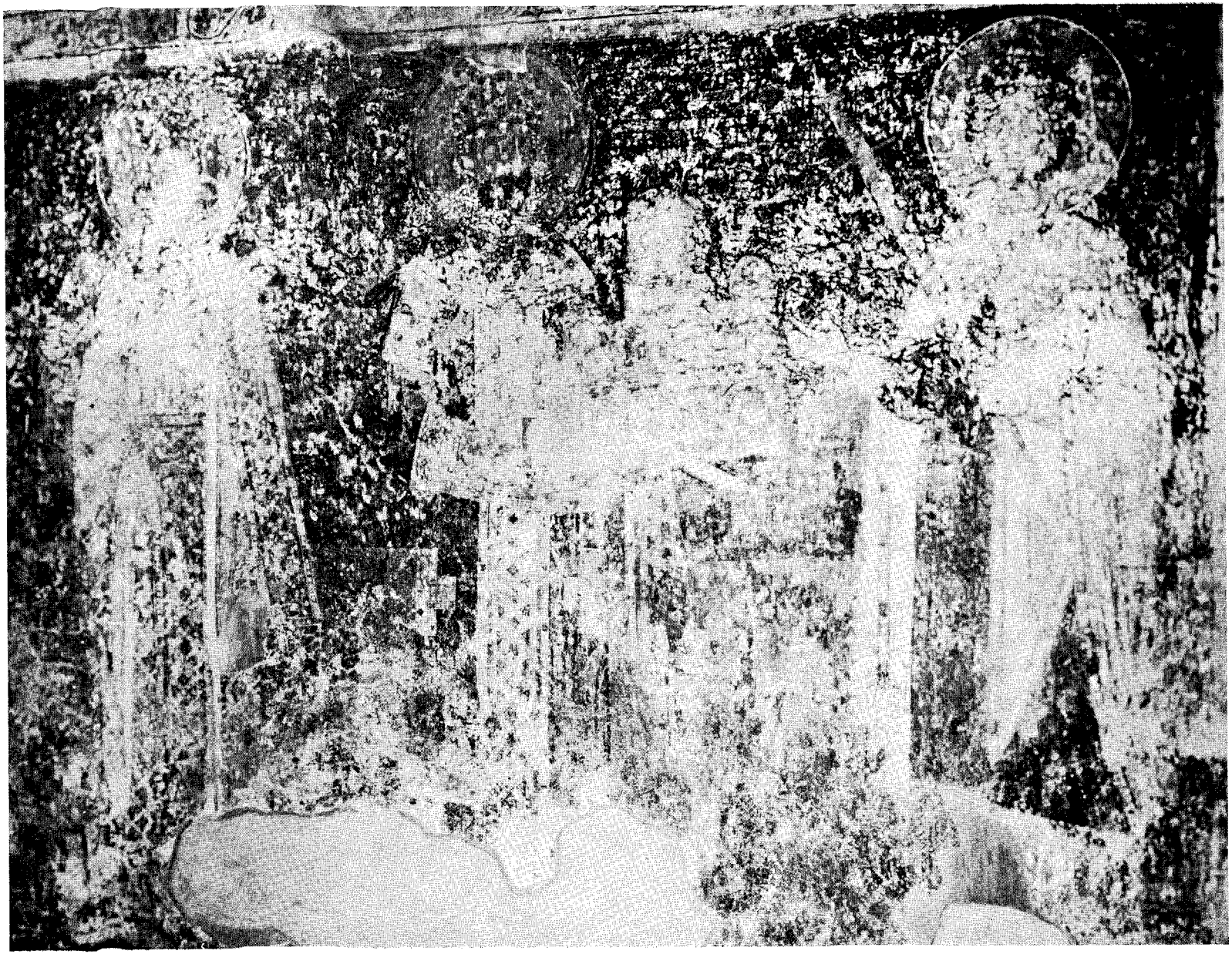
tient à la main droite une grande corne. Attribut des grands-prêtres et des empereurs de l'Ancien Testament, la corne dans la main de Marko peut être interprétée — en partant des parallèles avec la littérature de l'époque — par le dessein de représenter Marko comme un »nouveau David«, l'Oint et l'Elu du Seigneur.

Dans les circonstances critiques pour l'Etat serbe, après la défaite de la Marica en 1371, Marko était resté le seul souverain des Etats serbes avec le titre de roi. On voyait en lui le sauveur.

La représentation est inspirée par le psaume 88 (89), dans lequel il est question de Samuel oignant David et où se trouve l'idée du secours que Dieu accorde au souverain fidèle. Les versets de ce psaume ont inspiré plus tard les anonymes poètes populaires qui ont chanté la gloire de Marko.

Ce portrait a été peint après le couronnement de Marko. D'ailleurs, à l'occasion du couronnement, à Byzance comme en Serbie, le souverain recevait une onction sur la tête, et on lisait une prière dans laquelle David oint par Samuel était proposé en modèle aux souverains. Le roi Marko représenté avec une corne à la main est certes la répercussion des événements en Serbie après 1371, cependant l'iconographie paraît bien avoir été empruntée à Byzance.

Des exemples iconographiques semblables on y trouvait en Byzance. Dans l'église de Sainte-Sophie à Trebizonde il y en avait un jusqu'à un temps tout a fait récent. Sur la fresque était depeint l'empereur de Trebizonde Manuel II Comnène (1238—1263). Il portait le corne du bélier dans la main droite. Il est presque certain qu'il y en avait d'autres, mais ils sont disparus. Byzance a donnait dans ce cas, comme dans des autres, un modèle iconographique d'une representation assez rare d'un rois serbe.



Сл. 1. Старо Нагоричино, св. Борђе, краљ Милутин и краљица Симонида, фреска из 1316—1318.

Сл. 2. Псалтир Василија II, цар Василије II као тријумфатор над Бугарима, минијатура из око 1019. године

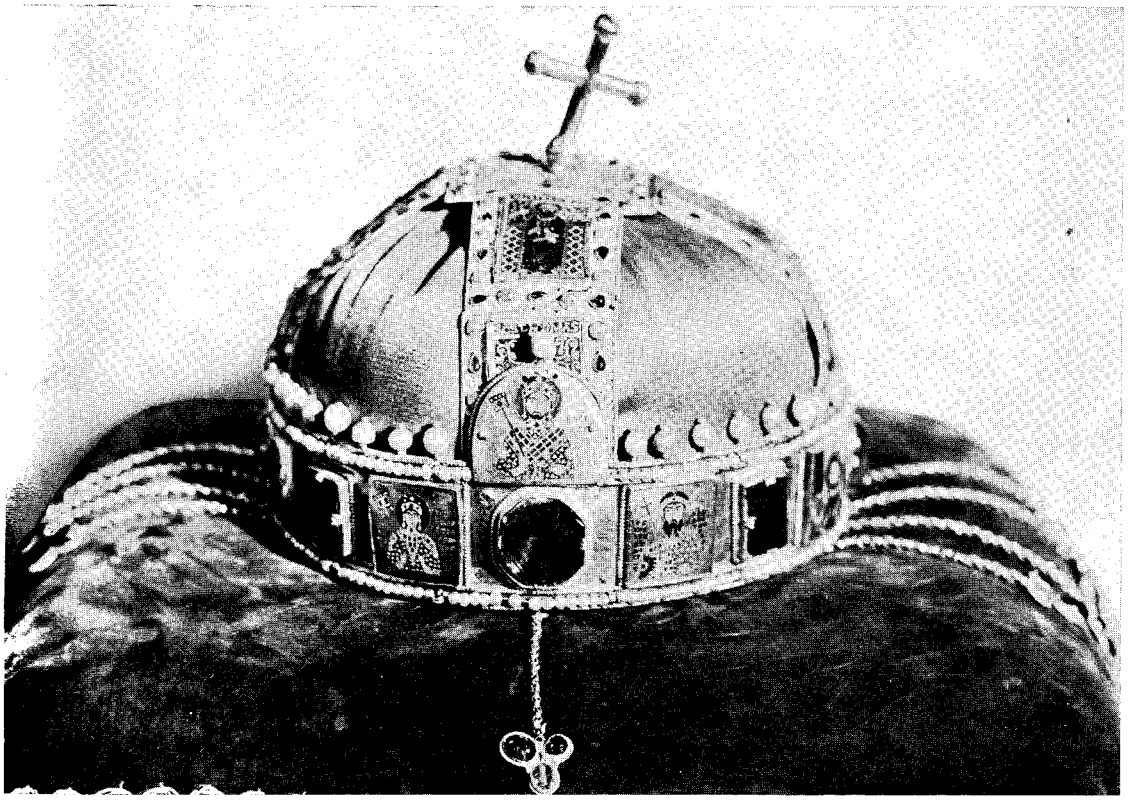
Сл. 3. Манасијев летопис, цар Иван Александар и пророк Давид, минијатура из око 1345. године

Сл. 5. Љубостиња, деспот Стефан, фреска из око 1405/6. године

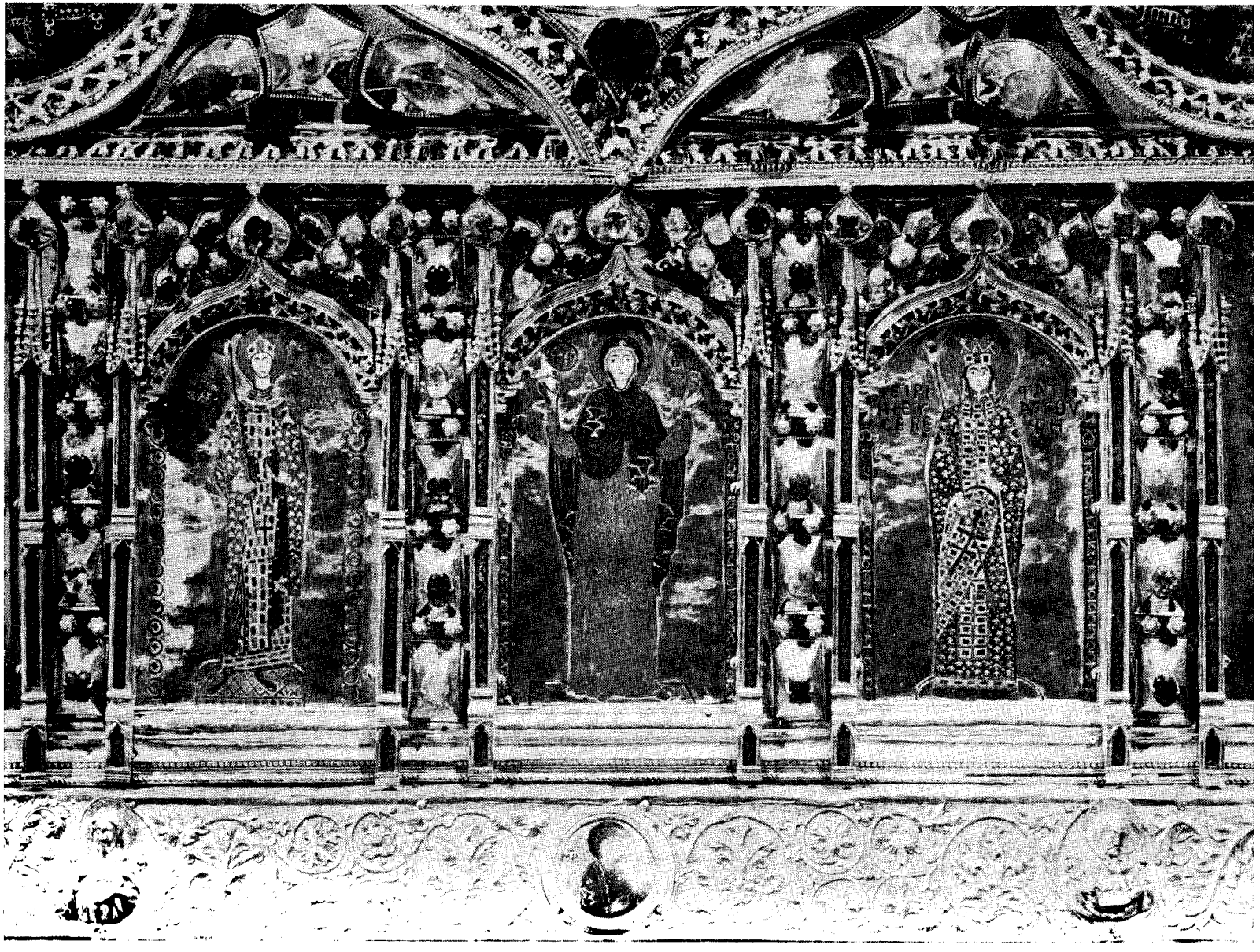
Сл. 6. Охрид, Св. Никола Болнички, архиепископ Никола и св. Трифун, фреска из 1345. година

Сл. 7. Охрид, Св. Никола Болнички, краљ Душан и краљица Јелена, фреска из 1345. године

Сл. 8. Охрид, Св. Никола Болнички, млади краљ Урош, св. Сава и св. Симеон Немања, фреска из 1345. године



Сл. 9. Круна „св. Стефана", цар Михаило VIII Дука, савладар Константин и мађарски краљ Геза I, 1074—1077. година



Сл. 10. Венеција, Pala d'oro, Богородица с мајстарским дуждом Орделасфом Фалиером и византијском царицом Ирином, смакнут 1105. године

Сл. 11. а. и б. Москва, Оружејнаја палата, Портрети на „великом“ сакосу митрополита Фотија, вез из 1425—1431. године

Сл. 12. Псача, цар Урош и краљ Вукашин, фреска из 1365—1371. године

Сл. 13. Ариље, краљ Милутин, краљ Драгутин и краљица Кателина, фреска из 1296. године

Сл. 14. Руденица, деспот Стефан и кнез Вук, фреска из 1402—1406. године

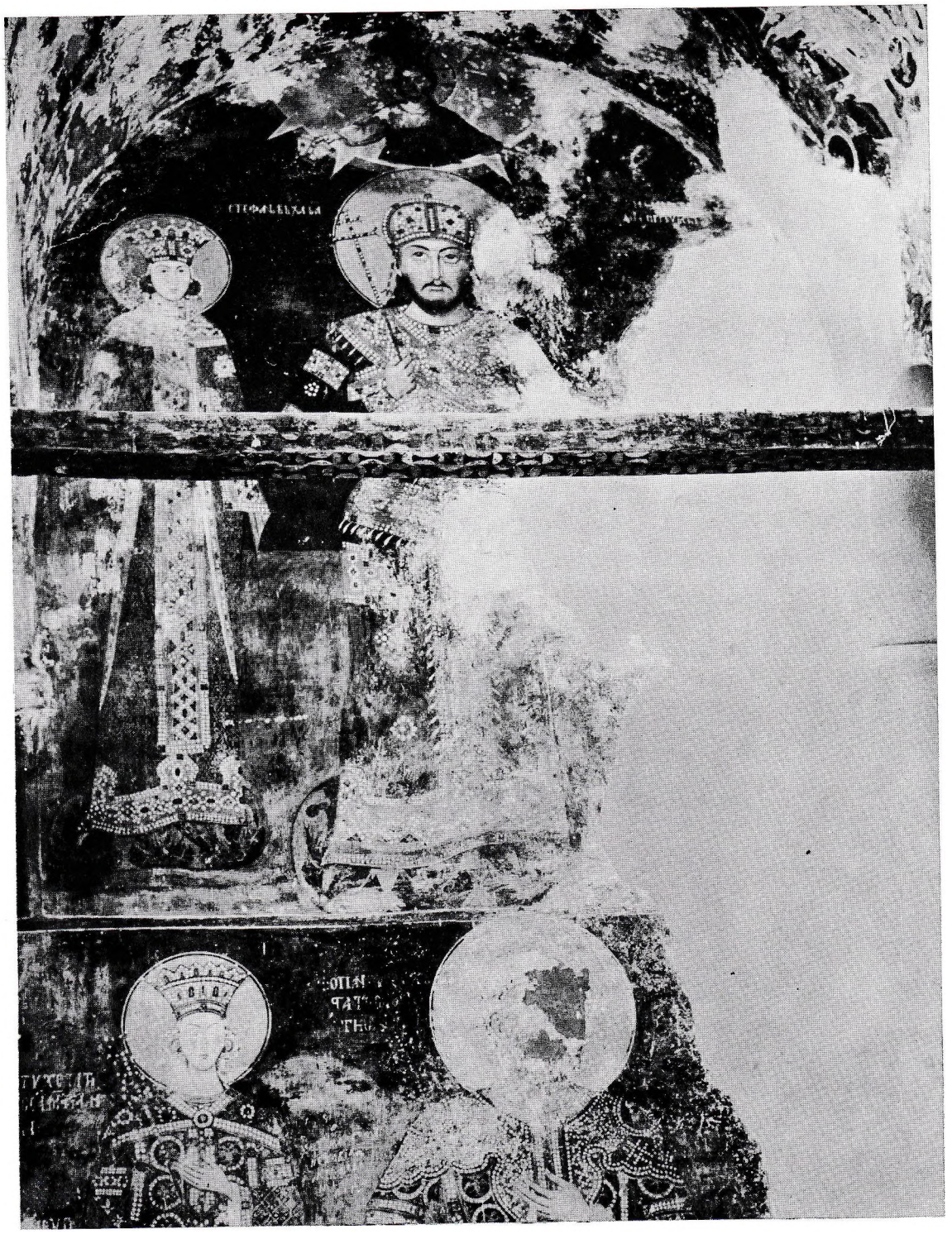
Сл. 15. Марков манастир, архитектура, 1365—1370. година

Сл. 16. Марков манастир, фреска око јужног улаза у храм, око 1372. године

Сл. 17. Марков манастир, портрет краља Марка, 1372. године

Сл. 18. Прилеп, Св. Арханђели, портрет краља Марка, детаљ

Сл. 19. Марков манастир, портрет краља Марка, детаљ



Сл. 20. Лесново, портрети чланова породице цара Душана и деспота Оливера, фреске из 1349. године

Цветан Грозданов

О портретима Климента Охридског у охридском живопису XIV века

МАТИЦА СРПСКА

4 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 4

Ктиторски подухвати бројних поручилаца из кругова властеле, моћног архиепископског клира и угледних градских манастира, чији се живот, независно од политичких промена током XIV века, у утврђеном Охриду одвијао богатим и сложеним унутрашњим токовима, омогућили су ширу и развијенију обраду Климентових портрета у новим сликарским ансамблима, који су интензивно стварани све до турске окупације града на Белом језеру[1].

Исти предуслови, значајни за појаву и константно сликање Климентових портрета до краја XIII века, присутни су и у XIV веку. Климент је био заштитник града, његово име подизало је углед Архиепископије, мисионарска делатност била је подједнако цењена међу ученим поглаварима Охридске цркве и у широким слојевима градског становништва, где је било укорењено веровање да он бди над њиховом судбином.

Климентови портрети у охридском сликарству и примењеној уметности XIV века укомпоновани у нове идејне целине, уткани у ктиторске композиције, модификовани неким специфичностима у локалне иконографске варијанте, нису значајни само по запаженом мноштву насликаних, па и очуваних примерака: они дају, бар у извесној мери, одговор на питање колико је учени круг у једном истакнутом, пунктном месту на широком простору солунског залеђа утицао на уметнике у стварању посебних репертоарских и идејних замисли.

У старијем охридском живопису, све до краја XIII века, а ван архиепископског града и у XIV веку место Климентових портрета у распореду сликарске декорације није посебно утврђено: у Св. Софији, Манастиру и Канеу он је насликан у различитим деловима олтарског простора, у Перивлепти је на северном, а у Краљевој цркви на

[1] Овај прилог представља наставак већ објављеног рада, Ц. Грозданов, Појава и продор портрета Климента Охридског у средњовековној уметности, Зборник за ликовне уметности, 3, Нови Сад 1967, 49—70.

јужном зиду наоса; нешто касније, опет, у Старом Нагоричину, Матејчи и Псачи његови портрети налазе се у различитим деловима олтара[2].

У XIV веку Охрид је већ имао неколико цркава великих димензија које су задовољавале потребе Архиепископије и градског становништва. Током читавог XIV века, са малим изузецима (спољна припрата Св. Софије, Заум), подижу се мање задужбине, капеле или припрате уз постојеће веће цркве. У тим црквицама, са скромно развијеним олтарским простором, где је смањен број насликаних архијереја из композиције „Поклоњење жртви", није било простора ни за лик Климента Охридског. Са друге стране, премештање његовог портрета из олтара у наос омогућавало је ближи контакт између лика градског заштитника и охридског становништва.

Климентов портрет у свим охридским црквама овог периода, осим у цркви св. Димитрија, насликан је на јужном зиду наоса. Он је најчешће сликан са одређеном, прилично заокруженом групом светитеља, са светим лекарима Пантелејмоном, Козмом и Дамјаном, Наумом Охридским и епископом мирликијским Николом.

Просторно и репертоарско фиксирање Климентовог лика током XIV века, па и касније, презентовање градског заштитника са одређеним, концепцијски повезаним светитељима, који понекад захватају читаву прву зону јужног зида наоса, представља једну од основних карактеристика распореда охридског живописа тог времена.

Ова појава очигледна је у споменицима које ћемо навести према топографској конфигурацији Охрида. У Горњем граду, то су цркве св. Константина и Јелене[3], Малих св. Врача[4] и јужна капела уз цркву св. Богородице Перивлепте[5]. Исто се примећује и у црквама Болничке енорије: Малом св. Клименту[6], Св. Богородици[7] и Св. Николи Болничком[8], а поред обале језера у Св. Богородици Захумској[9], Св. Богоро-

[2] Ц. Грозданов, Појава и продор, 53—70. У овом тексту портрет из Псаче није споменут.

[3] На јужном зиду наоса, од истока према западу, представљени су Константин и Јелена, којима је црква посвећена, св. Никола, Климент и ктиторска композиција са великим духовником Партенијем.

[4] На истом простору овде су насликани Козма, Дамјан, Климент, архангео Михаило и св. Антипас.

[5] На јужном зиду наоса јужне капеле уз Перивлепту распознају се остаци Климентовог лика поред кога су Козма, Пантелејмон и Дамјан.

[6] У овој цркви на споменутом месту насликани су Климент, Никола, Наум и Параскева.

[7] У цркви св. Богородице Болничке од старог живописа сачувани су ликови Николе и Климента.

[8] У овој цркви светитељи на јужном зиду, исто тако од истока према западу, насликани су овим редом: Никола, Климент, Пантелејмон, Козма и Дамјан. О сликању Климента поред Пантелејмона у овој цркви уп. Р. Љубинковић' — М. К'оровик'-Љубинковић', Средновековното сликарство во Охрид, Зборник на трудови, Охрид 1961, 146.

[9] На јужном зиду наоса у Зауму насликани су Никола, Климент и Наум.

дици Пештанској[10] и Св. Атанасију код манастира Калиште[11]. У непосредној близини града је црква св. Спаса у с. Лескоец[12].

Слични репертоарски избор прати се и на окову иконе Исуса Христа[13], која је дар севастократора кир Исака Дуке: пет већих Климентових попрсја, од којих четири на десној и једно на левој ивици сребрног окова, окружена су минијатурним попрсјима св. Пантелејмона којих има, на целом окову, око петнаестак, најчешће у алтернацији са минијатурно искуцаним ликом св. Козме. Климент Охридски везује се за лик св. Пантелејмона и на сребрном окову једног охридског јеванђеља из XIV века са централном представом Христовог распећа[14]. На ивицама тог окова, са једне и са друге стране, накнадно су постављене, на истој висини, као пандани, две плочице са представом Климента из св. Пантелејмона. Ако се овим примерима дода литијска икона са портретима Климента и Наума[15], остају још Климентови портрети у ктиторским композицијама на спрату нартекса цркве св. Софије и Климентове цркве на врху града. Споменули смо већ, једини изузетак из овог репертоарског и просторног система је Климентов портрет у Св. Димитрију, насликан на северном зиду цркве, поред светих ратника.

Углавном заокружени избор светитеља уз Климента Охридског, који се сужава или проширује у појединим црквама, и њихово презентовање на устаљеном месту намеће и посебно објашњење ове појаве.

Теофилакт Охридски у „Опширном Климентовом житију" саопштио је низ корисних чињеница о подизању и облику Климентове цркве, али у овом дугом и толико значајном тексту један податак није споменут: коме је била посвећена ова богата, најугледнија манастирска црква на охридском подручју! Открићем „Кратког Климентовог житија", чији је аутор други велики охридски архиепископ Димитри-

---

[10] На јужној страни ове пећинске црквице, у приземној зони, представљени су свети ратници изнад којих су попрсја споменуте групације светитеља: Козма, Дамјан, Пантелејмон, Климент и Наум, којима су додати пустињаци Антоније и Ефтимије; сви су они заокружени бордуром.

[11] У пећинској цркви св. Атанасија, на јужној страни између иконостаса и улазних врата, једино је насликан Климентов портрет.

[12] На јужном зиду наоса насликани су Климент, Никола, ктиторска композиција Петка и Марена. Изнад њих су попрсја Ахилија, Јермолаја, Пантелејмона, Козме и Дамјана. Уп. Р. Љубинковић, Црква светог Вазнесења у селу Лесковецу код Охрида, Старинар, НС књ. II, Београд 1951, 197—200.

[13] Уп. В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, 25 (кат. 16, Т. XXVI). Аутор даје потпуну библиографију.

[14] Т. Герасимов, За образа на Климент Охридски върху обкова на евангелие от XIV век, Климент Охридски, София 1966, 387—392. Аутор наводи старију литературу.

[15] В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, 31 (кат. 38, Т XLI, XLII).

је Хоматијан, тај је податак утврђен: црква је била посвећена св. Пантелејмону[16].

После Климентове смрти, његов годишњи помен у Охриду, у кругу ученика, настављача и градског становништва, служио се на дан св. Пантелејмона — 27. јула, т.ј. на дан манастирске посвете који се свечано празновао још за живота словенског учитеља. 27. јул, као дан заједничког празновања св. Пантелејмона и Климента, наводи се у „Словенској Климентовој служби"[17], чији је аутор највероватније директни Климентов ученик[18], као и у месецослову глаголског „Асеманового јеванђеља", са краја X или почетка XI века, које је поникло у кругу Охридске књижевне школе[19]. И касније богословско-књижевна традиција, у службама, минејима и житијама, задржаће дан св. Пантелејмона не само као празник њихове заједничке прославе, већ ће га сматрати и датумом Климентове смрти[20], додавши касније још један Климентов празник, 25. новембар, када се слави папа Климент Римски[21].

Најстарији слојеви Климентове цркве посвећене св. Пантелејмону из око 893, као и сликарски ансамбли каснијих адаптација остаће заувек непознати[22]. Међутим, у сликарској декорацији ове цркве лик св. Пантелејмона пре свега, па и ликови Козме, Дамјана и Јермолаја, као и самог ктитора Климента, особито у слојевима касног XIII и XIV века сигурно су заузимали запажено место.

Чини се да је сликање светих лекара заједно са Климентом, коме је у житијским текстовима исто тако приписивана моћ исцељења[23], у охридском живопису XIV века одјек споменутих повезивања Климента и св. Пантелејмона у књижевним изворима, а да је прототипни узорак заједничког представљања везан за живопис цркве св. Пантелејмона, чији су се игумани XIV века ангажовали као ктитори у подизању неких цркава.

Ако је у овој групацији светитељских ликова појава св. Николе, који је у XIV веку у Охриду необично много сликан, још увек тешко објашњива, за портрете Наума Охридског могло би се рећи да они имају и најлогичнију везу са Климентовим. Наум Охридски, уз Кли-

---

[16] Г. Балласчевъ, Климентъ епископъ словѣнски, София 1898, кс; И. Ивановъ, Български старини изъ Македония, София 1931, 318.

[17] И. Ивановъ, н. д., 322—327; Б. Сп. Радојичић, Развојни лук старе српске књижевности, Сента 1962, 53—8.

[18] Исто.

[19] J. Vajs — I. Kurz, Evangeliarum Assemani, Prag 1929, XXI, fol. 151 r.

[20] Уп. Теофилакт, Климент Охридски (превео А. Милев), София 1955, 85.

[21] А. Т. Баланъ, Свети Климентъ Охридски, София 1919, 39.

[22] Д. Коцо, Климентовиот манастир св. Пантелејмон и раскопката при Имарет во Охрид, Книга за Климент, Скопје 1966, 129—169.

[23] Теофилакт, н. д., 79.

мента, Горазда, Ангеларија и Саву, један од најистакнутијих ученика Ћирила и Методија, долази у Охрид 893, када је Климент постављен за епископа величког, настављајући његову делатност на обалама Охридског језера[24]. Овај значајни представник Охридске књижевне школе подигао је поред језера, на изворима Црног Дрима, манастир Арханђела Михајла[25]; у том манастиру провео је своје последње године као монах, тамо је и сахрањен 910.[26]

Првобитни живопис и архитектура Наумове цркве нису сачувани[27], а у охридском сликарству пре XIV века не појављују се Наумови портрети. Ни у XIV веку Наум Охридски није особито много сликан, а ван Охрида уопште се не сусрећу његови портрети. Изузетна пенетрација Наумовог лика у прекосавске крајеве током XVIII века објашњава се блиским односима и сарадњом Наумовог манастира са Москопољем, великим цинцарским центром чији су трговци разносили Наумове иконе на свим путевима којима су мигрирали и трговали. Уз Климента или у оквиру споменуте групе светитеља, Наумов портрет насликан је на спрату нартекса Св. Софије, у Зауму, Богородици Пештанској, и Малом св. Клименту, као и на двема охридским иконама[28].

Словенски учитељ Наум није уживао популарност градског заштитника Климента, а у записима или на маргинама рукописа Архиепископске библиотеке ни на једном месту није споменуто име Наумовог манастира, иако су у овој збирци веома често уписивана имена мањих охридских цркава[29]. Потпуно одсуство вести као да наводи на мишљење да је Наумова манастирска црква на другој обали језера била запуштена или није много учествовала у животу охридског клира XIII и XIV века, чиме би се можда могао тумачити и мањи број Наумових портрета у Охриду.

Два Климентова портрета издвајају се из мноштва његових представа у средњовековном охридском живопису; реч је о портретима са моделом града у цркви Малих св. Врача[30] и у цркви св. Спаса у с. Лескоецу[31]. Сликање или представљање архитектонских модела градова у оквиру неких композиција у византијској уметности није неуобичаје-

[24] Й. Ивановъ, н. д., 311—313.
[25] Исто, 313.
[26] Исто.
[27] Д. Коцо, Триконхалните цркви во Климентовото време, Словенска писменост, Охрид 1966, 95—98.
[28] В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, 30—31.
[29] В. Мошин, Ракописи на Народниот музеј во Охрид, Зборник на трудови, Охрид 1961, 183—243. Аутор је публиковао више мало познатих или непознатих записа на рукописима архиепископске библиотеке где се спомиње више охридских цркава.
[30] Р. Љубинковић, н. д., 197.
[31] Исто, 197—200.

но, али је, особито у монументалном сликарству после епохе Македонаца, веома ретко[32]. Обе охридске представе налазе се, изгледа, у вези са сличним представама Димитрија Солунског, нарочито омиљеним у доба Теодора Анђела, који је неговао блиске односе са Охридском црквом, добивши царску круну из руку њеног поглавара Димитрија Хоматијана.

Илустрација архитектонског модела у алегоријским композицијама, позната још у античкој уметности, посебно на римском новцу у малоазијским градовима[33], па и на Балкану[34], била је широко примењивана и развијена у царској хришћанској уметности, чији су примерци углавном нестали, тако да су више познати по описима савременика. Док је подношење модела цркве имало широку примену у диспозицији ктиторских композиција[35], представе са моделом града добијају још веће могућности за композиционо-идејна варирања. У царској иконографији, као што је случај са декорацијом Кенургиона, палате Василија I[36] и у декорацији Влахернске палате, изведене по налогу Манојла Комнина[37], војсковође подносе владарима архитектонске моделе освојених градова. Овом иконографском типу припада и несигурно датовани рељеф из збирке Строганова[38].

Тема са архитектонским моделом јавља се и у оквиру композиционих целина другог идејно-симболичног подтекста. У јужном вестибилу цариградске Св. Софије Константин подноси модел Цариграда Богородици са Христом на престолу, заједно са Јустинијаном који, са друге стране, подноси модел цркве[39]; „нови Константин" Михајло VIII Палеолог после освајања престонице од Латина био је представљен на једној бронзаној скулптури великих димензија како у проскинези подноси модел Цариграда свом патрону арханђелу Михаилу[40], док се овај владар, на новцу који је ковао, приказује са крилима арханђела Михаила како лети над ослобођеном престоницом која је представљена у облику схематизованог модела.[41] Другу замисао сугерише представа из цркве св. Богородице Перивлепте у Цариграду где

---

[32] A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin, Paris 1936, 56—7, 83—4, 109—111, 155, 174.

[33] С. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, Скопље 1934, 74; Р. Љубинковић, н. д., 197.

[34] Т. Герасимовъ, Две непознати до сега монети на Иванъ Асенъ II, Годишникъ на Народния археологически музей, София 1943, 102.

[35] С. Радојчић, н. д., 74; Р. Љубинковић, н. д., 197—98.

[36] A. Grabar, н. д., 155.

[37] Исто, 56—7, 155—6.

[38] Исто, 55, 156.

[39] Исто, 109—111.

[40] Исто, 111.

[41] Т. Герасимовъ, н. д., 102.

су, испод портрета царске породице, насликани модели тридесет замкова и градова који су припадали овој цркви[42].

Више владара династије Палеолога у XIV веку представљали су се, на новцу који су сами ковали, фронтално, са моделом престонице, не уклапајући се у сложеније композиционе целине[43]. Међутим, владарска иконографија династије Анђела у Солуну, током треће деценије XIII века, дала је нарочити допринос садржају ове теме, а чини се да је она утицала и на царску иконографију Палеолога.

Теодор Анђео Дука Комнин, савладавши отпор Солунске латинске краљевине, после дуге опсаде, крајем 1224, заузео је Солун. Непосредно после тога он је издао више емисија сребрног и бакарног новца на чијем је аверсу, као директни одјек ове значајне војне и политичке победе, Теодор Анђео представљен како прима модел Солуна из руку градског заштитника Димитрија Солунског[44].

Само шест година касније, међутим, у бици код Клокотнице, бугарски цар Јован Асен II катастрофално је поразио Теодора Анђела који је заробљен и, касније, ослепљен. Династија Асеноваца још одраније сматрала је за свог породичног заштитника Димитрија Солунског, а после ове победе, подражавајући новчане емисије Теодора Анђела, Јован Асен II ковао је бакарни новац са сличном представом: бугарски цар и Димитрије Солунски држе између себе архитектонски модел града, највероватније Трнова, који је са средњом већом кулом и двема мањим кулама потпуно идентичан са моделом на новцу Теодора Анђела[45]. После 1230. Солуном влада, са прилично неодређеним статусом према никејском и бугарском цару, Теодоров брат, деспот Манојло Анђео, који је такође ковао неке новце на којима, заједно са Димитријем Солунским, држи модел Солуна[46]. Новчане серије овог типа из III и IV деценије XIII века у Солуну, а под његовим утицајем и у Трнову, изгледа нису остале без одјека и на никејском двору[47]. У овом случају од интереса је чињеница да је новац Теодора Анђела и Јована Асена II, који је после клокотничке битке заузео и Охрид, код нас добро познат по охридским примерцима, као и по примерцима из његове околине[48].

---

[42] Н. П. Кондаковъ, Македонія, С. Петербургъ 1909, 256.

[43] J. Sabatier, Description générale des monnaies byzantines, Paris 1862, N. 1, 240, 247.

[44] Ј. Петровић, Нумизматичке новости, Нумизматичар, II, Београд 1935, 31; Т. Герасимовъ, н. д., 102; Р. Марић, Из нумизматичке збирке Народног музеја, Старинар, НС, књ. V—VI, Београд 1956, 351—2.

[45] Т. Герасимовъ, н. д., 98—105.

[46] Исто, 102.

[47] Н. Мушмовъ, Античкитѣ монети на Балканския полуостровъ и монетитѣ на българскитѣ царе, София 1912, 435.

[48] Р. Марић, н. д., 351—2. Срећу се и у новчаној остави из с. Велестова у охридском Народном музеју.

Представе Димитрија Солунског који подноси или са владаром држи модел Солуна најближе су по идејној концепцији портретима Климента Охридског који, као градски заштитник, у цркви Малих св. Врача подноси модел св. Кузману и Дамјану, а у Лескоецу држи модел Охрида. У византијској уметности осим ових илустрација са Димитријем Солунским и Климентом Охридским нису познати други примери где би се представљао светитељ, заштитник града, са градским моделом[49].

У средњовековном Охриду постојало је сасвим одређено схватање о Клименту као заштитнику града. Већ на почетку „Климентове архиепископске службе", познате по словенском преводу, у стихиру за малу вечерњу, Климент се слави као „градохранител и предстател Лихнидонског града" који га чува од беде, поражава стреле и оружја непријатеља. У стихиру, даље, спомиње се родитељска љубав Климентова према грађанима које он избавља од сиромаштва[50]. Током више векова у веровању Охрићана Климентова личност добила је изузетну моћ: он њих штити од болести и куге, чува их од непогода, на градским зидинама сусреће нападаче и прогони их далеко од Охрида.

У цркви Малих св. Врача он је представљен на јужном зиду наоса, скоро на његовој средини, окренут према Козми и Дамјану, који су насликани у ниши поред иконостаса. Изнад двојице светих лекара којима је црква посвећена повучен је полукруг сегмента неба из којег њих благосиља Исус Христос. Климент Охридски десном руком подноси архитектонски модел, тражећи од Козме и Дамјана заштиту својих грађана, а левом руком, подигнутом у висини појаса, прати модел града. Откривен око 1950, овај портрет доста је оштећен приликом конзерваторских радова на јужном делу цркве, тако да се сада једва познају његови обриси. У натпису поред Климентовог лика спомиње се град Охрид и, изгледа, проучавањем падежне форме натписа могло би се установити да ли је била исписана посвета Клименту или је у питању додатак који га означава као охридског светитеља, што у охридском живопису није било уобичајено.

Климентов портрет у Малим св. Врачима у склопу сликарског ансамбла наоса настао је крајем прве половине XIV века[51]. Ово сликарство високих квалитета одскаче од нивоа неких, већ прилично уакадемизованих, занатских дела охридских радионица XIV века. Део живописа на спрату унутрашње припрате Св. Софије, сликарство наоса Малих св. Врача[52], а нешто касније и живопис Заума представници

[49] Представа Богородице Влахерниске са моделом Цариграда је другог типа, уп. Т. Герасимовъ, н. д., 103.
[50] Г. Баласчевъ, н. д., а—в.
[51] В. Ј. Ђурић, Црква св. Софије у Охриду, Београд 1963, X.
[52] Исто.

су најбољих тенденција охридске уметности XIV века, уклапајући се, сасвим природно, у новије токове византијске уметности овог времена.

Представа градског заштитника који подноси модел града патронима цркве, св. Козми и Дамјану, по општој концепцији и распореду личности има све елементе једне транспоноване ктиторске композиције: личност ктитора замењена је портретом градског патрона који пред св. лекарима тражи заштиту својих грађана. Замисао је, опет, толико карактеристична за схватања средњовековног Охрида да се овакав распоред личности у склопу композиције може објаснити извесном сугестијом ученог круга у архиепископском граду.

За разлику од овог портрета, у Лескоецу Климент је насликан фронтално, десном руком благосиља, а левом држи архитектонски модел града; изнад Климента налазе се попрсја св. лекара Јермолаја, Пантелејмона, Козме и Дамјана, а уз њих је, у истом фризу попрсја, и епископ лариски Ахилије[53]. Између Климента, који је насликан на јужном зиду наоса, одмах поред олтарске преграде и ктиторског пара Тодета и Булке, налази се лик св. Николе, чија се десна рука којом благосиља протеже скоро до представе градског модела на Климентовој руци[54]. Овакво груписање светитеља и ктитора настало је без сумње по изричитом захтеву ктитора. Живопис у Лескоецу, сликан према вестима у изворном натпису на јужном зиду наоса 1461—62.[55], настављао је многим својим особинама традиције охридског живописа из друге половине XIV века; карактеристике Климентове физиономије и његов полиставрион са више равнокраких малих црних крстова насликани су по узорима охридског сликарства из времена уочи турске окупације.

Ако портрет из Малих св. Врача има најближе паралеле у представама на новцу Теодора Анђела са Димитријем Солунским, Климентово фронтално презентовање са моделом у Лескоецу најближе је већ споменутим илустрацијама царева из династије Палеолога који су се на новцу представљали фронтално, са моделом Цариграда. Изгледа, међутим, да и ове цариградске новчане емисије транспонују старије солунске примерке Анђела, који су први обновили и обогатили овај тип римске и хришћанске царске иконографије.

Архитектонски модел града у Лескоецу, веома сличан примеру у Малим светим Врачима добро је очуван: у позадини највише се уздиже средња кула фланкирана двема мањим бочним кулама; у пред-

[53] Р. Љубинковић, н. д., 198.
[54] Исто.
[55] Натпис је прочитао Гојко Суботић, асистент за историју уметности на Филозофском факултету у Београду, коме дугујем посебну захвалност на обавештењу.

њем плану, између две куле, види се градски одбрамбени зид са зупцима, а испред централне градске куле насликана је нека грађевина са једноспливним кровом. У којој мери архитектонски модел даје само схематизовану, симболичну представу града, која уопште не прати неке стварне облике тврђаве, или бар уопштену топографију места, показују и очигледне сличности охридског модела са насликаним градом из композиције уласка у Јерусалим[56]. Иако се илустрације архитектонских модела везују само за градове са заокруженом урбаном физиономијом (Цариград, Солун, Охрид), условност њиховог изгледа, која искључује и најмањи веризам, сасвим је у складу са начелима византијске уметности.

Друга два Климентова портрета појављују се у склопу двеју ктиторских композиција: на спрату унутрашње припрате Св. Софије и у Климентовом манастиру, Св. Пантелејмону.

Истакнуто је већ да ктиторска композиција са архиепископом Николом, насликана на источном зиду спрата светософијског нартекса, садржи и ликове двојице најистакнутијих охридских светитеља Климента и Наума[57], само што је Климентов портрет последњи у низу насликаних личности на источном зиду, према југу, док је Наум одмах поред њега, први на јужном зиду. У овој композицији, после Деизиса, насликани су: један непознат архијерej, архиепископ Никола, његов имењак св. Никола и Климент Охридски; композиција се наставља на јужном зиду ликовима Наума Охридског и неког још неидентификованог монаха. Иако фронтално насликани, ликови ових архијереја и монаха представљени су у молитвеном ставу, са рукама подигнутим више од висине појаса, обраћајући се према Христу из Деизиса[58].

Међу тридесетак познатих Климентових портрета на којима словенски учитељ носи епископску одежду једино се на овој композицији примећује један занимљив изузетак: поред монаха Наума и Климент је насликан као монах. Да је у питању његов портрет нема никакве сумње, не само зато што се види толико позната и уобичајена Климентова фигура већ и зато што се поред његове главе прилично добро чита грчким словима исписано Климентово име. Учињено је ово, свакако, по личној поруци ктитора који је и иначе захтевао да се на спрату нартекса наслика већи број монаха[59].

---

[56] Р. Љубинковић, н. д., 198.

[57] В. Ј. Ђурић, Св. Софија, IX.

[58] Исто.

[59] Р. Љубинковић — М. Ђоровић-Љубинковић, Зборник на трудови, 129. Аутори текста, међутим, највећи део живописа у овом делу Св. Софије хронолошки везују за архиепископа Григорија I, тј. за другу деценију XIV века.

Климент Охридски све до краја 893, када је рукоположен за епископа величког, поред лаичког звања учитеља био је и презвитер-јеромонах[60]. Он је у чин презвитера произведен по свој прилици још 869. у Риму, када је папа Хадријан II прихватио објашњење солунске браће о хришћанској проповеди на словенском језику и рукоположио тројицу најистакнутијих ученика Ћирила и Методија за презвитере[61]. Сасвим је прихватљиво и мишљење да је своје монашко име Климент Охридски добио по имену римског папе Клеменса I[62], чије су мошти Ћирило и Методије понели из Херсона приликом њихове хазарске мисије, а касније их свечано предали папи Хадријану II у Риму. И за време своје седмогодишње делатности у Охриду као учитељ-презвитер није припадао „белом клиру", већ је био презвитер-јеромонах[63]; у том својству „пре него што је потпуно преузео величку Епископију" Климент је подигао свој манастир на врху града на месту Плаошник[64].

Климентов и Наумов портрет из ове ктиторске композиције по племенитости сликарске материје, префињеном графицизму, неговању детаља као и по типолошким особинама најближи су њиховим портретима на литијској икони из цркве св. Богородице Перивлепте. Ова сличност особито је видљива у појави наглашеног проширивања горњег дела Климентове главе, посебно карактеристичне за ове две представе словенског учитеља. Већ је изнето мишљење да део живописа на спрату нартекса Св. Софије, где је откривен потпис сликара Јована Теоријаноса, има своје најближе сликарске паралеле у живопису наоса Малих св. Врача и поменутој литијској икони[65]. Сличности у формалној, ликовној морфологији и очигледна типолошка поклапања између Климентовог портрета из Св. Софије и на литијској икони само потврђују сазнање о ангажовању једне сликарске радионице изузетно високих квалитета којој је припадао Јован Теоријанос.

Увођење Климента и Наума у низ личности ове ктиторске композиције у складу је са схватањима поглавара Охридске цркве, јер се њено оснивање, моћ и углед у највећој мери темеље на њиховом деловању уопште а посебно у овом граду. У идејном подтексту композиције садржана је и мисао да је ктиторова молитва пред Христом потпомогнута и молитвом двојице градских светитеља. Од посебног је значаја, међутим, питање ктиторства овог дела живописа охридске катедрале. Ако је заиста архиепископ Никола поручилац живописа, што је највероватније, намеће се проблем идентификације личности непо-

[60] Ив. Снѣгаровъ, Св. Климентъ Охридски, София 1939, 8—9.
[61] Исто.
[62] А. Т. Баланъ, н. д., 39.
[63] Ив. Снѣгаровъ, н. д., 8—9.
[64] Теофилакт, н. д., 77; Д. Коцо, Климентовиот манастир, 134—9.
[65] В. Ј. Ђурић, Св. Софија, IX—X.

знатог архијереја између Николиног портрета и Деизиса, тј. личности којој је дат примат испред представе охридског архиепископа! Да ли је пред нама портрет старијег ктитора, истакнутог архиепископа Григорија I, који је подигао монументалну спољну припрату Св. Софије, или поглавара Српске цркве Јоаникија, чије је проглашење за патријарха у новој политичкој ситуацији и сам Никола подржао[66], питање је које ће вероватно будућа истраживања решити. Ако портрет непознатог архијереја (он носи фелон, архиепископ Никола сакос) представља личност која има епископски чин, нижи у односу на архиепископа Николу, његово портретисање одмах поред фигуре Јована Претече из Деизиса показивало би да је он и ктитор живописа на спрату светософијског нартекса.

Друга ктиторска композиција са Климентовим портретом откривена је у току ископавања у цркви св. Пантелејмона[67] и представљена је у њој. Климент Охридски, насликан у попрсју, скоро нагнут над главу Димитрија, из сегмента неба упућује њему речи које су исписане на дугом, још увек непрочитаном тексту, који захвата површину између Климентовог лика и глава Димитрија и ћесара Дуке[68]. Изгледа да је композиција изведена за непознатог властелина Димитрија или за успомену на њега: Климент се њему обраћа, а и две акакије или свици привезани су уз дивитисион, на његовој левој страни, испод колена. Претпоставка о идентификацији ћесара Дуке са Теодором Анђелом Дуком[69] тешко се може одржати зато што се солунски владар пре оспораваног крунисања за цара није потписивао никаквом титулом, чак ни деспотском[70]; међутим, идентификација овог ћесара са севастократором кир Исаком Дуком, охридским заповедником у време Душанове владавине, исто тако једнострана је: њихове титуле су различите[71]. Више података о насликаним портретима, њиховом међусобном односу и хронологији постања живописа сазнаће се после потпуног дешифровања овог натписа и фрагмента натписа откривеног у темељима ове цркве приликом најновије археолошке кампање 1966.

На овој композицији Климент је насликан као патрон цркве, иако је та манастирска црква приликом подизања била посвећена св. Пантелејмону. Засада најстарије познато спомињање храма св. Пантелејмона под новим именом Климента Охридског забележено је у јед-

[66] Ц. Гроздановъ, Прилози познавању средњовековне уметности Охрида, Зборник за ликовне уметности, 2, Нови Сад 1966, 207—214.

[67] Д. Коцо, Климентовиот манастир, 146—7.

[68] Исто, 135.

[69] Исто, 147.

[70] Б. Ферјанчић, Деспоти у Византији и јужнословенским земљама, Београд 1960, 53—57.

[71] Исто, 54, нап. 30.

ном пергаментном јеванђељу из средине XIII века које је, према тексту записа, поклоњено Климентовом манастиру[72].

У једном концепту писма из око 1359. упућеном албанском владару, Карлу Топији, спомиње се старац Гервасије, игуман манастира св. Климента. У овом концепту старац Гервасије са братијом обраћа се Карлу Топији као „нашем новом ктитору"[73]. Охрид никад није признавао власт овог моћног „кнеза Албаније"[74], али није искључено да је Топија помагао Климентов манастир иако се чини вероватније да је моћни и богати манастир у Охриду имао своје метохе још из времена свог оснивања на албанском тлу под влашћу Карла Топије, које је овај обнављао или помагао.

Један други извор, опет, говори да је епископ Сланице или Пеле кир Антоније, чија је епархија била у дијецези Охридске архиепископије, посетио Охрид и, пошто је видео „од темеља подигнуту" (или можда само обновљену) цркву св. Богородице заслугом игумана манастира св. Климента, заветовао се да ће овој цркви принети на дар јеванђеље. Он је, нешто касније, своје обећање и испунио. Цркви св. Богородице било је уручено пергаментно јеванђеље на коме је и запис са посветом и годином када је јеванђеље предато[75].

Овај запис из 1368. доноси, пре свега, податак да је подизање или обнова цркве св. Богородице изведено ктиторством игумана Климентовог манастира. Питање које произилази из овог текста јесте: која је то црква св. Богородице?

Чини се да је игуман из овог записа иста личност са Јованом, архимандритом манастира св. Климента, који је насликан у ктиторској композицији, у северном крилу спољне припрате цркве св. Богородице Перивлепте 1364/65.[76] Вероватно је епископ Антоније, који је посетио Охрид још пре 1368, када је само уручен већ раније обећани дар, видео тек завршене радове на подизању и живописању велике спољне припрате Св. Богородице Перивлепте. Познато је да је један од ктитора, а можда једини поручилац ове припрате, био поглавар Климентовог манастира архимандрит Јован[77].

Још у једном документу судске природе спомиње се виноград Климентовог манастира. Наиме, Охрићани Константин Романос и Владимир Магула продајући неко имање Константину Миру, при утврђи-

[72] Н. Л. Туницкій, Св. Климентъ епископъ словенскій, Сергиевъ Посадъ 1913, 118.

[73] В. Мошин, Зборник на трудови, 229.

[74] К. Јиречек, Историја Срба, књ. I, Београд 1952, 244.

[75] В. Мошин, н. д., 185.

[76] Ц. Грозданов, н. д., 215—222.

[77] Исто, 220—221.

вању тачних граница овог поседа, спомињу и виноград манастирског добра у непосредној близини града[78].

Манастир, прво посвећен св. Пантелејмону, а касније Клименту, који је једно време служио и као архиепископска катедрала[79], коме је Климент Охридски завештао половину своје заоставштине и највећи део књижевних дела[80], одређивао је и усмеравао, заједно са клиром катедрале св. Софије, токове црквеног и уопште културног живота средњовековног Охрида. Моћни и богати манастир већ у првим деценијама турског присуства разрушен је до темеља, подневши, поред катедрале св. Софије која је само адаптирана за верске потребе муслимана, најтежи удар међу охридским црквама[81].

* *
*

Споменуте појаве у сликању Климентових ликова и његово приказивање заједно са учитељем Кирилом, Еразмом Лихнидонским, архиепископом Кавасилом и св. Пантелејмоном, као одраз охридских књижевних традиција, схватања средњовековног друштва архиепископског града, или ктиторових порука, представљају значајну компоненту у уметности овог града. Са друге стране, продор Климентових портрета ван круга охридских цркава и периметар тог продора између Костура и Краљеве цркве у Студеници могао би да осветли бар неке стране културне комуникације на овом простору. Хронологија појаве његових портрета почетком XIV века у Краљевој цркви, Мушутишту и Старом Нагоричину поклапа се, углавном, са временом стабилизације Милутиновог присуства у Македонији, када настају и прожимања традиција Охридске и Српске архиепископије, које су само саставни део нових појава у области уметничког стварања на овом подручју. Милутиновом експанзијом створени су услови за појаву узајамних културних утицаја са значајним последицама за развој уметности између Солуна и средњовековне Рашке, на чијој је средокрађи Охрид још у XIII веку имао запажену улогу.

Док су Наумови портрети остали локализовани у Охриду, северномакедонски пустиножитељи не излазе из граница географског појаса на коме су деловали, а Кавасилина појава ван Охрида, у Старом Нагоричину, није била праћена другим новијим продорима, за портрете словенског учитеља увек је постојало интересовање у црквеним и лаичким круговима. Увођење, живот и реформа словенске писмено-

[78] М. Гедеών, Byzantinische Zeitschrift, T V, 1896 Βυζαντινὰ Συμβολαια, 116.
[79] Теофилакт, н. д., 79.
[80] Исто, 77, 85.
[81] Ц. Гроздановъ, н. д., 222—230.

сти, у великој мери условљени Климентовим радом, чинили су га познатим међу књижевницима и мајсторима. Тако су и уметници, једном везани за Охрид, могли да га сликају и ван Климентовог града.

У самом Охриду константно сликање градског и архиепископског патрона, паралелно са неговањем Климентовог култа у књижевности, представља значајну појаву претапања словенских и византијских културних настојања. Познато је да се Теофилакт при писању Климентовог житија користио житијским текстом директног Климентовог ученика, а Хоматијан, аутор „Кратког житија", знао је језик своје словенске паства. Обојица су се обраћали реформатору словенске писмености као хришћанском мисионару књижевним саставима на грчком језику у граду где су радили скрипторији на словенском и грчком језику. Споменуто је већ колико су житијски и други текстови на оба језика, још у средњем веку узајамно превођени, утицали не само на сликање Климентових портрета већ и на њихово композиционо конциповање. Стварање и живот Климентових портрета по својим основним особинама, слични појави других ликова у византијској уметности, показују отвореност декоративних ансамбала увођењем предмета и тема који су се наметнули својим присуством у животу средњовековне средине.

LES PORTRAITS DE CLÉMENT D'OHRID DANS LA PEINTURE D'OHRID DU XIVe SIÈCLE

CVETAN GROZDANOV

Dans la peinture des églises d'Ohrid du XIVe siècle le portrait de Clément, peint avec un groupe déterminé de saints, apparaît sur le mur méridional du naos. Près de Clément sont représentés: son collaborateur Naoum d'Ohrid puis saint Pantéléimon à qui le saint d'Ohrid consacra son église de monastère. On y peint aussi les saints chirurgiens Côme et Damien, ainsi que saint Nicolas. L'apparition d'un ensemble de répertoire dans le choix des saints représentés constitue l'une des principales caractéristiques de la peinture d'Ohrid du XIVe siècle. Cette manière de lier Clément avec ces saints est remarquée également dans les oeuvres des arts appliqués.

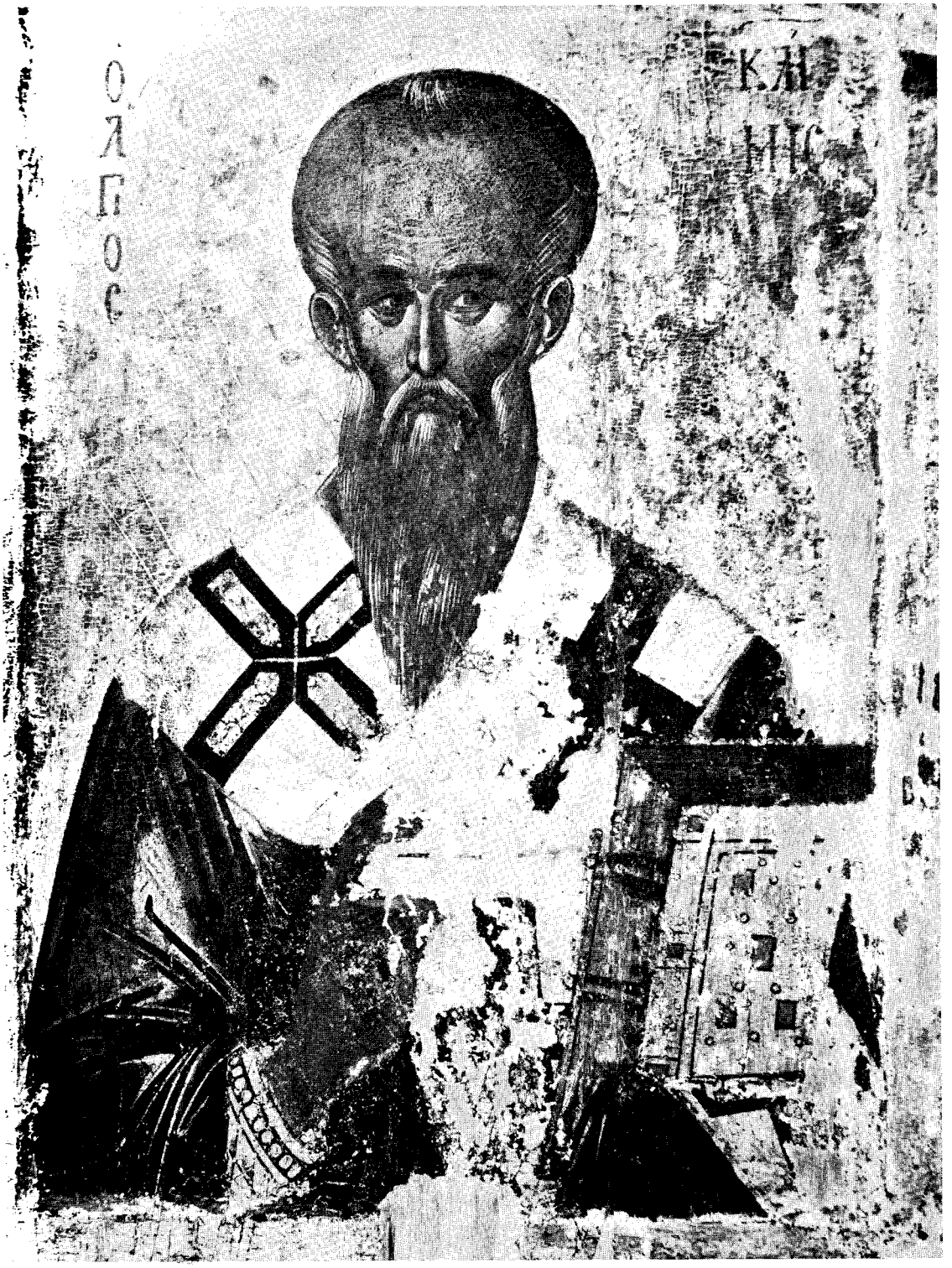
Deux portraits de Clément se distinguent par une certaine spécificité de la multitude de ses représentations; se sont: un portrait dans Mali sv. Vrači (Les petits saints chirurgiens) de la moitié du XIVe siècle et l'autre dans l'église de l'Ascension du Christ au village Leskoece près d'Ohrid où Clément est peint avec le modèle architectonique d'Ohrid.

Dans Mali sveti Vrači Clément présente le modèle de la ville aux sants Côme et Damien, face à eux et priant les saints médecins de proteger les habitants de cette ville. Dans le village Leskoece Clément est représenté de face avec le modèle de la ville qui, comme celui dans Mali sveti Vrači, n'est qu'un symbole schématique de ville, sans prétention de donner une représentation réelle d'Ohrid. Ces illustrations du patron d'Ohrid avec le modèle architectonique sont très semblables à celles de Démétrius de Thessalonique avec le modèle de cette ville sur les emissions d'argent de Théodore Angelos Duka, ainsi que sur l'argent frappé sous l'influence des souverains de Thessalonique des troisième et quatrième décennies du XIIIe siècle. Il est intéressant de dire que Clément d'Ohrid est mentionné également comme patron et protecteur d'Ohrid dans les oeuvres poétiques des hommes de lettres d'Ohrid.

Dans la peinture à l'étage du narthex de l'église de Sainte-Sophie de la moitié du XIVe siècle Clément d'Ohrid est peint en habit de moine à côté de son collaborateur Naoum qui est aussi moine. Cette seule représentation de Clément en habit de moine s'explique par le fait que celui-ci, avant d'être nommé évêque, avait le rang de moine. Il est le plus probable qu'il obtint le rang de moine à Rome en 869 lorsqu'il visita avec ses maîtres Cyrille et Méthode le pape Hadrien II.

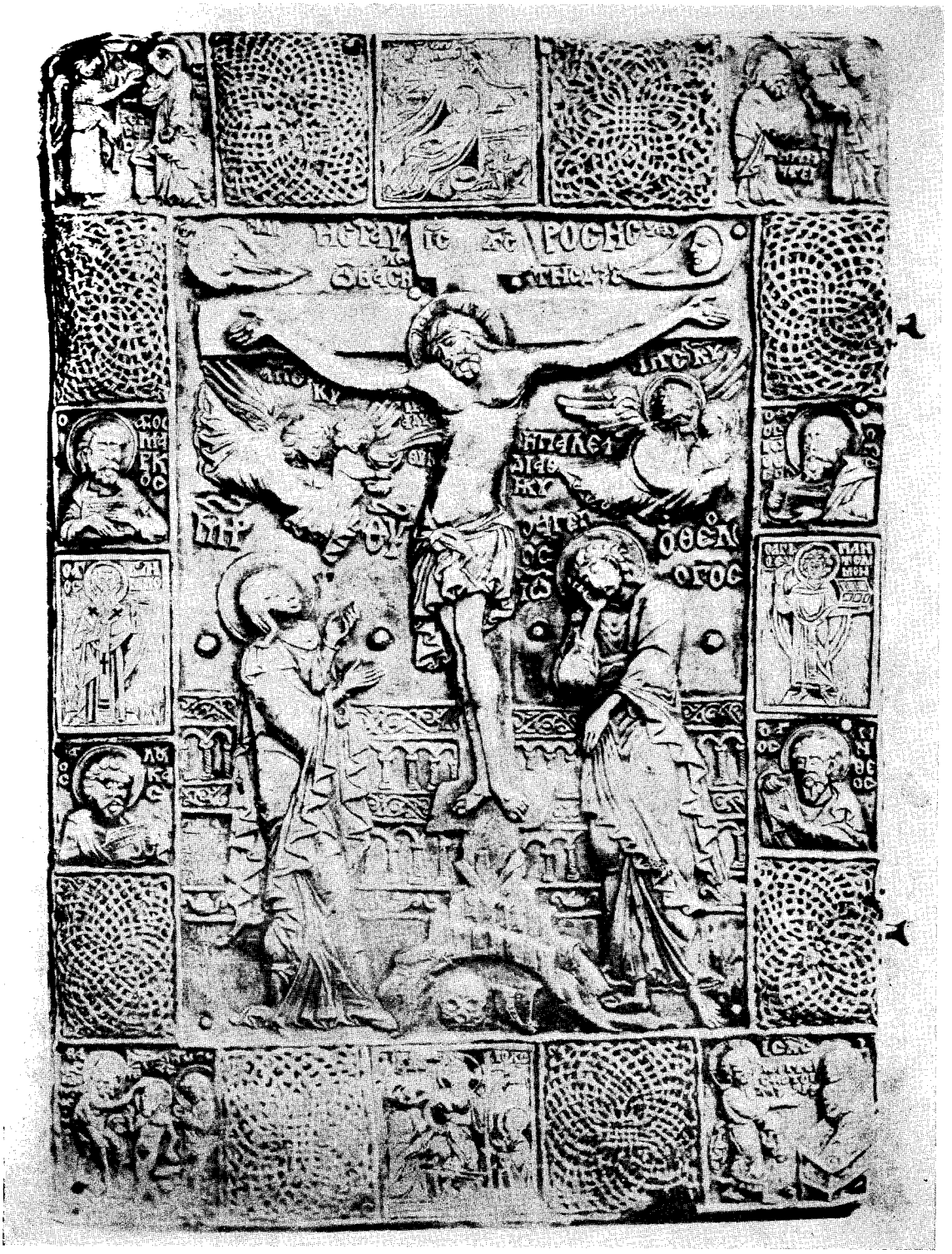
Dans l'église Saint-Pantéléimon de Clément, laquelle au XVe siècle fut détruite de fond en comble et transformée en mosquée, on a découvert pendant les fouilles archéologiques une composition où est représenté Clement comme patron de l'église; ici le maître slave s'adresse du segment des cieux à certain noble Démétrius, à côté de qui est peint César Duka. La composition est faite à l'occasion de l'adaptation de l'église, entreprise, probablement, par Démétrius et César Duka, mais leurs part et rôle dans l'élargissement de l'église ne sont pas encore confirmés. Clément est peint comme patron de l'église pour la raison qu'elle portait déjà au XVe siècle certainement son nom.

Le grand nombre de portraits de Clément à Ohrid et hors d'Ohrid, et une riche variété d'idée iconographique de sa figure s'explique par des impulsions permanentes du cercle cultivé d'Ohrid qui entretenait son culte, par l'intérêt des hommes de lettres pour le personnage de Clément et par la création artistique intensive à Ohrid qui durait jusqu'à l'occupation de la ville par les Turcs vers la fin du XIVe siècle.



Сл. 1. Климент Охридски из литијске иконе, средина XIV века, црква св. Богородица Перивлептос; Охрид

Сл. 2. Климент Охридски, попрсје на сребрном окову иконе Исуса Христа, дар кир Исака Дуке, средина XIV века, црква св. Богородица Перивлептос, Охрид



Сл. 3. Распеће Христово на сребрном окову охридског јеванђеља, XIV век

Сл. 4. Св. Никола, св. Климент и св. Пантелејмон, црква св. Никола Болнички, око 1345, Охрид

Сл. 4а. Св. Козма и Дамјан, црква св. Никола Болнички, око 1345. године

Сл. 6. Климент Охридски са моделом града, црква св. Спас, с. Лескоец код Охрида, 1461—62.

Бранка Кнежевић

Црква у селу Рамаћи

МАТИЦА СРПСКА

4 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 4

Испод Рамаћких висова, огранака Рудника, јужно од Страгара, протеже се село Рамаћа у коме се налази парохијска црква св. Константина и Јелене. Дуго је била готово непозната и тек приликом рада научне екипе Археолошког института САН и Завода за заштиту споменика културе НРС на рекогносцирању 1955. год. и откривању фресака у храму прекривених кречом, привукла је пажњу стручњака. Опис грађевине и архитектонске снимке објавили су проф. Бошковић и сарадници.[1] Прва обавештења о њеној прошлости и зидној декорацији уз фотографске снимке дала је Д. Михајловић у свом прелиминарном извештају, идентификујући је са црквом св. Николе у рудничкој Сребрници.[2] Као основа за идентификацију послужила је повеља из 1395. године, писана у Новом Брду, којом кнегиња Милица (монахиња Евгенија) са синовима Стефаном и Вуком потврђује и даје повластице и добра руском манастиру св. Пантелејмона на Светој Гори. Међу дародавцима војвода Никола и жена Видослава прилажу цркву св. Николе у Сребрници заједно са свим селима, метосима и међама села и цркве.[3] Повеља се односи, како је утврдио проф. М. Динић, на рудничку Сребрницу, некадашње подручје истоимене речице која се сли-

[1] Б. Бошковић и сарадници, Средњевековне цркве и манастири, Археолошки споменици и налазишта у Србији, II, Централна Србија (Грађа Археолошког института САН књ. 3), Београд 1956, 112, 150—151, сл. 120, 121.

[2] Д. Михајловић, Црква у Рамаћи — нови споменик сликарства Моравске школе (Прелиминарни извештај), Конзерваторски и испитивачки радови, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НРС, I, Београд 1956, 147—155, сл. 1—7.

[3] Д. Михајловић, op. cit. Текст повеље објавио је Ј. Шафарик, Стара српска писма. Из руског манастира св. Пантелејмона у Светој Гори. Прилог арх. Леонида, Гласник СУД, књига VII, св. XXIV, Београд 1868, 274, а касније С. Новаковић, Законски споменици српских држава средњег века, Београд 1912, 519. За нас значајан део повеље гласи: **И јаже нашими властели приложеннаа соуть сиа: Воивода Никола и подружие его Видослава сродница наша, приложи црковь оу Сребрници Светаго Николеу. И Сре рница сь всеми сели и метоси и мегиами и правинами сель тѣхь и церкве те.**
121

ва са Рудника и код Страгара улива у Јасеницу.[4] За владавине деспота Стефана Лазаревића Сребрница се помиње као рудник у рударским уговорима и повластицама које се тичу Дубровчана. Позната је нарочито по томе што је у њој деспот, кад му се погоршала болест, сазвао сабор црквених великодостојника и властеле позивајући их да у будуће поштују Бурђа Бранковића као његовог наследника.[5] Војвода Никола, приложник сребрничке цркве, наводно је Никола Зојић познат у историји највише као један од учесника неуспеле завере против деспота Стефана Лазаревића 1398. године. Да би избегао смртну казну изречену над његовим саучесником војводом Новаком Белоцрквићем, побегао је у тврди град Островицу, главну тврђаву у околини Рудника, а затим се уз дозволу Стефанову са женом и четири кћери повукао у манастир.[6] Уз десну обалу речице Сребрнице на једном узвишењу стоје остаци сребрничког града звани „Кулина" за који се претпоставља да потиче из XIV века и да је припадао војводи Николи Зојићу.[7]

Осветљавање прошлости рамаћке цркве изискивало је испитивања у разним правцима. Тако се поставило питање откада датира име Куманица под којим је црква позната у литератури и у народу, као и то за које се најстарије историјске изворе везује данашњи назив села Рамаће.

---

[4] М. Динић, Област централне Србије у средњем веку, Археолошки споменици и налазишта у Србији, 53—54. У својој студији о рударству (М. Динић, За историју рударства у средњевековној Србији и Босни, II део, САН, Београд 1962, 18—21) писац каже да се Сребрница не појављује као рударско насеље, нити да има података да су Дубровчани у њој стално боравили. Као страгарски засеок везана је за оснивање манастира Вољавче. Село Сребрница постојало је још у првој половини XVIII века (Рудnички дистрикт).

[5] В. Јагић, Живот Стефана Лазаревића од Константина Филозофа, Гласник СУД XLII, 316. — В. Ћоровић, Сребрница за владе деспота Стефана, Прилози КЈИФ, књига II, Београд 1922, 61—77. — Л. Мирковић, Старе српске биографије XV — XVII в., Београд 1936, 113. — Због истоименог назива рударске вароши у Босни која је била у саставу српске државе дошло је у неким случајевима до поистовећивања ових двеју Сребрница.

[6] В. Јагић, op. cit., 266; Л. Мирковић, op. cit., 64—65; К. Јиречек — Н. Радонић, Историја Срба II, Београд 1952, 383. О Островици види: М. Динић, Област централне Србије у средњем веку, Археолошки споменици и налазишта у Србији, 54; А. Дероко, Остаци средњевековних насеља (иста књига) 75, сл. 19—23; Ђ. Бошковић и сарадници, Средњевековни градови (исто) 98, 99—100, сл. 52—58. У чланку стоји да је у средњем веку Островица била феудални град и резиденција властеле бранећи од напада суседне руднике сребра, нарочито у XIV и XV веку у доба развијене трговине. За време ратова склањали су се у Островицу дубровачки трговци и становништво. Остаци зида под градом говоре о некадашњем постојању подграђа.

[7] Ђ. Бошковић и сарадници, Средњевековни градови, Археолошки споменици и налазишта у централној Србији, 103, сл. 66, 67. По мишљењу А. Дерока (А. Дероко, Средњевековни градови, Археолошки споменици, 81) град Сребрница могао би се уврстити у комплекс тврђавица које су служиле за одбрану рудника и насеља на планини Руднику, као што је случај са Островицом и још неким другим.

У одговору на постављена питања нарочито је отежано повезивање назива Куманице са рамаћком црквом, јер за то не постоје поуздани подаци, што је довело у литератури до различитих и супротних тумачења па је и данас остало нерасветљено. У попису цркава крајем XIX века стоји да се рамаћка црква по предању зове Куманица.[8] По веровању Т. Радивојевића, изнетом у његовој расправи о жупи Лепеница, манастир Куманица забележен у Крушевском поменику уз још нека лепеничка насеља припада времену пре оснивања поменика, јер потиче с краја XV века, а што се тиче рамаћке цркве каже да је од тих времена остало њено име Куманица.[9] В. Петковић, међутим, у свом Прегледу идентификује Куманицу из Крушевског поменика са разрушеним манастиром арханђела Михајла на Лиму.[10] Као манастир и метох Куманица постоји и у Сопоћанском поменику.[11] Да ли се под Куманицом заиста крије име рамаћке цркве и када се појављује, тешко је данас установити, али се неминовно намеће мисао: да је или реч о нашој цркви или је у овом крају постојао манастир чија локација није утврђена. С обзиром на то што оба поменика у регистрима на суседним страницама уз Куманицу садрже имена насеља и манастира из ближе и даље околине Рамаће, изгледа да би се помен Куманице пре могао односити на наш споменик него на манастир на Лиму. Но, засад ово питање остаје по страни.

За насеље под именом Рамаћа везују се оскудни подаци тек од турских времена па надаље. Средњовековни извори не помињу Рамаћу, како истиче Д. Михајловић, већ је њен најстарији помен забележен у тексту дневника о походу султана Сулејмана Величанственог

---

[8] Митрополит Михаил, Православна српска црква у Краљевини Србији, Београд 1895, 96.

[9] Т. Радивојевић, Лепеница, Антропогеографска испитивања, Српски етнографски зборник, књ. XV, Насеља, књ. VII, Београд 1911, 37. У каснијој расправи о лепеничкој жупи, враћа се на раније изнето мишљење да најстарији помен о насељу, управо о цркви, постоји у Крушевском поменику, у коме се наводи монастирь Коуманица. У даљем тексту, говорећи о старинама Рамаће, каже да је подигнута за владе цара Душана. (Т. Радивојевић, Насеља и порекло становништва — Насеља у Лепеници, СЕЗ XLVII, Насеља, књ. 27, Београд 1930, 204).

Податке из VII књ. Насеља (1911) преузео је за свој текст о Рамаћи В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 279.

Крушевски поменик објавио је С. Новаковић, Српски поменици XV — XVIII в., Гласник СУД XLII, Београд 1875. На стр. 136. забележен је манастир Куманица; пре тога, на стр. 134. село Каменица (налази се у близини Рамаће, прим. аутора), на стр. 146. место Сребрница.

[10] В. Петковић, op. cit., 162.

[11] Љ. Стојановић, Стари српски хрисовуљи, акти, биографије, летописи, типици, поменици, записи и др., Поменици VI, Споменик СКА III, Београд 1890, 185.

Прелиставајући Поменик видимо да је на стр. 184. записана Клисура (средокраћа пута Крагујевац—Баре, прим. аутора), на стр. 186. жупа Лепеница, Островица, на 188. стр. Страгари, па затим Вољавча, Враћевшница, што Куманицу затвара у географски оквир којим је обухваћена и Рамаћа.

на Београд 1521. године. У дневнику пише да се велики везир Пири-паша упутио Београду главним друмом од Цариграда преко Ниша и Крушевца па одатле у правцу Чачка на село Рамаћу да из њега по султановој наредби опседне београдску тврђаву. Коначио је у Рамаћи и близу Шаторње пре него што је с војском кренуо на Београд.[12] За време турске окупације Лепеница је опустела па је самим тим разумљиво што Рамаћу не помињу путописци који су пролазили кроз ове крајеве.[13] Колико је Крагујевачка нахија била пуста због аустро-турских ратова види се и по томе што се у попису аустријских власти после Пожаревачког мира 1718. године Рамаћа наводи као ненасељено место.[14] Тек у извештајима ваљевске епархије приликом пописа села 1735. године потврђује се постојање насеља као нуриje манастира Вољавче.[15]

О судбини цркве током неколико векова немамо података. Судећи на основу остатака зидне декорације у храму и неких видних преправки, била је прилично оштећена кад је њену обнову предузео становник засеока Паштрме по имену Сима Милосављевић-Паштрмац око 1836. године, како стоји у попису цркава у другој половини XIX века.[16]

*

Рамаћка црква мала је грађевина типа сажетог уписаног крста са једним кубетом које носе пиластри и луци (ск. 1). Пиластри су нешто ширег пресека у горњим деловима на висини од 3,15 м, али док је

---

[12] Г. Елезовић — Г. Шкриванић, Како су Турци после више опсада заузели Београд, Зборник за источњачку историску и књижевну грађу САН, серија прва, књига II, Београд 1956, 33, 34, 42, 43.

Текст дневника налази се у зборнику Ферудин-бегову (Ферудин-бег је био главни секретар великог везира Мехмед-паше Соколовића и тај зборник дао је на дар 1574. године султану Мурату III).

[13] P. Matković, Putovanja po Balkanskom poluotoku XVI vijeka, Putopisi Stj. Gerlaha i Sal. Švajgera, Rad jugoslov. akad. CXVI, Zagreb 1893, 51, 52, 88.

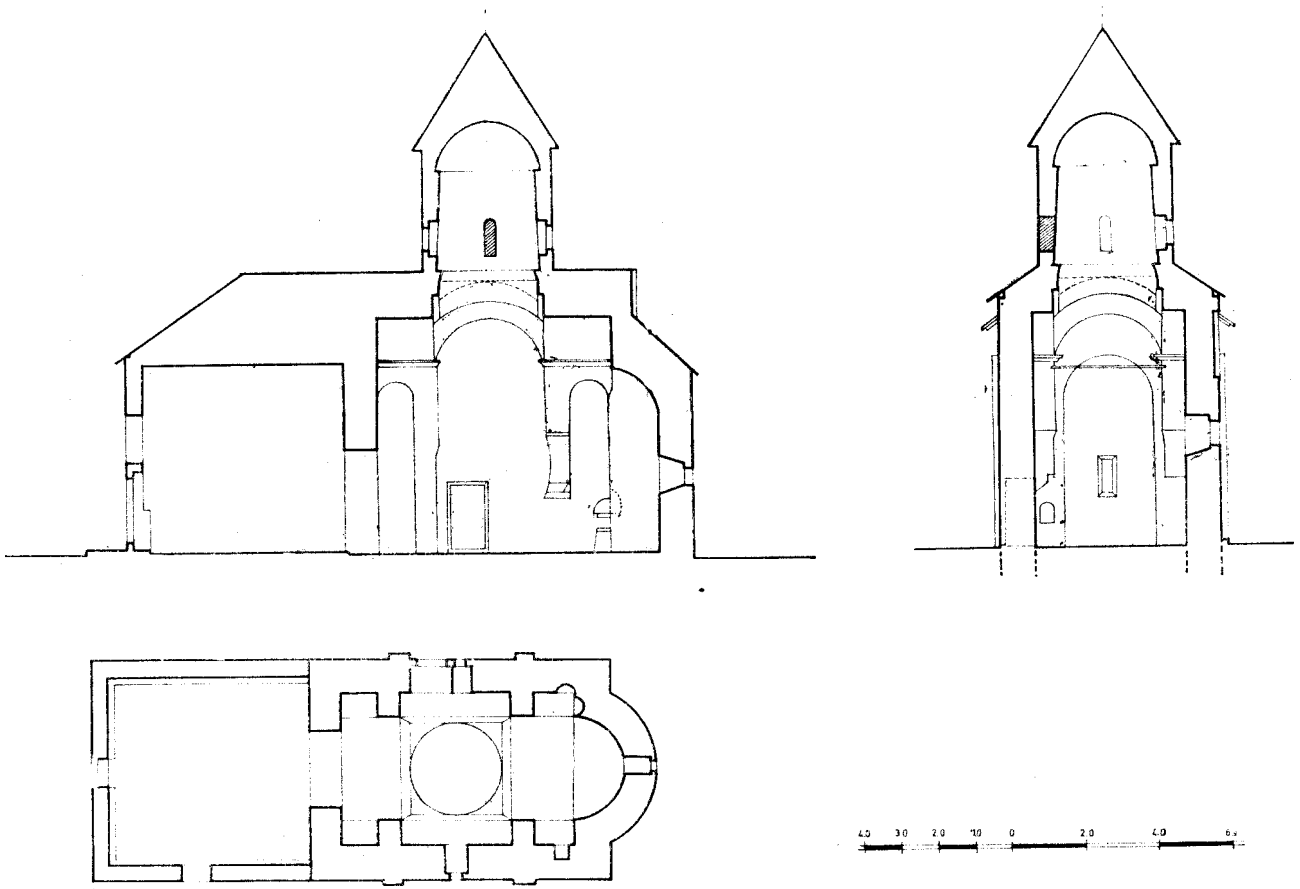
[14] Д. Пантелић, Попис пограничних нахија Србије после Пожаревачког мира, Споменик САН XCVI, Београд 1948, 24.

[15] Д. Руварац, Митрополија београдска око 1735, Споменик СКА XLII, Београд 1905, 199, 201.

Аналогно томе примећујемо да се већ и раније налазила у међама земаља овог манастира, одређених типиком Везулах спахије Врабчевића и ферманом султана Мехмеда из 1680. године. (Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, Београд 1903, књ. II, 3412).

[16] Митрополить Михаиль, Православна српска црква у књажеству Србіи, Београд 1874, 14.

Обнова је започета можда и нешто раније, јер на престоним иконама Христа и Богородице постоји запис из 1830. године са именом Симе Милосављевића-Паштрмца. По свој прилици је тада црква као храмовну славу узела св. Константина и Јелену, на место пређашње славе св. Николе. Узгред додајемо да је Паштрмац и сахрањен у црквеној порти.

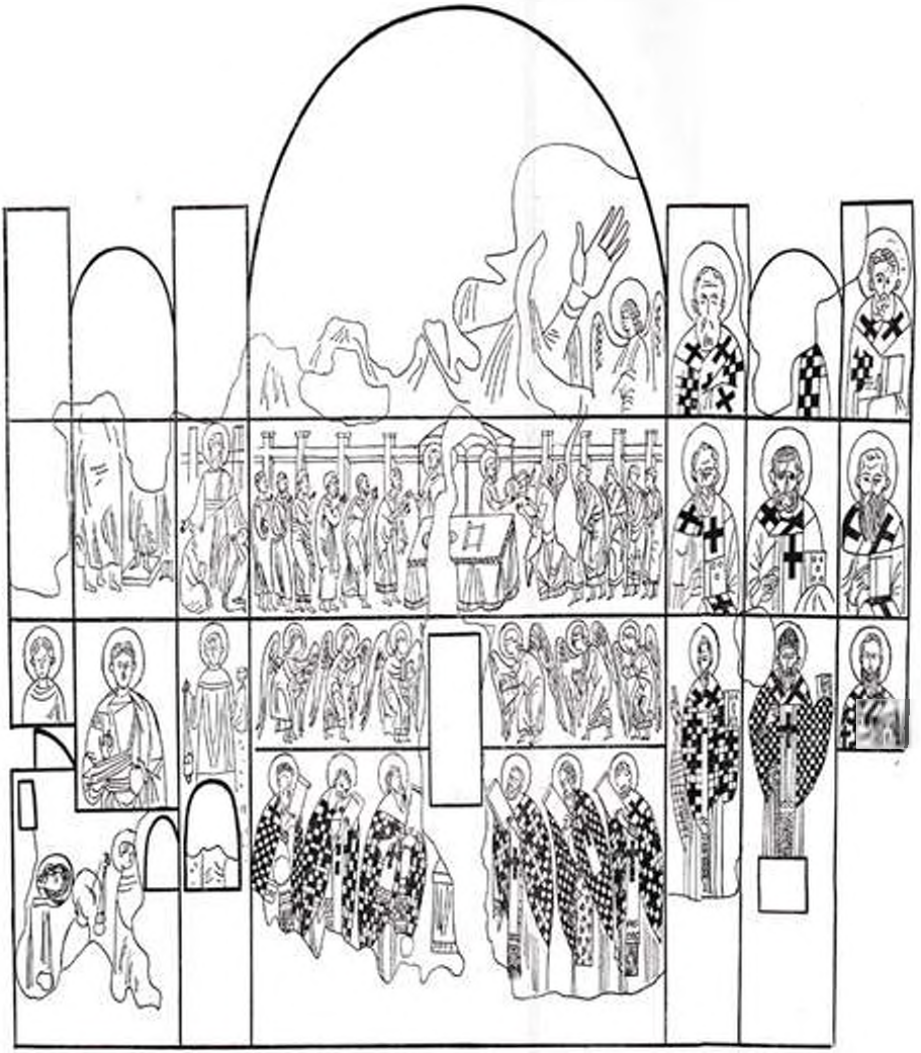


Ск. 1. Основа, подужни и попречни пресек цркве у Рамаћи (према цртежу Б. Бошковића)

западни пар истоветан, источни се унеколико разликују. Наиме, североисточни пиластар степенасто се сужава рачунајући од пода нагоре до висине од 1,70 м и губи у маси зида, а југоисточни је на висини од 1,90 м равно пресечен. Првобитни изглед пиластара измењен је највероватније приликом постављања данашњег иконостаса. Купола је подухваћена луцима и то са источне и западне стране ширим, са северне и јужне ужим, и на све четири стране по једним уским прислоњеним луком. Тамбур кубета изнутра је полукружан, споља осмостран, са прозорима застакљеним наизменично од половине навише и наниже, стварајући утисак да постоје изнутра два реда са по четири прозора. Као проскомидија служи мала полукружна ниша уз коју је својевремено у северном зиду пробијена још једна, а као ђаконикон четвртаста ниша у јужном зиду испред иконостаса. Црква има два улаза: један у западном зиду пространи и лучно завршен, и други у северном зиду, изнутра полукружног, споља четвртастог облика. Осветљена је по једним четвртастим прозором у бочним зидовима и у олтарској апсиди. Мирне фасаде грађевине рашчлањене су по вертикали сасвим плитким пиластрима који одговарају онима у унутрашњости цркве; јужна фасада оживљена је већом полукружном нишом. Дебео слој малтера набачен на зид онемогућава да се утврди који је материјал употребљен за грађење. Зидови и пиластри унутар грађевине прилично су неравни и криви. Нартекс је сазидан од опеке и новијег је датума.

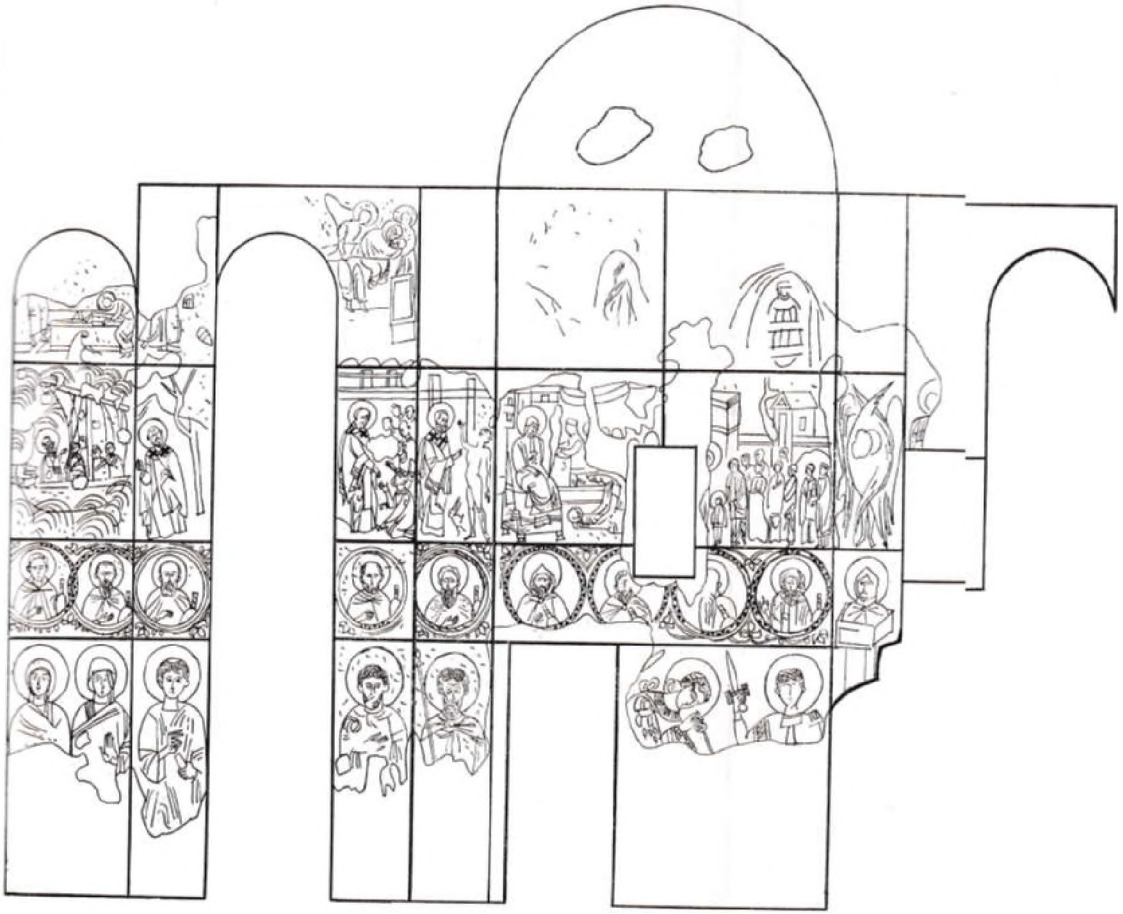
По архитектонској концепцији и по свом општем изгледу Рамаћа спада у ону групу споменика моравске школе која нема карактеристичну триконхосну основу и две, односно пет купола, већ има распоред сажетог уписаног крста без конхи и само једну куполу, као што у овом крају Србије имају још цркве: Никоље, Копорин, Јошаница, Борач, Орашје и др.[17] У њеним издуженим пропорцијама са наглашеним вертикалама проф. Бошковић види утицај македонске школе, нарочито Полошког манастира. Једноставни прозори и портали без профила и пластичне декорације, толико омиљене у моравској школи, дају јој другчије обележје.

[17] Б. Бошковић, Средњевековне цркве и манастири, Археолошки споменици и налазишта у Србији, II, Централна Србија, 111—113. Аутор чланка наводи да је већина споменика на територији централне Србије подигнута у временском раздобљу од једва пола века, захватајући последњу четвртину и прву половину XV века, због чега би се могла очекивати њихова чвршћа повезаност архитектонским схватањем. Међутим, код њих се могу уочити три главне групе са различитим варијантама у основама, архитектонској концепцији и начину решавања конструктивних проблема. У прву групу спадали би споменици моравске школе, друга група јаче се везује за традицију рашке архитектуре са извесним елементима македонске школе, а трећа група споменика нема одређени стилски карактер. Рамаћа према овој подели спада у другу групу и то у варијанту са куполом (посебно о цркви: 150—151, сл. 120, 121). О њеној архитектури писао и А. Дероко, Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији, друго издање, Београд 1962, 191, 204, сл. 381.



Сх. 2.1 Распоред живописи – источна страна

Сл. 16). Распоред живописа — јужна страна



Сн. 2г). Распоред живописа — северна страна

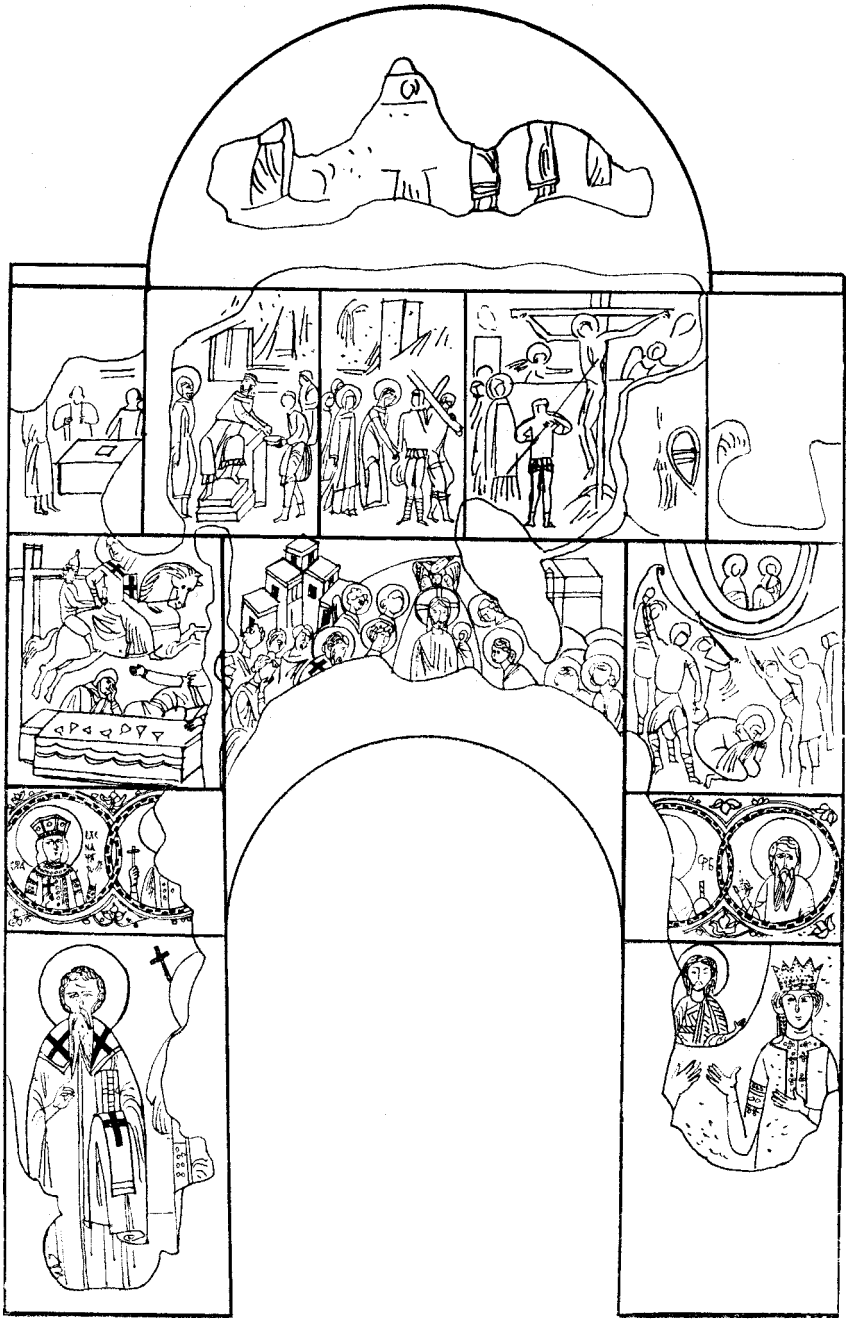
Упоређујући данашњи изглед цркве са моделом што га ктитори држе у руци, а на којем се поред северне виде и источна и западна фасада, дају се запазити својевремено учињене преправке. Спољни пиластри у горњим деловима утапају се у зидну масу, док су првобитно били конструисани као код осталих грађевина сажетог типа; испод кубета нема четвртастог постоља. Над западним порталом правоугаоног облика била је полукружна ниша — сада је улаз проширен и лучно завршен. На том месту страдао је живопис који би рамаћку цркву учинио мање загонетном: лик владара лево и властелина десно од улаза. На источном и западном травеју биле су велике полукружне нише. Улаз у северном зиду накнадно је пробијен, о чему сведочи остатак мача једног светог ратника. У унутрашњости грађевине видне су још неке преправке. Прозорски отвори у бочним зидовима и олтарској апсиди доста су повећани. За потребе култа пробијена је мала полукружна ниша у северном зиду уз олтарску апсиду, уништивши тиме део фреске са ликом ђакона Никона. Источни пар пиластара добио је други облик приликом убацивања новог иконостаса. Уз западну фасаду дозидана је припрата.

*

Сликарство Рамаће очувано је само делимично и то углавном у висини друге и треће зоне фреско-декорације, доста мање у четвртој зони, док су стојеће фигуре прве зоне сачуване већином до појаса. У куполи, на луцима, пандантифима и у поткуполном простору има нешто фресака, многе су избледеле, док су на своду потпуно уништене, тако да је на тим местима изгубљена већина сцена из серије Великих празника. Највише је страдала северна страна унутрашњости храма. И преостале фреске оштећене су у већој или мањој мери, на многима су боје испране, ољуштене и тешко се распознају детаљи.[18]

Богат и веома занимљив репертоар зидне декорације обухвата: у куполи „Небеску литургију" и старозаветне пророке, на пандантифима јеванђелисте, на луцима медаљоне са светитељима и пророке; у олтарској апсиди Богородицу са анђелима, „Причешће апостола", „Поворку анђела", „Поклоњење агнецу", а на зидовима и пиластрима (гледано одозго наниже по зонама) циклус Христова страдања и неке сцене после Васкрсења, чуда св. Николе, „Каменовање првомученика Стефана", две сцене из Богородичиног живота, медаљоне са попрсјима пустињака и монаха, низ појединачних светитеља и портрете (сл. 2 и 3; ск. 2).

[18] Због оштећења фресака нису јасне неке појединости у композицијама (учесници догађаја, позадина, детаљи) и на неким светитељима, те нисмо у могућности да дамо прецизнији опис декорације и њима одговарајуће цртеже.



Ск. 2.в) Распоред живописа — западна страна

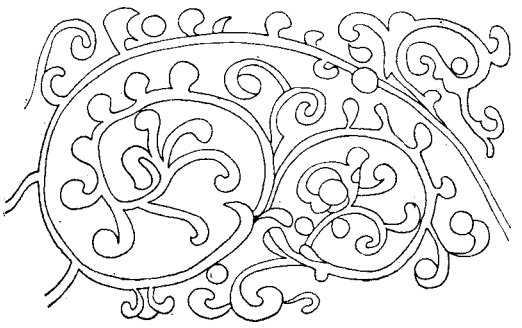
Пажљивијим посматрањем распореда разноврсне и нимало једноставне тематике у овој црквици — чије димензије нису веће од 6 м у осовини до апсиде и 4,10 м ширине између бочних зидова, рашчлањених са по два пиластра дубине и ширине 0,60 м — долази се до закључка да је мајсторима предстојао озбиљан и велик посао. То се у првом реду односи на појединачне призоре тематских целина као што су Велики празници, циклус Христова страдања, циклус св. Николе, ограничених на мале површине, а унутар оквира од црвене траке без већих могућности да се развије сцена. Нарочито су веома смишљено распоређене и компоноване епизоде из житија св. Николе. Тако створене ситне композиције на први поглед делују несразмерно у односу на стојеће фигуре и медаљоне уобичајених пропорција, смештених без проблема — њихов број условљен је расположивим зидним платном. Избор ликова ових двеју скупина фресака није ни могао да буде другчији: приземна зона остаје за свете ратнике, профане личности, жене-светитељке и два светитеља, издвојене и појединачно приказане на пиластрима или груписане — са одређеном наменом — на зидовима. Угледни пустиножитељи и монаси, иначе најчешће сликани међу стојећим фигурама у фреско-сликарству, смештени су у декоративне медаљоне.

*

Распоред живописа тече повезано и може се са лакоћом пратити почевши од кубета према нижим партијама зидова и пиластара. Прва фреска са ликом Христа Пантократора, обично сликаног у калоти кубета, на жалост више не постоји. Остале фреске у кубету: Небеска литургија и старозаветни пророци веома су бледе и о њима није могућно рећи нешто одређеније. На пандантифима су јеванђелисти; једино је јужни пар донекле очуван. Између два источна пандантифа постоје остаци слике „Убруса" (?) — један део белог правоугаоног платна. На челу источног и јужног прислоњеног лука остало је неколико малих, плаво обојених медаљона са попрсјима светитеља, положених на жуто позаће, а фриз им се завршава разгранатом лозицом. Луци испод пандантифа били су испуњени геометријским орнаментом, чији се трагови још виде у западном углу јужног лука.

Декорација олтарске апсиде, изузимајући полукалоту, запрема три појаса који по висини одговарају фрескама из прве три зоне у храму, с том разликом што је висина фреске са Поклоњењем анђела у апсиди нешто већа него њој одговарајући фриз медаљона на јужном, западном и северном зиду (сл. 4). У конхи апсиде насликано је огромно попрсје Богородице раширених руку, под којима стоји по један ан-

ћео уситњених пропорција (фреска је готово сасвим уништена). У наредном појасу је „Причешће апостола" у два вида. Леву групу, предвођену св. Петром, Христос причешћује хлебом; десну, предвођену св. Павлом, причешћује вином. Апостоли су обележени иницијалима својих имена и немају нимбове. На часној трпези под балдахином стоји отворен свитак. Позадину слике затвара зид са високим уским кулама. Причешће апостола у два вида сликано је у многим нашим црквама XIV века. Поменућемо неке од њих: Богородицу у Пећи, Старо Нагоричино, Грачаницу, Краљеву цркву у Студеници, Дечане. Обавезан и уобичајен програм олтарске апсиде оживљен је „Поворком анђела" који, одевени махом у светле хитоне и химатионе, са белим тракама провученим кроз коврџаву косу, погнути прилазе слева и здесна по тројица ка центру слике где се некада налазила (можда) Богородица на престолу. Од централног дела слике остао је само мали фрагменат престола лево и десно над прозорским отвором (својевремено повећаним), те судећи по црвеној траци уз десну ивицу прозора — јер је са леве и горње стране трака прекречена — Богородица је могла да буде насликана само до појаса, а не у целој фигури. Слична декорација апсиде постоји у цркви манастира Леснова из прве половине XIV века.[19]



Ск. 3. Лозица са епитрахиља архијереја из олтарске апсиде

У најнижем појасу олтарске апсиде насликана је композиција „Поклоњења Христу-жртви", у којој учествују по три архијереја лево и десно од часне трпезе (сачуван је њен мали део али без агнеца), одевени у литургијске одежде — полиставрионе и омофоре са црвеним и црним крстовима или шаховским пољем наизменично. Жути епитрахиљи посути су им зрнима крупног бисера и извезени разноврсним геометријским орнаментима, сем код средњих из обе групе, чији епитрахиљи имају лозицу са много изданака мрке боје (ск. 3). Нису сигнирани. Архијереји, предвођени лево св. Василијем Великим а десно св. Јованом Златоустим, окренути су у тричетврт профила и у високо уздигнутим рукама држе развијене свитке са почецима молитава читаних за време служе-

[19] N. L. Okunev, Lesnovo, Art byzantin chez les Slaves, Balkans, II, Paris 1932, 227, 260, shema I, fig. 170—171.

ња литургије. На свитку Василија Великог, делимично уништеном, исписане су речи молитве која се чита на почетку литургије верних, односно за време певања првог дела Херувимске песме: Ник . . . дост . . нь . . . ѡтс . . . зающи. Речи на свитку средњег архијереја из леве групе: Гди Бже Всьседрьжителю юдинь сть. означавају молитву верних, тзв. „молитву приношења", која се изговара за време јектенија у литургији Јована Златоустог (по Василију Великом је друкчије). Крајњи леви архијереј носи свитак исписан речима: Пиите ѡт нее вси си юст крьвь моа новаго завѣта, молитве која се чита за време Канона евхаристије на литургији Јована Златоустог. Десно од часне трпезе св. Јован Златоусти, уздигнуте главе попут Василија Великог, носи у рукама свој уобичајени свитак на коме пише: Бе Бе нашь иже ибеси хлѣб пищоу. Тај се део молитве исказује при крају проскомидије када се свештеник и ђакон клањају евхаристији. Средњи архијереј из десне групе држи свитак са речима: Бгслвеи бгсвщеете ги и сти на те уповающе, заамвоне молитве коју свештеник изговара показујући путир пред царским дверима, односно после причешћа при крају литургије. Речи на свитку крајњег архијереја, налик на св. Николу: Изредно прꙗ благословенѣи Бдчц нашеи Бци присно, односе се на прослављање Богородице, а следују после молитве за освећење дарова.[20]

Фреске северне стране олтарског простора, посматрајући источну страну североисточног пиластра и њему припадајући лук, северни зид и источни зид до апсиде, добрим делом више не постоје. У трећој зони су две сцене из Христових посмртних јављања, о којима ће касније бити речи, а преостале површине заузимају попрсја и целе фигуре петорице ђакона и св. Јован Претеча. У другој зони, на источној страни пиластра (над иконостасом) окренут је олтару сада испран и оштећен допојасни лик ђакона Еуплоса — Єфпло.. Десно од њега целу ширину северног, жуто обојеног зида заузима велика, до кукова дата, фигура св. Стефана Првомученика — сты Стефнь Прьвомꙋчнкь. Није ни сигниран ни одевен као архиђакон, већ је у црвеном апостолском хитону и сивоплавом химатиону, држећи у левој руци затворен свитак, док десницом благосиља. У истој висини на источном зиду уз

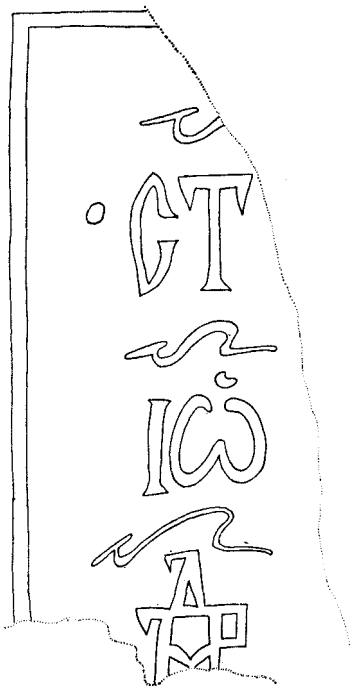
[20] Молитве се налазе у свим Служабницима. Навешћемо следеће: Служебник, Москва 1904, за литургију Ј. Златоустог лист 65/2, 70/2, 75/2 (иста молитва код В. Великог 121), 48/1, 90/1, 78/1. Служебникъ, Бѣлградъ 1928, за литургију Ј. Златоустог стр. 126, 136, 146, 91, 172, 150; а за В. Великог 218, 234, . . . 257, 240.

Почеци текстова објављени су код Л. Мирковића, Православна литургика II, посебни део, Сремски Карловци 1920, 82, 86, 96, 79, 122, 104.

Бројеви страница иду оним редом као што су изнети текстови архијереја у нашем опису.

Текст молитве са истим почетним речима на свитку Василија Великог и Јована Златоустог наводи се и у сликарском приручнику: Didron — Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Trier 1855, 309.

апсиду је фигура непознатог ђакона, насликаног са кадионицом у десној а дарохранилницом у левој руци, и са ораром, у који је уткана реч αγιος, пребаченим преко левог рамена. У приземној зони, испод св. Стефана Првомученика, су два ђакона у белим одеждама — Никанор — сты Никанор, са кадионицом у високо уздигнутој руци, и Никон — сты Никон. За лик св. Јована Претече, насликаног испред Никанора (управо испод пиластра где почиње иконостас, због чега му је глава оштећена), сликар је изабрао мање познат иконографски тип: Претеча је одевен у химатион и обема рукама придржава тањир са одсеченом главом. Чешће је приказиван заоденут у кожу и са свитком у рукама, а у случају кад држи своју одсечену главу, обично су му додата и крила.[21] Његова сигнатура — ст. іω прдтч — исписана белим на профилисаном делу пиластра, тачније на месту где се овај спаја са северним зидом, декоративно делује на црвеној позадини (ск. 4). Црвеном позадином обухваћена су у једну скупину са св. Јованом Претечом и оба ђакона — Никон и Никанор, разликујући се од осталих стојећих фигура приземног појаса нешто мањим пропорцијама. У ниши проскомидије је готово пропала слика Imago pietatis, са остацима сигнатуре IC. Овај иконографски мотив повремено је сликан у нашим црквама, као на пример: у Сопоћанима, Градцу, Новој Павлици, Каленићу, Руденици итд.



Ск. 4. Сигнатура св. Јована Претече

Пандан ђаконима, јужна страна олтарског простора, затвореног удесно од апсиде источним зидом, јужним зидом и југоисточним пиластром, декорисана је упадљиво огромним попрсјима и великим фигурама чувених бораца за хришћанску доктрину и једног монаха, на чијим

[21] У књизи: L. Réau, L'iconographie de l'art chrétien, II, Ancien Testament, Paris 1956, 439, наводи се да Јован Претеча држи у руци тањир са главом и да је по Матеју и Марку одевен у кратку туницу. Друго дело: A. Masseron, Saint Jean Baptiste dans l'Art, B. Arthaud, 1957, на стр. 170—171 каже да се тањир уз св. Јована јавља у XIV веку и да се тако слика у јерменским минијатурама XIV века, уз напомену да је представљен са крилима.

се ликовима у Рамаћи, изгледа, нарочито инсистирало. У највишој зони под луком пиластра и у лунети зида сачувало се нешто бледих фрагмената попрсја тројице непознатих епископа на црвеном позађу, а испод њих су један до другог на жутом позађу насликани допојасни ликови са црвеним нимбовима: на источном зиду св. Атанасији Лаврски — сты Аѳанасиє Лаврьскы, на јужном зиду св. Петар Александријски — сты Петрь Алексадрскы, и на источној страни пиластра св. Епифаније Кипарски — сты Єпифаније Кипрьски. У приземној зони су целе фигуре двојице архијереја: на источном зиду, испод св. Атанасија Лаврског, приказан је св. Методије Патарски — сты Меѳодиє Патрьскы, и до њега, на јужном зиду, св. Кирил Александријски — ... Кирил (сл. 5). Обојица су одевени у полиставрионе (тканина одежде св. Методија има крстове, а св. Кирила шаховско поље), с тим што св. Кирил, патријарх, једини из групе црквених отаца има капуљачу на глави. Овој групи припада још и допојасни лик св. Власија, епископа и мученика — сты Власиє свщнн мучнк, насликаног на источној страни пиластра, у правцу олтара. У овом појасу фресака једино је св. Кирил на црвеном позађу, док су св. Методије и св. Власије на жутом. Сви црквени оци, сем св. Методија и св. Кирила, имају на себи фелоне и омофоре са црним или црвеним крстовима. У једној руци држе јеванђеље украшених корица, а другом или показују на њега или благосиљају. Забуном, по свој прилици, представљен је у епископској одежди и св. Атанасије Лаврски, иако није био епископ већ познати светогорски монах и оснивач манастира Лавре у X веку.[22]

Не зна се зашто су свети оци истакнути тако да својом величином одударају од осталих фресака, али је можда један од разлога — сем њиховог значаја за хришћанску цркву — и тај да су се сликари за њих користили предлошцима (картонима) из неке велике цркве уз коју су сасвим пристајали.

Горње површине наоса биле су исликане композицијама Великих празника, од којих се сачувало сасвим мало. Ни прва сцена из овог програма, Благовести, није остала у целини — недостаје арханђео Гаврил својевремено приказан на западној страни североисточног пиластра у четвртој зони фресака. Са исте стране, на југоисточном пиластру, налази се Богородица у црвеном мафорију, у седећем ставу са ногама подигнутим на постоље. У позадини се разазнаје нека зелена грађевина.

Благовестима припада и фигура пророка насликаног на северној страни пиластра (иза Богородице) у византијској царској одећи и са

[22] J. Coulson, Dictionnaire historique des saints, Paris 1964, 64. Николај, епископ охридски, Охридски пролог, Ниш 1928, 510—511.

црвеним чизмама на ногама. Несумњиво да је у питању пророк Соломон, по иконографском типу налик на истоимену личност у манастиру Манасији.[23] Лево од Соломона је у плавој одећи допојасна фигура непознатог праоца, дуге седе браде, а до њега још два неидентификована светитеља.

Од некадашње композиције „Рођење Христово", смештене под прислоњеним луком у поткуполном простору, очувано је мало. Њена основна схема не одступа од традиционалних представа овог догађаја. У светлом брегозитом пределу централног дела сцене лежи Богородица на постељи прекривеној црвеном тканином. Лево од ње две девојке (само им се главе виде) свакако припадају уобичајеној радњи купања Христа. Уз леву ивицу лука, пратећи његов облик, насликани су мудраци како путују на белим коњима, а затим десно заобилазећи стену прилазе Богородици да јој се поклоне и предају дарове. Јосиф лежи десно од Богородице, а иза његових леђа је анђео. Сасвим десно стоји још једна фигура, вероватно неки пастир.

Христов долазак на свет најављује старозаветни пророк Михеј, насликан у нашој цркви на потрбушју лука, са леве стране, управо над пољем где је „Христово рођење". Пророк има на себи жуту одећу и у десној руци, надоле испруженој, држи свитак са речима: **И ты Ви вллеме доме Ефратовь.** Тај кратак текст пренет из Књиге пророка Михеја (5, 2)[24] омогућио је препознавање приказане личности, с обзиром на то да на фресци није сигнирана.

„Рођењу Христовом" припада, највероватније, и друга оштећена фигура пророка у светлоплавој одећи, насликаног наспрам Михеја на западном делу лука.

Централно поље у темену лука, ограничено црвеном траком, заузима делимично очувана фреска која се односи, како изгледа, на представу свете Тројице. У средини је прилично истакнута по величини Христова глава (?), а са обе стране нешто ниже уз њега стоји по један крилати анђео. Глава сваке фигуре издвојено је окружена нимбом. Тражећи аналогије овој иконографски занимљивој фресци међу нашим споменицима, може се једино поуздано рећи да не припада ни једном од познатих типова свете Тројице о којима расправља Р. Грујић анализирајући развој основног типа — Гостољубља Аврамовог и од њега потекла друга два (две фигуре и бели голуб, троглави човек)

---

[23] В. Петковић, Преглед црквених споменика..., сл. 887.

[24] Свето писмо Старога и Новога завјета (превод Ђ. Даничића и В. Стефановића Караџића), Београд 1932, 674. Цитирамо текст чије су прве речи забележене на свитку: „А ти, Витлејеме Ефрато, ако и јеси најмањи међу тисућама Јудинијем, из тебе ће ми изаћи који ће бити господар у Израиљу, којему су изласци од почетка и од вјечнијех времена." Нешто другчији текст налазимо у јеванђељу по Матеју 2, 6 и Јовану 1, 1.

до сасвим необичних варијанти.[25] Наша фреска, уколико се односи на истоимени мотив, пружа још једну, досад непознату варијанту свете Тројице.

Наредне сцене из циклуса Великих празника: „Сретење", „Крштење", „Преображење" и „Лазарево васкрсење" нису сачуване. На полукружној површини западног зида, испод свода, има фрагмената доње половине композиције „Вазнесење Христово". Богородица је у средини фронтално окренута, а са обе стране стоје апостоли окренути из профила.

На северном зиду под прислоњеним луком, наспрам „Рођења Христовог" постоје трагови „Цвети", а испод ове сцене површину северног зида у висини четврте зоне фресака деле две композиције: „Силазак у ад" и „Духови". У сцени „Силазак у ад" назиру се обриси пећине и адских врата, а остали елементи јако су испрани. У централном делу сцене „Духови" приказана је фигура човека са круном на глави како у руци држи бео омот, вероватно платно са дванаест свитака. Десно од његове главе остала су крајња два слова: тѣ речи свѣтъ.[26]

„Успење Богородице" задржало је своје уобичајено место на западном зиду изнад улаза у храм. Очувана је горња лева половина сцене и делимично десна, док доња половина са Богородицом на одру данас не постоји. У центру слике наглашен је својом величином Христос окружен плавом мандорлом, који прима Богородичину душу у виду малог детета повијеног у пелене. Изнад Христове главе је серафим. Са стране стоје анђели и два епископа, представници најстарије хришћанске организације, обухваћени у целину полукружним, црвено нијансираним сегментом. Изван тог оквира остају апостоли, анђели и архитектонска позадина — зграде, на левој страни окер, равних кровова, а на десној љубичаста са двосливним кровом. Слична схема Успења постоји у цркви св. Атанасија у Костуру из 1384. године.[27]

Испод Великих празника, у четвртој зони, илустрован је циклус Христова страдања. Излагање почиње на јужном зиду поткуполног простора, тече преко југозападног пиластра на западни зид, северозападни пиластар и завршава у олтарском простору неким сценама после Васкрсења. Оштећења горњих површина зидова и овде су захватила већи део фреско-декорације, тако да неких композиција више нема, док је тринаест више-мање очувано. Изложена тематика, сведена на најважније догађаје Христова страдања, иконографски се при-

[25] R. Grujić, Ikonografski motiv sličan induskom trimurtiju u staroj srpskoj likovnoj umetnosti, Tkalčićev zbornik, Zagreb 1955, 99—109.

[26] Cf. Didron, op. cit., 212—213.

[27] Σ. Πελεκανίδης, Καστορία, I, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 150.

држава јеванђеља и устаљених образаца у византијској уметности и, сем неких изузетака, не показује веће особености.

Сцена „Прања ногу" на јужном зиду само је половично очувана. Нарочито је страдала лева страна где стоји Христос, представљен са убрусом у руци и на одстојању од апостола. Поред његових ногу је посуда са водом, а према средини сто са два степеника испред. На десној страни седе босоноги апостоли на високој клупи слободно груписани. Слична схема примећује се у Протатону на Атосу из XIV века.[28]

„Тајна вечера" сразмерно је најбоље очувана из овог ансамбла. Око постављеног стола у облику сигме, што симболично означава апсиду, односно место где се обавља евхаристични чин[29], седе апостоли и гестикулирају. Христос је лево од њих на седишту смештеном дијагонално од стола, у полулежећем ставу, обгрливши рукама Јована сагнутог према њему. За разлику од других представа овог типа „Тајне вечере", нежан Христов гест и став апостола Јована одишу породичном топлином. Г. Мије, бавећи се иконографијом „Тајне вечере", истиче да у споменицима на Атосу Спаситељ ставља руку на главу свог ученика, додајући да се у српском сликарству избегава овај породични гест.[30] Апостол Петар седи први са Христове десне стране. Јуда, уклопљен између другог и трећег апостола са горње стране стола, нагиње се да дохвати чинију. Његова фигура, дата скоро без волумена, ствара утисак о накнадном усликавању а не да јој је унапред одређено место као осталим апостолима. У позадини слике налази се намештај у виду ниских кула неодређеног облика и значења.

У византијској уметности XIV века „Тајна вечера" има многе варијанте како у основној схеми распоређивања апостола за округлим или полукружним столом и стављањем Христа у средину или са леве стране, начина приказивања апостола Јована, Петра, Јуде, тако и у појединостима.[31] Најближе паралеле са варијантом „Тајне вечере" какву има Рамаћа показује код нас композиција у Андреашу из 1389. год., изузимајући, наравно, задњи план слике са старозаветним пророцима[32], а слична схема среће се у Ватопеду[33] и Трапезунту[34]. Сцена у Псачи, где се такође појављује полукружни сто са апостолима унао-

[28] G. Millet, Monuments de l'Athos, Paris 1927, 87/3.

[29] L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, II, Nouveau Testament, Paris 1957, 409—416.

[30] G. Millet, Réchérches sur l'iconographie de l'Evangile, Paris 1960, XLVIII, 297.

[31] G. Millet, op. cit., 297. Као пример где апостоли седе испред стола навео је цркву Теоскепатос, fig. 284.

[32] С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, Т. XXVII.

[33] G. Millet, Monuments de l'Athos, 87/2.

[34] G. Millet — D. Talbot-Rice, Byzantine Painting at Trebizond, London 1936, T. XXII.

коло, Христом и Јованом на левој страни, разликује се од Рамаће у погледу апостола Петра — он стоји са десне стране стола а не седи до Христа.[35]

Надовезујући се у истој зони на сцену „Тајне вечере" и у идејној вези са њом, насликан је на југозападном пиластру, са источне стране, пророк Давид у целој фигури, одевен у љубичаст химатион. Глава и попрсје са рукама су уништени, али је сачуван део леве шаке у којој држи уздигнут свитак са неколико речи преузетих из његовог псалма о издајству Јудином (41, Б-9): Ѩды хлѣбь м. вь звѣдиу....[36] Тај кратак и нешто оштећен текст са појединим тешко читљивим словима омогућио је идентификацију пророка, јер је фреска без натписа.

До пророка Давида, на чеоној страни пиластра, смештена је сцена „Молитва на Маслиновој гори", данас избледела. У пределу обојеном светлољубичасто Христос се моли два пута а по силаску с брега прилази заспалим апостолима. У позадини сцену затвара зид са ритмично постављеним кулама.

Фреска која се односи на Христово привођење првосвештенику Кајафи није сачувана у целини. Учесници догађаја распоређени су са унутрашње стране пиластра где се виде три војника у туникама, оклопима, са плаштевима преко опреме и штитовима, и у лунети западног травеја где су сачувани фрагменти ногу и одеће неколико особа које спроводе Христа одевеног у светлоплаву хаљину.

Сцена „Кајафино суђење" дата је одмах у продужетку — на јужном крају западног зида, односно на месту стапања пиластра са зидом. Првосвештеник Кајафа стоји пред столом одевен у црвену хаљину раздрљених груди, а са леве стране приведен му је Христос. Десно од Кајафе стоји неки младић у белој хаљини са црвеним оковратником. Према јеванђељу (Матеј 25, Марко 14, Јован 18) чета војвода и јеврејски момци ухватили су Исуса и свезаног одвели најпре Ани па Кајафи. Наш фрагменат показује само Кајафино суђење, колико се може утврдити на основу преостале фреске, али је исто тако због недостатка слободних површина зидова могло изостати Анино суђење, или, што је ређи случај, да оба првосвештеника буду представљена заједно, као на фресци цркве у Прокупљу из прве половине XIV века.[37]

---

[35] V. Petković, La peinture serbe du moyen âge, II, Београд 1934, pl. CLXIX.

[36] Псалам 41, Б—9 гласи: „И човјек мира мојега у којега се уздах, који јеђаше хљеб мој, подиже на ме пету" (може и псалам 55, 13). У јеванђељу по Јовану 13, 18 исти смисао изражен је реченицом: „Који са мном хљеб једе подиже пету своју на ме" (Свето писмо Старога и Новога завјета, Београд 1932). У приручнику (cf. Didron, op. cit., 159) псалам носи број 40, 10.

[37] Д. Тасић, Живопис средњовековне цркве у Прокупљу, Зборник за ликовне уметности, 3, Нови Сад 1967, 122, сл. 15. Суђење Христу од Ане и Кајафе наводи се у приручнику (cf. Didron, op. cit.) на стр. 201.

Наредна композиција на западном зиду тумачи епизоду „Пилат пере руке". У предњем плану лево стоји Христос. Иза њега је престо са два висока степеника, на којем седи Пилат у црвеној одећи са круном на глави, окренут у страну према младићу који му пружа посуду с водом да опере руке. Младић има на себи занимљиву црвену хаљину до колена, са светлоплавим оковратником и истим таквим рубом, а испод ње носи неку врсту драпираних панталона наранџасте боје увучених у назувке у виду кратких чизама. На десној страни догађају присуствује неколико личности. Сцену у задњем плану затвара орнаментисан зид са великом нишом и прозором у њој. Композиција је обрађена са настојањем да се плановима по дубини дефинишу просторни односи суднице у којој се радња збива. Утиску дубине сцене доприносе и фигуре различитих пропорција смештених у простор.

Композиција „Пут на Голготу" сведена је на мали број учесника. Христа везаних руку, одевеног у црвену кабаницу, води на Голготу војник у оклопу, окер туници, црвеном плашту преко опреме и пругастим увијачима на ногама. Испред њих корача босоноги Симон носећи преко рамена крст на којем ће Христос бити разапет. У Христовој пратњи налази се његова мајка са две јерусалимске жене. У позадини се назиру зидови Јерусалима.

Сцена „Распеће" садржи основне иконографске елементе: у центру слике је крст са распетим Христом (слабо се види), пободен у доста висок брежуљак под којим је Адамов гроб са лобањом и костима. На левој страни стоји војник који Христа пробада копљем. Сасвим лево је Богородица са двема женама. Десна страна фреске много је оштећена и испрана, тако да се број личности и неки детаљи на њој не могу поуздано утврдити. Поред крста једва се назире Јованова фигура. На десном крају композиције стоји војник у црвеној туници, оклопу, огртачу и са штитом преко рамена. Средином слике пружају се јерусалимске зидине. Занимљив и редак детаљ „Распећа" представљају два допојасна анђела испод раширених Христових руку, оба окренута удесно, јер први анђео долеће распетом Христу, а други одлеће. Због оштећености фреске не види се да ли анђели воде пред собом персонификације цркве и синагоге на начин сличан познатој фресци студеничког Распећа, коју је описао проф. Радојчић, протумачивши да црква вођена анђелом приноси путир Спаситељевој рани да из ње захвати крв, док синагога гурана другим анђелом одлеће.[38] Испред Христових руку су сунце и месец.

До „Распећа" су, по свој прилици, остаци сцене „Скидање с крста". Ни следећа сцена, „Оплакивање Христа", у лунети западног травеја, није сачувана у целини. Остала је доња половина фреске са Хри-

[38] С. Радојчић, Старо српско сликарство, Београд 1966, 34, сл. 3.

стом на црвеном каменом саркофагу, Богородицом у седећем ставу чело Христове главе (њена глава и горњи део тела нису сачувани) и погнутим Јосифом поред Христових ногу.

Слика „Полагање у гроб", на јужној страни северозападног пиластра, веома је бледа, тако да се назиру обриси Христовог тела које према црвено обојеном гробу носе три личности.

Последња епизода из овог циклуса, „Мироносице на гробу Христовом", смештена са унутрашње стране пиластра, постоји у фрагментима: два војника седе испред Христовог гроба, а лево од њих прилазе гробу мироносице.

Две композиције из Христових јављања после васкрсења надовезују се у истој зони у олтарском простору на циклус страдања. Између једне и друге скупине фресака постоје још једино остаци сцена „Силазак у ад" и „Духови", о којима је била реч, док су фреске на североисточном пиластру потпуно ишчезле.

Прва од тих двеју композиција, „Неверовање Томино", постоји делимично — фигуре су сачуване од појаса наниже. Христос стоји у вратима en face, лево су два-три апостола, а десно је пред њега иступио апостол Тома да би се уверио у Христове ране.

Друга сцена, „Јављање Христа светим женама", насликана на тријумфалном луку, има традиционалну иконографску схему: Христос је у средини, фронтално окренут, а лево и десно од њега две Марије у клечећим ставовима, према којима је испружио руке у гесту благослова. Задњи план слике затварају зидине са уским кулама.

*

У живопису Рамаће особито је занимљив циклус св. Николе заступљен са 8 приповести о његовим чудима изложеним кроз 11 слика, које прекривају површине јужног, западног и северног зида и западног пара пиластара у висини треће зоне фреско-декорације, између медаљона и епизода из Христовог страдања.

Као основа за разумевање делатности св. Николе, епископа у ликијској Мири, и за разрешење појединих зидних слика послужило нам је монументално дело Г. Анриха садржано у двема књигама.[39] Аутор је у I књизи дао критичко издање грчких хагиографских текстова о св. Николи из колекције најпознатијих европских библиотека, користећи се за ту прилику и фотосима неких текстова са Атоса и из Московске синодалне библиотеке. Излагању и анализи грчких текстова житија и похвала византијских писаца претходи кратак садржај не-

[39] G. Anrich, Hagios Nikolaos — Der heilige Nikolaus in der griechischen Kirche, Band I, Leipzig—Berlin 1913, Band II, 1917.

мачког превода легенди и прича о чудима, уз податке у којим се рукописима налазе житија, или ван њих неке збирке чуда и читав низ појединачних посмртних чуда. У II књизи разматрана су, између осталог, житија и похвале, њихови аутори и време настанка, затим збирке и појединачна чуда, са немачким преводом приповести о њима. За нас је од значаја у II књизи Анрихова систематизација чуда по групама, тако да се са лакоћом може уочити делатност св. Николе као чудотворца у разним приликама током његовог земаљског живота и кроз посмртна чуда. На првом месту стоје чуда са мотивима из Николине биографије, а затим следују она која га величају као доброчинитеља свога града. У засебне групе разврстана су и обједињена избављења из ратних опасности и ропства, из опасности на мору, разних других невоља; не изостају ни чуда о награђивању светитељевих поштовалаца; ту су и необична чуда у вези са сликама св. Николе, и на крају, борбе са демонима и исцељења.

У живопису и на иконама најчешће се илуструју рођење св. Николе, школовање, напредовање до епископа, смрт и пренос моштију, а затим неколико најпознатијих легенди и чуда која је учинио за живота и после смрти. Занимљиво је истаћи да су за украшавање рамаћког храма одабране 4 легенде испуњене чудима из Николиног земаљског живота (легенда о стратилатима, трима сестрама, о спасеним морнарима и дрвету са демоном) и 4 приче о посмртним чудима (о Димитрију, Василију и два исцељења), а нема ниједне сцене која би се односила на Николине биографске моменте од рођења до смрти.

Пре него што пређемо на излагање појединих призора из циклуса св. Николе у нашој цркви, жеља нам је да укажемо на тешкоћу пред којом су се нашли мајстори да на зидна платна ове мале грађевине пренесу у слику садржај приповести. Ако се анализира унутрашња структура композиција и оне међусобно упореде, запажа се да су пиластри декорисани оним чудима св. Николе чији су иконографски елементи допуштали организацију целине погодне да се прилагоди димензијама пиластра (ширина сваке стране износи 60 см) и његовом облику. Насупрот томе, неизводљиво би било да се сцене изложене на зидовима (дужина 100 см) друкчије организују и пренесу на пиластре, јер би при том однос елемената био потпуно поремећен. По начину на који су решене, композиције се одликују јасноћом и уједначеним ритмом причања.

Из наведених техничких разлога и сцена каменовања првомученика Стефана није насликана на северозападном пиластру — као неподесном за ову тему — иако се тамо у приземној зони налази светитељева фигура, већ наспрам њега, на западном зиду, прекидајући на мах циклус св. Николе.

При редоследу приказивања поштована је и популарност појединих легенди, па је на првом месту илустрована легенда о стратилатима, најстарија — позната је већ у VI веку — и најомиљенија. Она припада групи чуда о избављењу из разних опасности или невоља по Анриховој систематизацији, али због њеног изузетног значаја посвећено јој је засебно поглавље.[40] Ова легенда садржи два Николина чуда: прво, спасење тројице невиних људи од погубљења, и друго, ослобођење тројице војвода из тамнице (с тим у вези је Константинов и Евлавијев сан). Легенда је допринела великој популарности св. Николе, јер се још за свога живота приказао у сну византијском цару Константину и епарху града Евлавију, што би по правилу одговарало небеском светитељу.

У живопису Рамаће догађаји изнети у три слике не теку хронолошким редом, али ће наше излагање ради лакшег праћења тока легенде ићи тим путем. Први догађај, „Св. Никола избавља три човека од погубљења", насликан на источној страни југозападног пиластра, одиграва се у бреговитом пределу, где три човека везаних руку и очију стоје погнути у очекивању ударца мачем. И управо кад је џелат замахнуо руком, појавио се иза стене св. Никола, отео мач из његових руку и тиме спречио смрт невиних људи. Композиција је организована у тежњи да се реше просторни односи: учесници догађаја постављени су један иза другог у дубину предела благо заталасаног у првом плану, а у даљини се брег завршава оштрим стенама. Сви елементи иконографске садржине прилагођени су архитектонском оквиру пиластра на којем се налазе.

Испред ове сцене, на десној половини јужног зида, у поткуполном простору, налази се слика „Три војводе у тамници", на којој се виде осуђеници како седе на клупи са ногама у кладама и разговарају. На њихово преклињање за помоћ појављује се с неба св. Никола. Фи-

[40] У време цара Константина избили су нереди у Фригији, те цар упути онамо три војводе, Непотијана, Урса и Херпилијона, да смире метеж. Неповољни ветрови одведу их у Ликију и они се искрцају у близини Мире. Ту су помогли епископу Николи да успостави мир у оружаном сукобу насталом због отпора становништва против војника који су пљачкали и пустошили земљу. Затим су у његовој пратњи били сведоци када је на молбу сугрђана спасао од мача џелатова три невина човека осуђена на смрт од провинцијског префекта Евстахија, поткупљеног новцем. После смирења нереда у Фригији, војводе се враћају у Цариград, где их цар и народ дочекују са почастима, али их управник града Евлавије, на захтев злих људи и подмићен од њих златом, оптужи као непријатеље царства, па их без саслушања баци у тамницу с намером да их сутрадан погуби. Обавештени од стражара тамнице о предстојећем погубљењу, присете се догађаја у Мири и преклињући позову Николу да их спасе. Исте ноћи јавио се Никола у сну цару Константину и епарху Евлавију заповедивши им да ослободе војводе из тамнице. Следећег дана цар их је ослободио упитавши их претходно да ли им је познат неки епископ Никола. Тек тада је војницима синуло ко је расветлио њихову невиност. Цар их после тога упути у мирску цркву са богатим даровима да захвале спасиоцу. (G. Anrich, op. cit., I/67.)

гуре војника су непропорционалне и здепасте, те по тој особини ова фреска спада међу најслабије радове у цркви. Зидови тамнице сликани су у перспективи и дочаравају дубину амбијента.

Сценом „Св. Никола се јавља у сну цару Константину и епарху Евлавију", смештеном на левој половини јужног зида, обухваћена су два по смислу истоветна догађаја, али који су се збили на различитим местима. Сажетом излагању епизоде прибегло се врло вероватно услед недостатка слободних површина зидова. Леву половину композиције запрема широк лежај покривен тешком драпираном материјом, на којем је укосо испружен цар Константин у владарском руху. Од средине сасвим косо навише постављен је други лежај прекривен великим покривачем, на којем спава Евлавије главе наслоњене на леву руку. У средини, иза њих двојице, стоји св. Никола пружајући руке у њиховом правцу. Испред Константиновог лежаја неки војник се подиже из полуклечећег става. Сцену затварају архитектонске кулисе у виду високог зида са кулама повезаним драперијом.

На прво место после легенде о стратилатима, из исте групе чуда, долази легенда о трима сестрама као најчувеније свечево чудо.[41] Северну страну југозападног пиластра украшава фреска која се односи на ову причу, усредсређена на моменат када св. Никола убацује кесу с новцем кроз одак куће (сл. 6). Унутар куће три девојке мирно спавају на високој постељи; две су загрљене, док је трећа, окренута фронтално, наслонила главу на руке. Отац седи испред њиховог кревета подбочивши руком благо подигнуту главу и погледа управљеног према добротвору. Сви елементи композиције: фигуре, намештај, зграда са двосливним кровом и зид уздуж ње остварују складан међусобни однос и равнотежу маса, повијајући се са стране за обликом пиластра. На фресци преовлађују црвени тонови, а иначе је то једна од ретко добро очуваних.

У групу чуда о спасавању из опасности на мору, уз многа остала, спада и врло распрострањено чудо „Св. Никола спасава Димитрија из бродолома".[42] На нашој слици видимо како на узбурканом мору св. Никола руком извлачи онемоћалог дављеника, опуштених удова

[41] Неки становник града Патаре због наглог осиромашења одлучи да ода сраму своје три кћери, како би одржао породицу. Никола омогућује венчање његових кћери на тај начин што је три пута ноћу убацио у кућу кесу с новцем. Отац, желећи да види свог добротвора, бдио је ноћу и при трећем даривању спазио епископа Николу, захваливши му стидљиво на помоћи. (G. Anrich, op. cit., I/111.)

[42] Возећи се из Цариграда на богослужење св. Николи у Атиру, Димитрије је за време ноћне олује био збачен са брода у море. Пошто је св. Николу позвао у помоћ, светитељ га је однео његовој кући, где је Димитрије наставио да понавља позив за помоћ. Дозивање је окупило суседе, који га затичу у неоцеђеним хаљинама, несвесног шта се с њим збило. Сви становници градске четврти и учесници пловидбе дошли су да виде ово чудо. (G. Anrich, op. cit., I/183, II/417.)

и тела. Једноставна иконографска садржина добила је овом сликом одговарајуће ликовно решење.

Приповести о чудотворном спасењу из ратне опасности и ропства потичу из IX, X века и у свима се огледа иста историјска позадина — борбе Византинаца са Арабљанима. У њима се приповеда о борбама у Малој Азији, упадима афричких Сарацена на Сицилију, нарочито о отмицама Арапа на Криту, пљачкама на обали Лезбоса, Еубеје, Ликије. Тако су ове приче добиле историјски значај показујући каква је тешка борба заокупила људске духове. Оне су уско везане и по својој унутрашњој структури заједничким мотивом одвођења. На Крит води и прича о младићу Василију, која представља најлепше што је написано у приповестима о св. Николи. Осећање љубави родитеља и њихова туга због изгубљеног јединца сина дошли су у овој причи до потресног израза.[43]

У живопису Рамаће ово чудо св. Николе илустровано је са две сцене на јединствен и оригиналан начин, са пуно живота и драматике, у духу којим одише и сама приповест. Прва, насликана на јужном зиду западног травеја, приказује повратак Василија кући (сл. 7). За постављеним столом седе његови родитељи прослављајући Николин празник. Окренути су у страну, јер су лавежом паса опомењути на нечији долазак у двориште. И управо тада св. Никола, у свом љубичастом фелону са белим омофором, лебдећи у ваздуху на коњу спушта на земљу Василија одевеног у арапску ношњу беле боје, са црвеном шиљатом капом (ћулахом) на глави, са пехаром и боцом у рукама, онако како га је затекао при обеду код емира. Композиција је сведена на основне елементе. Једном сценом обухваћене су две радње: прва се дешава у кругу дворишта, где Василије стоји духом одсутан, и лево од њега два пса још устремљена на непознатог госта, а у ваздуху на коњу лебди св. Никола, и друга унутар куће, где за столом седе Ва-

[43] Младић Василије, син сељака Агрика са обале у близини Мире, био је заробљен од критских Арабљана при ноћној служби на Николину светковину у његовој цркви. Због младићеве лепоте узео га је критски емир да му за столом точи вино. Код родитеља се радост свечаности претворила у тужбалицу. Мајка је до те мере неутешна да следеће године одбија да прославља Николин празник. Само с муком муж је наговори да га слави. Док су гости седели за столом и говорили о Василију, залајали су у дворишту пси. Сељак се ишуња напоље и спази, укочен од запрепашћења, свога сина у арапској ношњи, са пуним пехаром у руци, како стоји одсутан духом. Кад су смогли да говоре, исприча Василије да је при вршењу своје службе пехарника био изненада отет од неке невидљиве силе. Изван себе од ужаса спазио је св. Николу који му је уливао храброст. Поново дарованог сина поведе отац мајци и гостима. (G. Anrich, op. cit., I/183, II/407—408. О уводном тексту групе чуда о спасавању из ратне опасности: II/402—3). По мишљењу К. Мајсена (K. Meissen, Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande, Forschungen zur Volkskunde, Düsseldorf 1931, 229) патронат св. Николе над робовима играо је улогу и у време крсташких и турских ратова, на то бар упућује траг да се у Рајнској области приповеда у виду народних скаски о ослобођењу неког Даунерса из турског ропства.

силијеви родитељи. Планови слике одвојени су бојом; двориште је зелено, а други план у светлој зеленомаслинастој боји дочарава просторну удаљеност дворишта од собе. У позадини сцену затвара зид рашчлањен кулама.

Друга сцена, „Св. Никола одводи Василија из емирове куће" (сл. 8), насликана на јужном крају западног зида, приказује догађај који хронолошки претходи младићевом повратку кући. Сликом је обухваћено неколико момената који су уследили један за другим у кратком временском размаку. Испред црвено обојеног зида емирове куће (или града) видимо св. Николу и Василија управо кад су узлетели на коњу, пошто је претходно светитељ уграбио дечака са обеда док је сипао вино и, окренут према њему, још га држи за руку стегнуту око пехара. Доња половина слике показује последице настале изненадном појавом св. Николе. На клупи за постављеном трпезом седе Арапин и нека жена. Арапин има на себи одећу од беле материје проткане местимично трима попречним црвеним пругама и на глави чалму од сличне тканине. Став његовог тела, повијеног уназад као да пада, и глава окренута у правцу св. Николе стварају утисак као да је устукнуо пред изненадном свечевом појавом, заплашен што му је отео Василија. Таквом утиску доприносе речи преклињања упућене св. Николи, исписане лево и десно од емирове главе: Хаи баба к(а)лугере да ме не ув(и)еш тако ти Тегри Султана. (ск. 5). Преведене турске речи и протумачене уз остале на старом српском језику, значе: „О,оче калуђере, немој да ме убијеш, тако ти Господа Бога".[44] Лево од емира седи нека жена, вероватно његова супруга, одевена у тамноцрвену хаљину навучену преко беле пругасте блузе. Широка бела марама покрива јој главу и, обавијајући врат, пада на плећа. Заплашена Арапиновим ставом и Василијевим нестанком, не знајући шта се збива, она припијеним рукама уз лице изговара речи: Каи ваи чалапи, које у преводу гласе: „Јао, јао (авај, авај) Боже".[45]

[44] Реч ХАИ означава кукање, односно призивање у помоћ, БАБА значи оче. ТЕГРИ је назив за Бога. СУЛТАН има значење Господа, а не и господара.

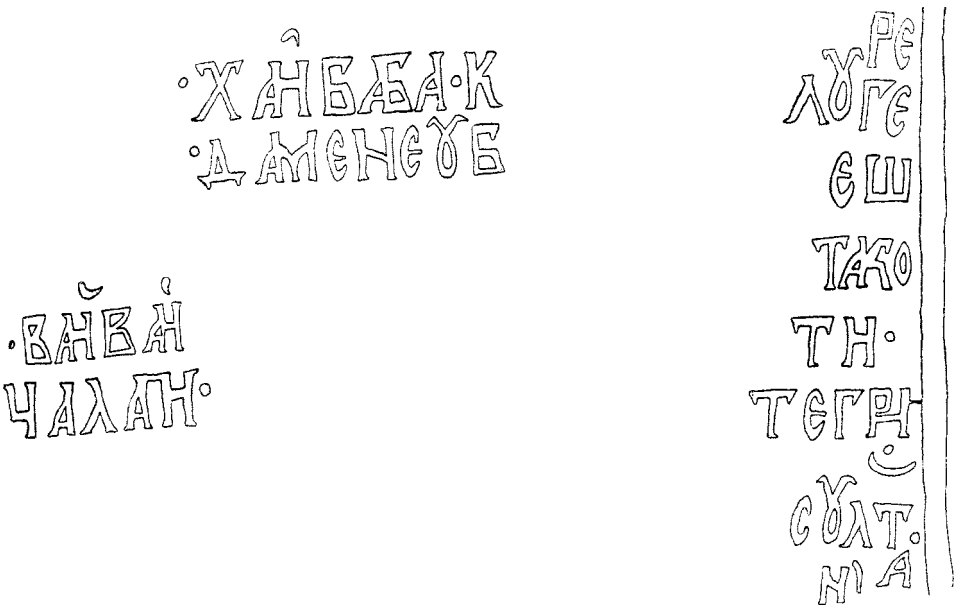
За превод турских речи и њихово међусобно повезивање срдачно захваљујем магистру Радмили Тричковић и професору Хазиму Шабановићу, који су ми помогли да загонетну фреску разрешим.

[45] ЧАЛАП значи Бог, али у исто време је и стари назив за принца и господара, господина. О овој титули и њеном значају у вези са Бајазитовим синовима расправља у својој студији P. Wittek, Der „Beiname" des osmanischen Sultans Mehemmed I. (Offprint from Eretz-Israel, Volume Seven, L. A. Mayer Memorial Volume), Jerusalem 1963, 144—153.

На студију ми је указала и љубазно ми уступила на коришћење др Душанка Бојанић-Лукач, те јој овим путем топло захваљујем.

Титулу чалапи (челеби) носили су османлијски принчеви, али је у случају двојице Бајазитових синова, Сулејмана и Мехмеда, била неодвојива од њихових имена чак и када су постали султани. Сулејман је у документима називан Цалапи Мусулман, Амир Зелепиа, Целопиа итд., а Мехмед као султан Цалапис, Челеби султан Мехмед итд. Ословљавање са челеби јавља се већ око

Тумачење дато овој необичној фресци произишло је из анализе њених елемената усаглашених са грчким текстовима чуда са младићем Василијем (I књ. Анриха), откривајући само унеколико њихове



Ск. 5. Запис на фресци из „Чуда са Василијем", западни зид

међусобне подударности. Ни у једном тексту не стоји какав је утисак на емира произвела појава св. Николе, већ само да је Василије отет приликом послуживања за столом.[46] Ове моменте сликар је представио из нама непознатих разлога, а турске и српске речи поред емирове и женине главе исписане су са очигледном намером да употпуне садржај слике. Њен смисао може најпре да се објасни у повезаности са специфичним приликама у којима се Србија задесила после косовске битке кад је долазило до провала Турака, одвођења становништва

1400. године, кад је тај назив принчевима стајао испред имена као нека врста титуле. Касније се проширио на синове отмених породица, затим на високе чиновнике, дефтердаре, а и данас још та реч означава отменог господина. На старом селцучком подручју титула челеби значила је отменог човека али не и личност принчевског ранга.

У случају Рамаће, према томе, реч „чалапи" може да се односи и на господара (Јао, јао, господару), а исто тако и на призивање Бога.

[46] Све грчке текстове чуда са Василијем (G. Anrich, op. cit., I/188—195) љубазно ми је превео проф. С. Гошевић, омогућивши ми да уочим одступања од садржаја приче до којих је дошло на фресци, те му срдачно захваљујем.

у ропство и бежања испред турских трупа. Идејну повезаност ове приповести са историјским догађајима, чини нам се, поткрепљује и чињеница да је она непозната у декорацији наших споменика из времена самосталности и моћи средњовековне српске државе, а биће поновљена у цркви Дубочици код Плеваља (из 1565. год.), Подврху код Бијелог Поља (из 1613/14. год.)[47] и неку деценију касније у Морачи[48] и Пећи[49], али напомињемо да ни на једној фресци није приказано да је св. Никола одвођење извео на коњу.[50]

Својом тематском особеношћу и ликовним решењем приче о чуду са младићем Василијем рамаћка фреска, поникла на нашем терену, обогаћује раније познате варијанте на Истоку и Западу.

Сцена „Св. Никола спасава морепловце", смештена на северном зиду западног травеја, односи се на илустрацију једне од прича које Николу величају као спасиоца на мору. Међу њима ова, о спасеним морнарима, има посебно место, јер задире у веровање у Николу као спасиоца од водене стихије, док је у свим другим случајевима реч о појави небеског светитеља.[51] Слика приказује усплахирене морнаре на

---

[47] С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, Нови Сад 1965. О Дубочици на стр. 165, сл. 20; о Подврху на стр. 211. У тексту на стр. 68 аутор нас упознаје са великом популарношћу светитељевом у народу у доба турске владавине када му је посвећено више од половине обновљених цркава, а његов се лик налази готово без изузетка свуда, био он патрон цркве или не био.

[48] Сцену избављења Василија од Сарацена у морачком Св. Николи помиње В. Петковић у свом Прегледу..., 201.

[49] Ј. Радовановић, Црква Св. Николе у Пећкој патријаршији, Гласник Српске православне цркве, Београд 1962, 405.

[50] Г. Анрих (II/408—411) бавећи се овим проблемом запазио је да је мотив одвођења био одавно одомаћен у грчким хагиографијама, наводећи као пример једну причу из VI века везану за Едесу. Овај мотив налази се у низу Николиних чуда, али су Василијевој причи најближа три чуда св. Георгија и то најпре чудо са младићем из Митилене, а затим са Лавовим сином и младићем из Пафлагоније. Све четири приче обрађују мотив о спасеном младићу који је при упаду непријатеља, захваљујући својој лепоти, постављен у службу страног господара и од светитеља отмицом враћен у домовину. Највише сродности показује прича о младићу из Митилене, поклапајући се са Василијевом у свим битним тачкама, изузев што је дечак безимен и што уместо Мире и Николине цркве стоји Митилена са црквом св. Борђа. Главна разлика састоји се у томе што је св. Борђе извео одвођење узевши младића на свог коња. Сличан је случај са причом из Пафлагоније. Анрих претпоставља да се приче враћају на неки изгубљени праоблик, који је садржавао исте елементе: два празновања, заробљавање, службу пехарника, оплакивање родитеља итд. Не може се утврдити ни да ли је у праоблику реч о св. Николи или о св. Борђу, сходно томе да ли је старије одвођење путем тајанствене силе или одвођење на коњу путем светог ратника (коњаника) Борђа. Рамаћка фреска пружа занимљиво решење одвођења из ропства, а њен узор, уколико она није усамљена, остаје нам за сад непознат.

[51] Од олује изненађени морнари призову у помоћ епископа Николу, о чијој су слави чули. Никола се појављује, прихвата се управљања бродом, спасе га и нестане. У мирској цркви морнари припознају у епископу Николи свога спасиоца и захвале му, а он их позива да воде богоугодни живот. (G. Anrich, op. cit., I/111, II/415.)

броду покиданих ужади, пред опасношћу од потапања услед јаке буре и великих таласа, и св. Николу како благосиља и поглед управља према небу.

На западној страни северозападног пиластра илустрована је једна од познатих легенди које говоре о Николиним борбама против паганског сујеверја (из групе борби са демонима), „Св. Никола сече дрво".[52] Слика показује како се испред црвено обојеног брега светитељ удаљава од једног дрвета оголелих грана, окренут главом уназад ка њему. Услед делимичног оштећења фреске није јасно да ли св. Никола држи секиру или је голорук.

Борбама против демона сродна су малобројна исцељења демоном опседнутих или његовим присуством телесно оболелих особа. У овом другом случају реч је о излечењима од одузетости, заступљеним у текстовима житија свега са три приповести везане за Цариград: о чуду са свећом, о хромом Николи и о парализованом Лаву. Рамаћки циклус занимљив је тим више што садржи илустрацију једне од ових приповести, назваћемо је „Исцељење одузетог човека".[53] Фреска украшава јужну страну северозападног пиластра (наспрам ње на југозападном пиластру је „Чудо са трима сестрама"). Испред црвених градских зидина надвишених кулама приказан је св. Никола пред групом људи у тренутку кад упућује благослов за оздрављење одузетом човеку који му се гестом десне руке обраћа за помоћ, док се левом придржава за четвртасте хватаљке као помоћно средство при кретању. На левој половини композиције доминира у првом плану издужена светитељева фигура; на десној страни извучен је у први план болесник, а група људи за његовим леђима распоређена је тако да тела крајњих прате линију пиластра.

И последња композиција из циклуса св. Николе, „Истеривање демона", припада исцељењима демоном опседнутих особа.[54] Наслика-

[52] У чемпресу из Плакоме живи нечисти дух штетан по људе и поља. Пошто се нико не усуђује да на дрво подигне секиру, св. Никола први задаје ударац, уклања опасност и коначно побеђује демона у целој Ликији. (G. Anrich, op. cit., II/224, II/436.)

[53] Неки сиромашан човек прираслих удова трудио се да упали свећицу пред сликом св. Николе. Када је због тиске био у томе спречен и свећу грчевито држао увис, прирасли удови отпустили су му се и исправили (G. Anrich, op. cit., I/391). Нешто је друкчији текст у II књ. на стр. 439: Неки човек хром од рођења кретао се по земљи уз помоћ ваљака. Кад је у цркви упалио свећу св. Николи, стао је прво на једну а потом и на другу ногу. — Чудо о коме је реч носи назив Thauma de cereo и по казивању Анриха забележено је само код Неофита, кипарског монаха из XII века, који је дао најобухватнију рекапитулацију свих чуда, док се друга два исцељења од одузетости налазе и у метричкој обради Н. Калиста. О исцељењима се расправља у II књ., стр. 438—439, где је и текст прича о њима. Што се тиче рамаћке фреске о одузетом човеку, сликар је дао однос св. Николе и болесног човека тако као да је реч о оздрављењу посредством живог епископа Николе.

[54] Св. Никола увуче прст у уста девојке и извуче демона, а затим га уништи. G. Anrich, op. cit., II/329.

на је на источној страни северозападног пиластра и на њој видимо светитеља у часу кад својим благословом ослобађа нагу особу од демона који у виду мале црне прилике бежи испред ње. Обе фигуре издужених пропорција стоје у простору затвореном градским зидинама са уским кулама.

*

Циклус св. Николе илустрован је у многим нашим средњовековним црквама као знак велике омиљености светитељеве, коме су неке од њих и посвећене. Налази се, на пример, у Сопоћанима, Ариљу, Богородици Љевишкој у Призрену, Старом Нагоричину, Грачаници, Марковом манастиру, Дечанима, Псачи, Доњој Каменици и др. У живопису поменутих цркава сликани су без изузетка догађаји из Николине биографије, којих Рамаћа нема, док су из огромног броја његових чуда одабрана само најпознатија, садржана у приповестима: о стратилатима (у Дечанима изложена у низу епизода), трима сестрама, Димитрију, утишавању буре на мору, како св. Никола сече дрво са бесовима или обара идоле паганског храма, које — са изузетком последње наведене — имају и рамаћке фреске. Међусобна поређења показују да се рамаћки циклус издваја из уобичајеног репертоара по избору и бројности прича о чудима, а у иконографском погледу сасвим је изузетан илустрацијама чуда са младићем Василијем и исцељењима, готово непознатим код нас. Ни у ликовним решењима нема аналогија са истоименим представама, за које се у Рамаћи може рећи да на веома занимљив и узбудљив начин одражавају дух најстаријих легенди о св. Николи.

*

Циклус св. Николе прекинут је на северном крају западног зида сценом „Каменовање првомученика Стефана", изложеном у иконографском и стилском погледу на занимљив начин. У светло обојеном пределу, сасвим напред, клечи на земљи Стефан, савијен, окрвављеног врата, изражавајући свој бол ставом тела и рукама припијеним уз лице. На себи има црвену хаљину и светлољубичаст огртач. Лево и десно прилази му с леђа у залету група младића, одевених у кратке црвене и светлољубичасте хаљине и са пругастим увијачима на ногама, замахнутих руку у којима држе штапове и камење. Сасвим десно стоји нека фигура у дугој светлој одећи и посматра призор (Савле?).

На отвореним небесима појављује се светлоружичасти тробојни сегмент са допојасним ликовима Христа и Бога Оца.[55]

Смрт првомученика Стефана обично се слика на основу текста преузетог из Дела апостолских, где стоји да је он убијен камењем. Појава на фресци да једна до две личности (фреска је оштећена) замахују штаповима може се протумачити као израз претње с њихове стране, док други људи Стефана бију камењем. Аналогни пример показује истоимена сцена у Дечанима из средине XIV века.[56]

Са ликовног гледишта посматрана, композиција је симетрична, са јасно дефинисаним простором сликаним са тежњом да се створи илузија дубине. Централна личност догађаја доминира својом величином у првом плану слике, док су остали учесници, сразмерно много мањих пропорција, постављени један иза другог упоредо са падинама брега завршеним у позадини оштрим стеновитим врховима. Благе падине прати полукружни сегмент на небу.

*

У продужетку циклуса св. Николе на северном зиду лево и десно од прозора дате су две сцене из Богородичиног живота: „Рођење" и „Ваведење". Утврђена иконографска схема „Рођења Богородице" оплемењена је ставом св. Ане, која благо погнутом у страну окренутом главом и руком на лицу одаје уморну породиљу. Поред њене високе постеље прекривене зеленом тканином једна жена ставља новорођенче у колевку обложену великим љубичастим покривачем. Иза ниске преграде прилазе св. Ани девојке носећи дарове у рукама. Композиција одговара уобичајеној схеми ове представе у XIV веку са јасно конструисаним плановима. Величина фигура и њихов распоред у простору — испред или иза преграде — недвосмислено показују тежњу за одвајањем планова по дубини. Задњи план слике затвара архитектура велике црвене грађевине са двосливним кровом на левој страни, иза св. Ане, зид дуж зграде и неке мале плаве куће у десном углу слике.

И друга сцена — „Ваведење Богородице" — не одступа од других представа ове теме. Првосвештеник Захарија прихвата у храму малу Богородицу приспелу у пратњи неколико девојака и њених родитеља на зачељу поворке. Фигуре у првом плану показују јасан однос према позадини коју наткриљује високи црвени престо на левој стра-

[55] Николај, епископ охридски, Охридски пролог, Ниш 1928 (светитељ се слави 27. децембра).

[56] В. Петковић — Б. Бошковић, Манастир Дечани, Београд 1941, Т. CCXL.

ни, а плава зграда са двосливним кровом, постављена под углом, и зидом дуж ње, на десној страни.

Занимљиво је овде напоменути да се у споменицима моравске школе: Сисојевцу и Велућу појављују такође само ове две епизоде из Богородичиног живота, иначе радо илустрованог у XIII и XIV веку.

*

Источни пар пиластара покривен је фрескама које чине пандан једне другима и на одређен начин одвајају декорацију наоса од олтарског простора. У висини циклуса св. Николе појављују се две ретко сликане представе на овим местима: црвени тетраморф, на југоисточном пиластру, и плаво обојен шестокрилни серафим, на североисточном, оба окренута наосу. Позадина на којој су стојеће фигуре тетраморфа и серафима до једне трећине је зелена, а горе плава, истоветна са позадином приземне зоне фресака. Испод тетраморфа, у висини фриза медаљона, насликан је непознати св. столпник у мркосивој одећи на плавом стубу са капителом у облику петолисне детелине обојеним ружичасто у три нијансе. Пандан њему, испод серафима је јако бледа фреска са ликом св. Симеона Столпника (?) у плавој одећи и љубичастом огртачу, са капуљачом на глави, на црвеном стубу чији капител има правоугаони облик. Иза тетраморфа на северној страни пиластра је велико попрсје непознатог светитеља, а испод њега исту ширину деле мала попрсја двојице светитеља, којима одговара група светитеља фрагментарно сачуваних, на јужној страни североисточног пиластра, иза серафима. На јужном зиду наоса слободно поље изнад прозора искоришћено је за попрсја двојице такође непознатих светитеља, који, као ни претходни, нису обележени видним знаковима.

*

Изнад стојећих фигура на јужном, западном и северном зиду наоса и западном пару пиластара налазе се медаљони у којима су попрсне слике познатих пустињака, испосника и монаха. Кружна поља постављена на жуту основу обојена су наизменично светлом сивоплавом и ружичастом бојом и уоквирена црно-белом орнаментисаном траком. Медаљони се међусобно преплићу или додирују, зависно од расположиве површине зида. Узимајући као редослед смер слева надесно почев од иконостаса, на јужном зиду у првим медаљонима приказани су изразити пустиножитељи: св. Павле Тивејски — Θиβеиски

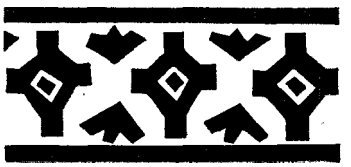
(почеци сигнатуре су прекречени), св. Онуфрије — сты Онуфрие, и св. Петар Атонски — Петрь Атонскы, затим следује група монаха: св. Пафнутије — сты Пафнутие, св. Пајсије — сты Паисие, св. Јован Колов — сты Іѡ Колов, св. Јован Лествичник — сты Іѡ Лѣствичник, и св. Акакије Послушник — сты Акакие чед послуша. Скупина ових светитеља завршава се на јужном зиду попрсјем пустињака Макарија Египатског — сты Макарие Египтски, (сл. 9), издвојеног на одређен начин и по месту њему намењеном (са супротне стране на северном зиду исту површину заузимају два медаљона) и по декоративној врежи обавијеној око медаљона са његовим ликом. На западном зиду до улазних врата је медаљон са ликом царице Јелене у гесту адорације — ста Елена цра, а до ње цара Константина са малим крстом у руци (лице и сигнатура су пропали и сада прекречени). Са друге стране до улаза на западном зиду први медаљон је готово уништен, од имена остала су само слова црь, а у другоме је лик св. Варлама (?) — сты Карл... На северном зиду фриз медаљона почиње ликом младог монаха св. Доситеја — сты Досиѳеи; до њега је св. Пахомије — сты Пахомие На северозападном пиластру су приказани: пустињак св. Павел Препрости — сты Павл Прѣпрости, монах св. Јован Каливит — сты .Ѳ Кал. вит и пустињак св. Аврамије — сты Аврамие. Последња четири медаљона на северном зиду садржавају ликове познатих представника источно-хришћанског монаштва: св. Јефрема Сирског — сты Ефрем Сирин, св. Саве Освећ ног — сты Сав., св. Евтимија — сты Евѳимие, и св. Антонија — сты Антѡние. У поретку последње тројице монаха-светитеља рамаћки мајстор није се придржавао сликарског приручника Дионисија из Фурне према којем је први св. Антоније, а трећи св. Сава Освећени[57], сем уколико њихов редослед није намерно уследио у правцу кретања здесна налево од иконостаса.

Монаси имају преко одеће пребачен огртач закопчан дугмадима, испод којег провирује плав, високо подигнут оковратник. У левој покривеној руци држе затворен свитак, а десном или показују на њега или благосиљају. Сем младих монаха, сви остали имају дуже или краће седе браде и косу.

Медаљони су уоквирени црно-белом траком меандра, зубаца или крстића (ск. 6), а изван оквира обавија их и повезује разграната лозица са великим нијансираним цветовима сивоплаве и црвене боје, попуњавајући на тај начин слободне површине између кругова. Најраскошнија и изванредно очувана украшава медаљон са попрсјем св. Макарија Египатског.

[57] Didron — Schäfer, op. cit., 320.

Приказивање допојасних светитеља у медаљонима чест је мотив византијског сликарства и среће се од најранијих времена како у зидном живопису и мозаицима тако и у минијатурама. У нашем средњовековном сликарству, међутим, овај начин зидне декорације карактеристичан је само за споменике из последњих деценија XIV и првих деценија XV века који припадају Моравској школи. Такву декорацију, где се у вертикалном или хоризонталном низу преплићу велики медаљони, у којима су попрсја светитеља, са малим чисто декоративним медаљонима имају: Раваница, Нова Павлица, Сисојевац, Каленић и Манасија.[58] Рамаћа се из овог круга издваја и разликује по томе што су њени медаљони окружени бујном врежом посебног типа и на начин непознат на нашем терену, за који се могу наћи паралеле ван наше земље — у Мистри и Костуру.[59]



Сл. 6. Оквир медаљона св. Јована Лествичника

Сликање стилизованих цветова у више боја са додавањем белих акцената и цртица одозго често се може видети у минијатурном сликарству тога времена. Такав начин украшавања налазимо у хиландарским рукописима који се ослањају на старије византијске узоре[60], те није искључено да је рамаћки мајстор познавао неки рукопис таквог типа и искористио његове орнаменте примењујући их у зидној декорацији. За поређење са оваквим начином сликања за нас је од интереса и јеванђеље Николе Стањевића, ктитора манастира Конче у Македонији, из друге половине XIV века.[61]

---

[58] За Раваницу упор.: М. Љубинковић, Раваница, Београд 1966, сл. 12, за Сисојевац: V. Petković, La peinture serbe, op. cit., Pl. CLXXXV, за Манасију: В. Ђурић, Ресава, Београд 1963, сл. 15, 17 (издање „Југославије") и Р. Николић, Манасија, Саопштења VI, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 1964, т. XXVII — сл. 29, т. XXVIII — сл. 30.

[59] Упореди: G. Millet, Monuments Byzantins de Mistra, Paris 1910, сл. 146/2 и Σ. Πελεκανίδης, op. cit., πίν. 144.

[60] С. Радојчић, Уметнички споменици манастира Хиландара, Зборник радова САН XIV, Византолошки институт, књ. 3, Београд 1955. Тако на пример: у јеванђељу патријарха Саве, бр. 13, сл. 12, Романовом јеванђелистару, бр. 9, сл. 13 (из 1360. год.); четворојеванђељу бр. 21, сл. 14, из 70-тих година XIV века; Беседама св. Јована Златоустог, бр. 400, сл. 15, које је украсио сликар Теодор. За овај рукопис упореди и таблу Е а, б, у делу: S. Radojčić, Stare srpske minijature, Beograd 1950. Старије византијске рукописе видети код: H. Omont. Miniatures des plus anciens manuscrits Grecs de la bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle, Paris 1929, CXVI, и др.

[61] Р. Грујић, Археолошке и историске белешке из Македоније, Старинар, нова серија, књига III—IV (1952—53), Београд 1956, 209—210, сл. 11.

*

У најнижој зони наоса насликани су ктитори, властела, светитељи, светитељке и свети ратници, на жалост без натписа који би обележио њихове личности. Уколико су имена ктитора, владара и властеле и била помињана у цркви, могло је то да буде првенствено у тексту који се обично исписивао над главним улазом у храм. Како је главном улазу измењен првобитни изглед приликом обнове цркве по њеном оштећењу, нисмо данас у могућности да утврдимо раније постојање неког текста. У недостатку драгоцених натписа остаје нам да неке портретисане личности и светитеље идентификујемо — са више или мање тачности — на основу њиховог изгледа.

На јужном зиду поткуполног простора налази се ктиторска композиција, добро очувана (сл. 10). Оба ктитора насликана у полупрофилу држе модел цркве левом руком, док се десном обраћају своме патрону св. Николи који из овала пружа руке према њима да уз благослов прими дар. Одећа показује да је први ктитор парохијски свештеник: носи бео фелон и жут епитрахиљ. Крупан је, има мрку браду, дуге бркове и косу пуштену низ леђа. Други ктитор је лаик, млађи је, мршавији, има кратку заобљену браду, бркове и дугу косу. На себи има одећу од црвене материје округлог изреза око врата, припасану испод струка светлим појасом. Одећа је по средини закопчана ситном жутом дугмади пришивеном и између двеју уских жутих трака пружених дужином рукава, припијених уз руку и над шаком равно завршених. Изрез око врата и рукави обрубљени су уским жутим и тамноцрвеним тракама.[62] Сличан хаљетак носи дечак који стоји испред свештеника. Судећи по изгледу, ктитори су браћа, док би дечак могао да буде свештеников син. Одлично очуван модел цркве, на коме се поред северне стране виде у перспективи још и источна са олтарском апсидом и западна са главним улазом, показује њен првобитни изглед. Зидови беле боје означавају да је имала омалтерисане и окречене фа-

[62] Постоји низ примера да су одећу закопчану спреда, дугих рукава и припасану појасом, углавном испод струка, носила властела у XIV и XV веку, па ћемо изнети неке од њих: непознати племић из цркве св. Пантелејмона у Охриду из прве половине XIV века (J. Ковачевић, op. cit., сл. 21), Јован севаст Просеника из цркве св. Софије у Охриду, из средине XIV века (ibid., сл. 22), кнез Паскач, кнез Стеван и севастократор Влатко у Псачи, из 1366—1371. год. (ibid. Тб. XXXVII, XXXVIII), властела у Велуђу, XIV—XV век (ibid. Тб. XLIV). Појас као карактеристичан детаљ одеће тога времена израђен је од металних чланова, раскошно или једноставно обрађених, или од текстила, и носе га: жупан Прибил у Добруну, из 1343. год. (ibid. сл. 26), Остоја Рајаковић у цркви св. Софије у Охриду, из 1379. год. (ibid. сл. 25), ћесар Новак у Малом Граду у Преспи, из 1369. год. (ibid. Тб. XL), ктитор у Доњој Каменици, поч. XV в. (ibid. Тб. XLVII) и низ других. Судећи по оделу ктитора-лаика у Рамаћи, рекло би се да је припадао нижој властели.

саде, а црвена боја кровова и линије исцртаване у облику црепова да је била покривена црепом или ћерамидом.

О ктиторима цркве немамо никаквих података. Судећи по томе што су им средства допуштала да сагради цркву и позову солидне мајсторе да је живопишу, били су имућни. У даровним повељама XIV и XV века има примера који сведоче да су парохијски свештеници могли да буду лични баштиници или уживаоци црквено-парохијских властелинстава. Владари и висока властела прилагали су често њихове поседе заједно са црквама великим светогорским манастирима или својим задужбинама у земљи.[63] Аналогно томе даровао је и војвода Никола ову цркву, идентификовану са црквом св. Николе у Сребрници, са свим поседима цркве и села Сребрнице манастиру св. Пантелејмона на Св. Гори, као што стоји у повељи кнегиње Милице из 1395. године.

На јужном делу западног зида сачуван је део портрета неког владара (сл. 11). Његова плава одећа уских рукава (на преосталом фрагменту виде се изнад и делимично испод лакта) има уместо дугмади крупне бисере поређане од лакта наниже. Преко одеће носи плашт од пурпурне тканине са аздијама, опточен по ивицама жутом траком са два реда бисера. Орнаменти у круговима су ишчилели, али местимично постоје трагови њихове жуте боје. Глава портретисане личности је потпуно уништена; срећом остао је мали део нимба и укосо од њега крст са утиснутим бисерима. Ови оскудни фрагменти говоре да је у питању лик владара коме припада искључиво право да буде представљен са нимбом, крстом и у пурпурној, богато украшеној одећи. На основу материјалних података које пружа фреска и чињенице да је у време писања повеље Србијом владао кнез Стефан Лазаревић, остаје као једини могућ закључак да портрет припада Стефану Лазаревићу. Ако је ова идентификација тачна, потребно је истовремено подвући значај фреске у рамаћкој цркви као споменику који носи први, а по свој прилици и једини, самосталан кнежевски портрет Стефана Лазаревића. У хронолошком редоследу његових портрета рамаћка слика стајала би одмах после Раванице (настале око 1381. год.) где је Стефан као дечак са родитељима и братом Вуком, а пре осталих слика на којима је представљен већ као деспот: у манастиру Љубостињи (поч. XV века) и Руденици (из 1402—1411. год.) је поред брата Вука; у Копорину (после 1402. год.) портретисан је сам; у Каленићу (из 1407—1413. год.) са ктиторима протодохијаром Богданом, његовом женом Милицом (готово уништени) и братом Петром, и напо-

[63] Р. Грујић, Лична властелинства српских црквених претставника у XIV и XV веку, Гласник Скопског научног друштва XIII, Скопље 1934, 47—67, 62—63.

слетку у Манасији (из 1406—1418. год.), својој задужбини намењеној да чува репрезентативни портрет.[64]

Портрети властеоског пара налазе се на северном делу западног зида — месту резервисаном за владарске портрете у задужбинама Моравске школе (сл. 12). Композиција има симетрични распоред: властелин стоји лево, властелинка десно, а у средини између њих Христос у медаљону благосиљајући их обема рукама.[65] Од мушког лика остала је само шака и део подлактице леве руке, док је портрет жене очуван до појаса. Приказана је у фронталном ставу са рукама испруженим према Христу у гесту препоруке. Њено уско, дугуљасто лице је озбиљно и помало уморно; на њему су изразите крупне очи и дуг танак нос. Одевена је у хаљину од једнобојне пурпурне тканине, опточену око врата и дужином разреза до струка жутом траком по којој су нанизани бисери и драго камење. Дуги, уски рукави украшени су перибрахионима у висини мишица, а завршавају се наруквицама припијеним уз руку. На глави носи високу отворену круну украшену драгим камењем и бисером (по један крупан бисер је и на сваком троугаоном завршетку круне), сличну оној коју носи кнегиња Милица на портрету у Љубостињи.[66] Испод круне се види танак драпирани бели вео који се иза ушију — откривајући јој косу — преко рамена спушта на плећа. У ушима има златне наушнице са три јагоде у облику сузе о које су причвршћене три веома дуге ниске бисера.[67]

---

[64] Портрете деспота Стефана објавио је С. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, Скопље 1934 (за Раваницу види Т. XXII, сл. 32, Љубостињу Т. XXIII, сл. 33, Руденицу Т. XXIV, сл. 35, за Каленић Т. XXIV, сл. 36). Портрете из Копорина и Манасије види код Ј. Ковачевић, op. cit. (Копорин Тб. LIV, Манасија Тб. LI). У прилог нашој претпоставци о портрету Стефана Лазаревића у Рамаћи иде још један детаљ: више њега је медаљон са попрсјем цара Константина.

[65] Оваква композициона схема фронтално окренутих личности и са Христом у сегменту у средини над њима среће се на ктиторским сликама, владарским и властеоским портретима у неким нашим црквама. Најпре у Арилју из 1296. год. уз портрете Драгутина, Милутина и Кателине, за које проф. Радојчић каже да су представљени по старој византијској схеми свечаног двоструког владарског портрета, а такође уз портрете Драгутинових синова Владислава и Урошица (С. Радојчић, Портрети српских владара, 31, 33, табла VII, сл. 11. За Владислава и Урошица види сл. 9 код С. Мандића, Портрети на фрескама, Београд). У XIV веку, како наводи проф. Радојчић, доминира фронтални распоред фигура у свим композицијама, а света особа је обично дата до појаса у медаљону (op. cit., 78). Примери за ово постоје на сликама Душанове породице у Леснову (Т. XVII, сл. 25) и св. Николи Болничком (Т. XVIII, сл. 26, 27), затим на слици кнеза Лазара и кнегиње Милице у Љубостињи (Т. XXIII, сл. 34), уз ктиторске и владарске портрете у Доњој Каменици са поч. XV века (упор. Ј. Ковачевић, op. cit., Тб. XLVII, XLVIII, XLIX) итд.

[66] С. Радојчић, Портрети српских владара, Т. XXIII, сл. 34.

[67] Ј. Ковачевић, op. cit., 155, сл. 87 бр. 1 и 2, наводи да се на портрету жене краља Радослава у студеничкој припрати виде минђуше са три јагоде, и њима сличне на портрету ктиторке Вукосаве у Руденици (само им нису додате бисерне ниске — прим. аутора).

Идентификујући цркву св. Николе у Сребрници, даровану повељом кнегиње Милице из 1395. године светогорском манастиру св. Пантелејмона, са рамаћком црквом св. Константина и Јелене, а узимајући у обзир више пута истицано мишљење да је војвода Никола из повеље у ствари Никола Зојић, Д. Михајловић је у прелиминарном извештају изнела претпоставку да властеоски портрети са највише вероватноће представљају војводу Николу Зојића и његову жену Видославу. Војводин лик недостаје нам, на жалост, за анализу портрета и ближе одређивање личности, док нам се Видослава приказује одевена у скупоцену одећу са перибрахионима, детаљем владарске ношње Немањића, Мрњавчевића, кнеза Лазара и његових наследника.[68] Њено одевање потпуно приличи властелинки из рода Немањића коју кнегиња Милица у повељи назива „сродница наша". Извесно је да мушки портрет припада личности којој је поверена управа над територијом некадашње Сребрнице где се налази наша црква, а то је у време издавања повеље био војвода Никола. И да поновимо: ако је то истоветна личност са Николом Зојићем, онда је претпоставка о томе да портрети припадају војводи Николи Зојићу и његовој жени Видослави оправдана и тачна. Околност да је војвода Никола Зојић учествовао у завери против деспота Стефана Лазаревића 1398. године, одређује временски оквир сликарске реализације наше цркве, наиме да фреске нису настале после тог времена. Друга околност: да се о даривању цркве говори у повељи писаној 1395. године, наводи на закључак да је граница настанка фресака 1395. година, односно померена, можда, за неку годину уназад.

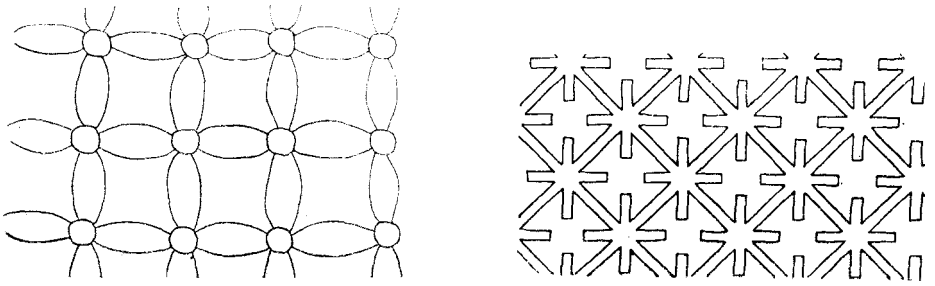
На јужном делу западног зида лево од владара налази се фигура непознатог архијереја (в. сл. 11), уског, издуженог лица, дуже седе браде, одевеног у љубичаст фелон навучен преко плавог стихара. Надбедреник, наруквице и епитрахиљ његове одежде су жуте боје. Био омофор са црним крстовима належе на рамена и прелази преко леве руке у којој држи усправљену књигу, док десном благосиља. С обзиром на то што је архијерејУ указано почасно место до владара и што се у приземној зони фресака појављује сем њега још једино — с одређеним значењем — св. Стефан Првомученик, није искључено да је у питању посмртни лик неког српског црквеног великодостојника, засад неидентификованог. Да архијерej није портретисан за живота показује обојеност инкарната — окер са зеленим и црвеним сенкама, подударајући се са обојеношћу светих мученица у истој зони фресака, а не са ктиторским и властеоским портретима.

[68] О перибрахионима Ј. Ковачевић, op. cit., 252, каже да су „до XV века (можда до средине XIV века) широки, а од XV века квадратни украси на спољним деловима рукава".

На западној страни северозападног пиластра насликан је млад светитељ са тонзуром на глави, меког облог лица (сл. 13). На себи има сивкастоплави хитон и љубичасти химатион пребачен јаче преко левог рамена тако да му прекрива леву руку у којој држи савијен свитак, док десницом благосиља. Иако није сигниран, може се поуздано рећи да представља св. Стефана Првомученика, чији се идентичан иконографски тип налази у живопису неких наших цркава, на пример: у Студеници, Жичи, Милешеви, Дечанима[69], Велућу.

Сценом „Каменовање" (на западном зиду) и двема представама Стефановим (првом у олтару међу ђаконима и другом, овде, на пиластру) на видан је начин у Рамаћи подвучен значај придаван овом светитељу као заштитнику српске средњовековне државе. У Лазаревој Србији његов култ је ојачао из политичких разлога, како је утврдила М. Љубинковић бавећи се овим питањем, а примењено на случај Рамаће ово тврђење добија пуно оправдање.[70] Све три фреске приказују св. Стефана одевеног у апостолски хитон и химатион, с тим што у појединачним представама у једној руци држи свитак, а другом благосиља, чиме је наглашена његова апостолска улога.

У овом појасу фресака жене светитељке заступљене су са четири фигуре у западном травеју, месту уобичајеном за сликање светитељки



Ск. 7. а) орнаменат тканине св. Варваре; б) орнаменат тканине св. Недеље

у византијском сликарству средњег века, иначе простору у храму где су некада стајале жене за време литургије.

Са западне стране југозападног пиластра је св. Варвара (сл. 14). Њено лице показује фини издужени овал, дубоке очне дупље и дуг танак нос истакнутих ноздрва. На њену плаву хаљину пришивена је по средини до руба и унаоколо широка жута трака украшена бисером и драгим камењем. Преко хаљине пребачен је огртач од пурпурне ткани-

[69] Упор.: В. Петковић — Б. Бошковић, Манастир Дечани, Београд 1941, Т. CLV.

[70] М. Ђоровић-Љубинковић, Одраз култа св. Стефана у српској средњевековној уметности, Старинар, н. с., књига XII/1961, Београд 1961, 49—55.

не, са кружним украсима на раменима, опточен по ивицама уским жутом траком посутом бисерима. Текстилни орнаменат огртача, изведен од листића и кругова (бисера), образују стилизовани цветови (ск. 7а). На плашт належе широк бео оковратник. Кратак бели вео, лако пребачен преко главе и придржан на челу мученичким венцем са бисерима и зеленим драгим камењем[71], прекрива лево раме не заклањајући увојке косе који слободно падају уз лице и врат истичући њену лепоту. Кроз уши су провучене златне минђуше у виду алкице са три бисера. У десној руци држи мученички крст са три попречна крака. Сасвим истоветан иконографски тип показује руска икона св. Варваре из XIV—XV века у Третјаковској галерији, што је и допринело да светитељку у Рамаћи поуздано именујемо св. Варваром.[72] Сличност између та два лика наводи на помисао да су оба сликара као узор имала исти прототип, нама непознат, само уз напомену да је наша св. Варвара рад изврсног мајстора, за разлику од руске иконе која делује схематизовано.

Десно од св. Варваре, цело поље јужног зида у западном травеју резервисано је за св. Недељу (сл. 15). И она је одевена у плаву хаљину са нашивеном широком жутом траком по средини, посутом бисерима. Дуги уски рукави завршавају се жутим наруквицама. Њен пурпурни плашт, постављен жутом материјом, закопчан је по средини и обрубљен жутом бордуром са бисерима, а на раменима има богато израђене кружне украсе. Орнаменат тканине огртача обликован је косим жутим квадратима и крстићима на угловима квадрата (ск. 7б). На глави носи отворену круну на коју је спреда причвршћен бели вео, а онда слободно пада на плећа.[73] У ушима има минђуше са три бисера на златној алкици. Овом, иначе архаичном типу оранте, најсличније су св. Недеља и св. Варвара смештене поред улазних врата цркве у Бојани код Софије, што је допринело да у рамаћкој оранти познамо св. Недељу.[74]

На северном зиду западног травеја, наспрам оранте, су две непознате фронтално постављене мученице. Десној, мање оштећеној,

---

[71] Најсличнија круна (венац) примећује се на главама неколиких портрета у минијатурама београдске Александриде са краја XIV века (Ј. Ковачевић, op. cit., сл. 44, 47, 51) и на деспоту Константину и његовом сину у четворојеванђељу Јована Александра из 1335—6. год., op. cit., сл. 54.

[72] М. В. Щепкина, Болгарская миниатюра XIV века исследование псалтыри Томича, Москва 1961, 59.

[73] Бели вео, дужи или краћи, саставни је део одеће властелинки портретисаних у XIV и XV веку. Најближу паралелу у погледу ношења вела са рамаћком св. Недељом показује севастократорка Владислава у Псачи из 1366—1371. год. (Ј. Ковачевић, op. cit., Тб. XXXVII). О ношњи „Христових девица" св. Недеље и св. Варваре пише Ј. Ковачевић (op. cit., 264) да се „често поклапа са ношњом млада".

[74] Ph. Schweinfurth, Die Wandbilder der Kirche von Bojana bei Sofia, Berlin (Leipzig) MCMXLIII, 46, 47.

види се у руци један крак малог мученичког крста, а лева рука испружена је у гесту адорације. Њихови мафорији пребачени преко пругастог вела прекривају чело спуштајући се скоро до обрва. Тканина мафорија десне мученице има уткане шаре изведене од ситних равних линија и тачкица обликујући мале упрошћене цветове. Ликови мученица сродни су неким идеализованим светитељкама из Мушутишта (из 1316—1320. год.), код којих се уочава и истоветан начин ношења мафорија, ниско на чело спуштеног и при крају врата четвртасто савијеног.[75]

Међу стојећим фигурама наоса свети ратници су најбројнији — има их осам (од једног још остао је само врх мача). Они као да са неком скривеном тежњом окружују ктиторе, светитеље, владара и властелу. Неки су од њих сасвим млади, полетни, а други старији, мирнији. Представљени су у оклопима, панцир-кошуљама, са огртачима преко рамена, наоружани копљима, стрелама, мачевима, бодежима. Коса им је придржана мученичким бисерним венцима, сем код двојице којима су венци замењени белим тракама. Ратници са бисерима у коси сликани су код нас у Речанима, из седме деценије XIV века[76], а као даљи пример навешћемо костурску цркву св. Атанасија из 1384. године.[77]

Иако немају натписе, за прву двојицу младих ратника на јужном зиду испред ктиторске слике, са којима и почиње ред стојећих фигура, поуздано се може рећи да представљају Георгија и Димитрија (сл. 16). Св. Георгију је коса гргурава као што иконографски прописи захтевају, и једино он има преко рамена обешен штит украшен унаоколо спиралном бордуром. Десницом држи копље ослоњено на земљу, док је леву спустио на крсницу мача. Св. Димитрије десном руком извлачи мач из украшених корица и тај борбени покрет прати благо приклоњена глава. Трећи млади ратник, насликан на источној страни југозападног пиластра, једна је од најпривлачнијих фигура у декорацији Рамаће (сл. 17). Подсећа на св. Нестора, особито његова коса, сва у немирним праменовима. У десној руци држи лук, а у левој две стреле. На северној страни југозападног пиластра налази се још један ратник, старији од претходних. Има издужено овално лице, сасвим кратку браду, бркове и дугу косу. У руци држи усправљено копље. Ову, на јужној страни, и следећу групу светих ратника на северној

[75] В. Ј. Ђурић, Непознати споменици средњевековног сликарства у Метохији — I, Црква Богородице Одигитрије у Мушутишту, Старине Косова и Метохије, књ. II—III, Приштина 1963, 65, сл. 2.

[76] В. Ј. Ђурић, Непознати споменици средњевековног сликарства у Метохији — I, Црква св. Борђа у Речанима, сл. 20, 22, 23, 24 (св. Георгије и по ставу личи на рамаћког), 27.

[77] Σ. Πελεκανίδης, Καστορία, πίν.154.

страни наоса, раздвајају већ раније поменуте фигуре: св. Варвара, св. Недеља, непознати архијерej, кнез Стефан Лазаревић, властеоски портрети, две жене-мученице и св. Стефан Првомученик. Први од двојице ратника насликаних на северозападном пиластру нешто је старији, има кратку браду и бркове. У руци држи мач. Свети ратник на источној страни северозападног пиластра има огрубело лице, гргураву косу, кратку браду и бркове. Наоружан је копљем. На северном зиду била су три света ратника; данас постоје још свега двојица (сл. 18). Први је био насликан на месту данашњег улаза у храм, где се задржао десно од улаза врх његовог мача (или бодежа). Средњи ратник је млад, у опреми богато украшених наруквица и оковратника. Погнуте главе, са белим тракама у дугој валовитој коси, врховима прстију додирује своју стрелу. Његов став, мало познат и ретко виђен пре Рамаће, највише подсећа на св. Меркурија у цркви села Лесковеца близу Охрида и у старој цркви у Смедереву (из XV и XV—XVI века), само с том разликом у иконографском погледу што је у њима представљен са шлемом на глави као што се обично и слика, док је у Рамаћи гологлав.[78] Подударност ставова са стрелама навела нас је да у нашем ратнику без двоумљења видимо св. Меркурија. Последњи ратник, којим се у декорацији наоса затвара круг стојећих фигура, тешко је оштећен. Уздигнут бодеж у његовој десној руци има крсницу необичног изгледа, делимично сличну бодежима са неких минијатура XIV—XV века.[79] Оружје у рукама осталих ратника поклапа се са оним које је било у употреби у XIV и XV веку, што се може пратити кроз низ споменика фреско-сликарства. Мачеви тога времена имају понајчешће округлу јабуку, као што је случај у Андреашу, Руденици итд.[80], док се они са јабуком срцоликог облика, каква је на мачу св. Георгија и св. Димитрија у Рамаћи, ређе срећу. Као пример може да послужи

[78] Упор.: Р. Љубинковић, Црква светог Вазнесења у селу Лесковецу код Охрида, Старинар, н. с., II, Београд 1951, 197, сл. 6, и Б. Мано-Зиси, Стара црква у Смедереву, Старинар, н. с. II., Београд 1951, 171, сл. 31. Описујући фреску св. Меркурија у Лесковецу, који погнуте главе приноси стреле оку, Р. Љубинковић (199) истиче сличност са ставом истог ратника у Дечанима (В. Петковић — Б. Бошковић, Манастир Дечани, Београд 1941, Таб. CLVII$_2$) и указује на његов развојни наставак, чије се представе налазе још у неким црквама XVI века, претежно у Македонији.

[79] Једна је из познатог рукописа XIV в. l'Histoire du monde, чију смо репродукцију нашли у делу: P. Lacroix, L'armée depuis le moyen âge jusqu'à la Revolution, Paris, 82, Fig. 52. Друга је у рукопису MR—50 Загребачке бискупије из XIV—XV века. Рукопис је за своју студију користио Д. Прибаковић, Оружје на уметничким споменицима Хрватске, Весник Војног музеја бр. 2, Београд 1955. 60 — 61, сл. 3 д. Сличан примерак бодежа, иако би се могло очекивати, није унет ни у књигу: M. Davenport, The Book of Costume, Volume I, New York 1948, сл. 442.

[80] Г. Шкриванић, Оружје у средњевековној Србији, Босни и Дубровнику, књ. CCXCIII, САН, Београд 1957, за Андреаш упор. сл. 7, за Руденицу Т. I, сл. 17.

мач у руци св. Меркурија у декорацији Беле цркве каранске из четрдесетих година XIV века.[81]

Ако нам зачас изађу пред очи свети ратници насликани у споменицима Моравске школе и сетимо се онога што је о њима речено: да су у Раваници — споменику пре косовског боја — мрки, јаки, одважни, статични; непосредно после тога — у Новој Павлици — борбени, наоружани до зуба, а касније — у Сисојевцу, Каленићу, Манасији — отмени, меких грациозних покрета[82], у Рамаћи они су нешто посебно. Динамичан ритам мирних и борбених ставова, праћен изразима лица, открива њихово унутрашње расположење захваћено духом времена у којем су настали: неки мирно стоје, један извлачи мач из корица, други сетан и замишљен, приклоњене главе, додирује своје стреле, док онај до њега подиже бодеж увис.

*

На свицима у рукама архијереја из „Поклоњења Христу-жртви", затим код старозаветних пророка, поред ликова архијереја у олтарској апсиди, анахорета и монаха у медаљонима и у сцени „Одвођење Василија" сачувани су натписи на старом српском језику. Слова су уска, доста оштра, карактеристична за период на прелазу од XIV ка XV веку када настаје трансформација од заобљених до све оштријих облика, што се нарочито може запазити код слова С, Е, Θ, О. Натписи показују највише сличности са текстовима на фрескама из друге половине XIV века и почетка XV века, на пример: у Раваници, Новој Павлици, Копорину, Каленићу итд. Сем на фрескама, и у низу рукописа тога времена може се пратити све веће заоштравање и извијеност у доњем делу слова.[83]

*

Живопис Рамаће не представља стилски јединствену целину. Примећују се знатне разлике у решавању ликовне проблематике. Пре свега ту се сустичу два основна схватања: колористичко и тонско. Колористички поступак примењен је на малобројним фигурама при-

[81] М. Кашанин, Бела Црква Каранска, Старинар 1926—27 (1928), сл. 19.
[82] В. Ј. Бурић, под „Freska" у Enciklopediji Jugoslavije, 3, Zagreb 1958, 397.
[83] Поменућемо неке од њих. V. Mošin, Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije, II dio, Zagreb 1952, рукопис III б 5, сл. 46, опис бр. 139; рукопис IV д 11/II, сл. 48, опис бр. 131. С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, сл. 30, Хиландарски рукопис бр. 400 — Беседе св. Јована Златоустог, рад мајстора Теодора.

земне зоне храма, као што су: св. Варвара, св. Недеља и друге две мученице, непознати архијерej, св. Стефан Првомученик и два света ратника. Откривени делови тела подсликани су зеленом бојом на коју је набачен сасвим светао, блед окер. Блага осенченост добијена је повлачењем танких паралелних црвених цртица, док широке беле цртице — понегде сасвим кратке — пратећи њихов ток означавају рефлексе светлости на челу, носу, испод очију, око усана, на бради и по врату. Меком моделацијом помоћу линија, у суштини налик на иконопис, описана је пластичност лица, док су облици извучени сигурним црвеним цртежом. Особито су лепо обрађени делови лица око усана и носа. Међу овим фигурама издвајају се својом лепотом, племенитим и мисаоним изразом св. Варвара и св. Стефан Првомученик. Префињена моделација, изведена готово искључиво танким водоравним линијама које се повијају за облинама лица, запажа се на лику светог ратника Меркурија, на северном зиду до улазних врата. На тамнију зеленоплаву боју долази одозго светлозелена, а преко њих прво тамнији па онда светлији окер. Сплет танких црвених линија и цртица даје лицу руменило или, густо збијених и уз примесу окера, благе сенке. Беле линије нанесене краћим и ширим потезима обележавају пластично истакнута места. Оваквим извођачким поступком добијени су веома фини прелази из јаче сенке у блеђу, све до најосветљенијих партија лица.

Тонско сликање валерском градацијом мрке боје примењено је на свим осталим ликовима, а облик им је извучен мрким цртежом.

Посебно лепо изгледају млади свети ратници (Георгије, Димитрије, Нестор) издиференцираних физиономија, моделовани применом мрке уз примесу зеленомаслинасте боје, преко које су на облине и истакнута места положене светле мрље. Танким цртежом, вешто изведеним, обликоване су очи, нос, уста. Лица пустињака и монаха у медаљонима прилично су схематски рађена, иако се не може порећи да донекле исказују своје доба старости и строг аскетски живот. Посматрајући ликове ових као и осталих светитеља запажа се да су им чела висока и обрађена на више начина: код неких се оштре боре рачвају више корена носа према крајевима чела, други имају при врху чела два спојена круга, или су пак косом или равном линијом одвојени осветљени планови. Тежња за сугестивним изгледом физиономије уочава се на светим оцима — са јужне стране олтарског простора — чија су лица периферно јако осенчена, док су насупрот томе пластично истакнута места јако осветљена ширим белим потезима. Међу њима истиче се експресивношћу огроман лик св. Атанасија Лаврског. Сем мрке боје, за сликање инкарната у мањој мери употребљена је и сива, као што је случај код жене за столом Арапина, из „Чуда са Ва-

силијем", код светитеља на пиластрима иза иконостаса и још на неким другим. Ликови ктитора и властелинке одликују се изразитим портретским особинама и, као што је уобичајено за портрете, обојени су ружичасто, само с том разликом што је женски лик светлији и прозрачнији, док су мушки ликови знатно тамнији и обрађени дебљим намазом боје. Сви ликови имају брижљиво исцртану косу, бркове, браду. Необичним детаљем одликују се појединачно приказане личности као и оне у оквиру разматраних композиција: то је њихов продоран и отворен поглед који долази од сликаних белих рефлекса у угловима очију.

Даља анализа фресака показује да је величина композиција — па самим тим и њихов унутрашњи распоред, сведен на најнеопходније иконографске елементе — условљена површином зида, често неподесном, што сведочи да су, бар у већини, стваране на лицу места. Простор у њима решаван је по одређеном систему. У првом плану одвојена је хоризонтала тла од вертикале, а затим су распоређени остали елементи: фигуре, намештај, архитектонски објекти. Централна личност обично је наглашена својом величином, док су остали учесници груписани један иза другог по дубини, или један до другог по ширини сцене. Намештај и архитектура редовно су постављени под углом у односу на равну површину слике, како би се дочарала дубина сликаног амбијента. Сцена је, сем у неким случајевима, затворена упрошћеном архитектонском позадином — зидом са високим кулама, наговештавајући својим обликом више него што стварно тумачи место где се радња збива, да ли у кући или у граду. Обојена је наизменично окер, сивоплаво и црвено у нијансираним прелазима. Необичан утисак ствара кад је црвена као што је у сцени „Св. Никола одводи Василија". Неки архитектонски објекти (зидови, зграде) љубичасте су боје. Намештај је махом окер и мрк. Пејзаж доприноси утиску тежње да се реше просторни односи. У предњем плану је зелен, а дубина је постигнута светлим зеленомаслинастим тоном уз додатак окера. Сем зелене боје за пејзаж је употребљена и светлољубичаста у сцени „Молитва на Маслиновој гори" па и црвена на слици „Св. Никола сече дрво са демоном".

У овакав амбијент смештене су фигуре живих покрета, пуначких лица, често непропорционалне, здепасте, али увек непосредне и ненаметљиве у својој наивности и искрености да изразе унутрашњи живот. Ове особине присутне су посебно у сценама из циклуса св. Николе, а међу њима најпре у двема из „Чуда са Василијем" и „Причи о трима сестрама".

Драперија је најчешће сложена у широке поједностављене наборе са јаким контрастима светлости и сенке. Обојена је љубичасто,

црвено, маслинастозелено, окер, плаво, зелено, са нијансирањем у истој боји или додавањем друге боје. Сасвим друкчија обрада драперије примећује се на фигури св. Стефана Првомученика (из наоса), где рељефни набори падају слободно и богато. Мајстор је имао осећање да драперију повије за телом — иако она мало круто делује — на фигури св. Николе у лету из обе сцене „Чуда са Василијем", док је вероватно неки други извео сцену „Каменовање првомученика Стефана", где је лака и залепршана одећа младића дата у нежним прелазима из светлости у сенку.

Цртеж је неуједначеног квалитета, негде веома сигуран, а негде сасвим просечан. За изванредно цртаним људским фигурама не заостају ни животиње из „Чуда са Василијем". Наглашеним и широко извученим цртежом вешто су обликовани коњи у лету, обрађени веома пластично и ефектно у контрастима светло-тамног. Лаким и брзим цртежом изведена су два пса, који на једноставан начин изражавају своју љутину.

Колорит фресака је интензиван и богат, пун контраста. Преовлађује ружичаста, а одмах за њом долазе зелена у разним тоновима, па окер, сивоплава, љубичаста, мрка и друге боје. Позадина фресака је зелена до висине која означава земљу, а изнад ње је тамноплава, каква је и на осталим фрескама, сем иза светитеља у олтару где је жута или црвена, о чему је већ било речи.

Није без значаја да се помену и неки детаљи: суд из којег Христос напаја апостоле у „Причешћу", боца и пехар у Василијевим рукама, колевка у сцени „Рођење Богородице", у којима има љупке једноставности, пренете из свакодневног живота.

*

Стилска анализа живописа и покушај одвајања сликарских рукописа показују да је у Рамаћи била ангажована дружина чији су чланови поседовали сасвим различито сликарско образовање. Међу њима је било мајстора способних да остваре дела изванредних квалитета, али и осредњих па и слабих. Велике разлике у квалитету рада наводе нас на помисао да мајстори пре доласка у Рамаћу нису сачињавали хомогену целину. То би могао да буде разлог што се у реализацији појединих фресака још осећа традиционално сликарство XIV века, иако многи елементи наговештавају касније одлике моравског стила. У њиховом раду осећа се дух властеоских и монашких радионица из времена митрополита Јована Зографа и јеромонаха Макарија, познавање старијих и савремених иконографских и стилских решења Атоса, Мис-

тре, Костура. Фигуре пуначких облих лица подсећају на монашку обраду ликова Михајла и Еутихија која се у Македонији среће кроз цео XIV век па и касније. За рамаћке фреске не постоје директне аналогије ни у иконографији ни у стилу; оне се могу наћи само у појединим решењима. Проф. В. Ј. Ђурић, дајући приказ наших фресака у Енциклопедији, говори о монашкој линији сликарства Моравске школе као јако зависној од живописа из македонских области и додаје да се у декорацији рамаћке цркве може уочити познавање радова мајстора који су извели живопис у цркви св. Николе Шишевског на реци Трески.[84] По систему осветљавања лица помоћу кратких белих линија Рамаћа се приближава Речанима и Псачи, споменицима седме деценије XIV века, код којих овај начин моделације, како износи проф. Ђурић, показује особеност у односу на ранију уметност, а у Моравској школи тај декоративни графицизам израста у декоративни стил, сачињавајући уз поетску садржину фресака њен основни дух.[85]

Проф. Радојчић у својој књизи о старом српском сликарству, у поглављу о декоративном стилу (1370—1459), оценио је живопис Рамаће као мало рутинерско сликарство провинцијског карактера, у коме ритам причања и описивања тече укалупљено али јасно. Провинцијски тон осећа се највише у скученој композицији и несигурним пропорцијама. Суштину тог сликарства најизразитије показују портрети братски сложних ктитора: наивна искреност испољена у симетрији руку постављених око модела цркве даје готово мистичну важност тој геометризованој тачности ритма.[86] Као највећу особину рамаћких сликара проф. Радојчић истиче њихову преданост послу и побожност која им не допушта да се лакомислено упуштају у сликање светих личности и догађаја. У историји српског сликарства рамаћке фреске, по њему, уклапају се у ону споредну линију живописа којој припадају Мушутиште, Бела црква каранска, Добрун, Речани, Нова Павлица, Палеж и Руденица.

И поред свих недостатака и провинцијског карактера сликарства, у Рамаћи постоје дела која се могу убројати међу вреднија ли-

---

[84] V. J. Đurić, Freska, Enciklopedija Jugoslavije, 396, 397. Везе између македонских и моравских области, како каже проф. Ђурић, утврђене су на основу уметничких дела и историјских извора. Наиме, јеромонах Макарије, познати зограф који је уз митрополита Јована предводио сликарску радионицу основану последњих деценија XIV века у манастиру Зрзе, радио је првих година XV века фреске у манастиру Љубостињи, применивши сликарска решења из Андреаша на Трески. Неки непознати мајстори користили су, пак, картоне Андреаша за сликање Копорина поч. XV века.

[85] В. Ј. Ђурић, Непознати споменици српског средњевековног сликарства у Метохији — I, Црква св. Борђа у Речанима, 86.

[86] С. Радојчић, Старо српско сликарство, Београд 1966, 195—196, табла 100.

ковна остварења у нашем средњовековном живопису: свети ратник Меркурије, св. Варвара, првомученик Стефан, и склони смо уверењу да је тешко наћи лепше ликове ових светитеља. Посебна одлика мајстора огледа се у способности да једноставним сликарским језиком изразе унутрашње расположење приказаних личности у једном одређеном тренутку њиховог живота, непосредно и уздржано, са осећањем мере. Свака фреска одише својим унутрашњим животом и по томе се рамаћки живопис разликује од углађеног сликарства често лишеног топлине. Своје способности пружили су мајстори сваки на свој начин, доследно и озбиљно, са пуно привржености послу, и тај дух поред све наивности провејава живописом Рамаће дајући му посебну атмосферу. Имена мајстора и овом су приликом, као и толико пута раније, остала непозната.[87]

*

Рамаћке фреске добиле су своје место у токовима српске средњовековне уметности. Додаћемо овде да по неким иконографским особеностима, као што су „Каменовање првомученика Стефана", „Поклоњење анђела", тетраморф, св. Варвара, св. Недеља као оранта, св. Меркурије, медаљони окружени лозицом са цветовима, низ сцена из циклуса св. Николе, првенствено илустрација чуда са младићем Василијем, дају значајан и драгоцен допринос богатој тематици нашег старог сликарства и уклапају се у ретка, њима савремена, дела византијске уметности на подручју Балкана.

L'ÉGLISE DU VILLAGE RAMAĆA

BRANKA KNEŽEVIĆ

Dans la Serbie centrale au pied de la montagne Rudnik, non loin de Stragari, est situé le village Ramaća. Dans son cimetière se trouve la petite église de Saint-Constantin et de Sainte-Hélène. Jusqu'à la découverte des fresques en été 1955 elle était peu connue. Dans de rares notices on

[87] Уз ктиторску композицију поменућемо један детаљ: лево од дечакове главе налази се кратак запис исписан црним словима у три реда на зеленом позадину фреске. Засад је остао само покушај да његову садржину протумачимо у жељи да нам каже нешто о мајсторима или години живописања, уколико се текст уопште на то односи. Поједина слова су јасна, читко исписана, али се поуздано не могу повезати у целину, тим пре што постоји могућност да су друга оштећена, избрисана, као и да има лигатура.

mentionnait seulement son existence. L'époque de sa construction et de l'exécution de ses peintures ne peut encore être fixée avec certitude, parce que des notes correspondantes ne s'étaient pas conservées dans l'église, tandis que les portraits des fondateurs, des souverains et des nobles ne portent pas d'inscriptions. En en fouillant le passé, on a fait d'intéressantes découvertes qui permettent l'identification de cette église avec celle de Saint-Nicolas à Srebrnica. C'est par la charte de la princesse Milica et de ses fils Stefan et Vuk que l'église de Saint Nicolas avec Srebrnica et tous les villages et domaines fut donnée au monastère Saint-Pantéléimon sur le Mont Athos. Comme souscripteur y est cité le duc Nicolas avec sa femme Vidoslava, qui est explicitement mentionnée comme »notre parente« (de Milica et de ses fils). Srebrnica de cette charte n'est pas précisément localisée, mais par l'examen des sources historiques on a constaté qu'il s'agit, selon les sources de Dubrovnik, de »Srebrniza de Rudnich«, une région dont le rôle était important pendant le règne du despote Stefan: outre ses relations avec Dubrovnik, Srebrnica est connue encore davantage par une assemblée d'Etat dans laquelle le despote Stefan avait abdiqué en faveur de son successeur Đurađ Branković. Le territoire de Srebrnica de Rudnik était situé certainement dans le bassin d'une petite rivière du même nom qui coule à quelques kilomètres à l'est du village Ramaća, d'où il résulte que Ramaća était englobé dans le territoire de ce bassin. On a soluigné à plusieurs reprises que le duc Nicolas mentionné dans la charte pourrait être Nicolas Zojić, l'ami de Dubrovnik et connu dans l'histoire comme complice dans un complot contre le despote Stefan en 1398. Pour éviter la peine de mort, il s'était réfugié dans le château fortifié Ostrovica non loin de Rudnik et plus tard s'était fait moine. A l'époque des occupations turque et autrichienne on ne mentionne pas l'église. Toutefois, il est intéressant de souligner ici que l'appellation Ramaća est notée pour la première fois dans le journal de l'expédition de Piri-bey contre Beograd en 1521, quand il avait, en route pour Beograd, logé avec ses troupes à Ramaća (Ramaka, Ramke). Selon toute apparence l'église était longtemps abandonnée, parce que toute la région fut dépeuplée pendant les guerres entre les Turcs et les Autrichiens. On n'en reparle qu'au XIXe siècle quand elle fut restaurée.

D'après son architecture elle appartient au type de croix inscrite contractée avec une coupole octogonale. Les façades en sont simples, sans décoration plastique, crépies et blanchies à la chaux. Le narthex est ajouté probablement pendant la restauration de l'église.

Les peintures de Ramaća ne sont conservées qu'en partie. Des surfaces de mur tout entières sont aujourd'hui sans fresques, tandis que certaines compositions et les saints sont plus ou moins endommagés. Les thèmes des peintures sont très riches et d'une certaine manière inusités.

Dans la coupole sont peints les prophètes de l'Ancien Testament et la Liturgie céleste. Sur les pendentifs sont les évangélistes, sur les arcs les médaillons avec les bustes des saints, la Sainte Trinité et les prophètes comme messagers de la naissance du Christ. Dans la conque de l'abside de l'autel se trouvent le buste de la Vierge, au-dessous duquel sont des anges agenouillés, la Communion des apôtres, dans deux formes, la Procession des anges qui, la tête courbée, s'approchent, venant de gauche et de droite, pour s'incliner devant la Vierge(?) Dans la partie la plus basse de l'abside de l'autel se trouve l'Adoration du Christ-victime. Les murs à côté de l'abside de l'autel sont couverts de figures et d'énormes bustes des diacres et des prélats parmi lesquels se distingue par sa figure saint Athanase de Lavra. Dans la petite niche est »Imago pietatis«. Intéressantes sont les représentations des tetramorphes, des séraphins et des saints stylites sur la paire orientale de pilastres. Sur la voûte et dans l'espace sous la coupole sont peintes les Grandes fêtes, conservées en fragments, de façon que de leur ensemble sont restées uniquement les parties de l'Annonciation, de la Naissance de Jésus, l'Ascension de l'Entrée à Jérusalem, de la Pentecôte et de la Descente dans l'enfer. C'est seulement la fresque l'Ascension, de la Vierge qui est un peu mieux conservée et se trouve dans sa place usitée — sur le mur occidental au-dessus de l'entrée de l'église. Au-dessous de la série Les grandes fêtes est le cycle Les souffrances du Christ avec les scènes: Le lavement des pieds, La sainte Cène, La prière sur la Montagne des Oliviers, Le jugement de Caïphe, Le verdict de Pilate, Le chemin de croix, et Le crucifiement. Celui-ci est suivi par: La descente de croix, La sépulture de Jésus, Marie-Madeleine et Marie sur le tombeau du Christ, ainsi que les deux scènes après la Résurrection — L'incrédulité de Thomas et L'apparition du Christ aux saintes femmes. A la hauteur de la troisième zone est le cycle de saint Nicolas, illustré par onze images, ce qui prouve que ce temple était consacré autrefois à saint Nicolas, et que le changement de patron est survenu dans un temps inconnu de nous, probablement à l'occasion de la restauration au XIXe siècle. Du riche contenu de la vie du Saint on n'a choisi que les miracles qu'il avait faits d'après la légende pendant sa vie et après la mort, mais pas une des scènes qui se rapportent à sa naissance, à ses études, à son avancement à l'épiscopat, autrement si chères aux peintres et si fréquentes sur les icônes. Parmi les thèmes choisis le premier en est la Légende des stratilates, la plus ancienne et la plus populaire, qui et suivie par: La délivrance de trois soeurs de la misère, Le sauvetage d'un noyé de la mer houleuse. Parmi les nombreux récits de la miraculeuse délivrance du danger de guerre ou de la captivité, dans lesquels se reflète la lutte entre Byzantins et Sarrasins, on a choisi celui du Miracle avec Basile, traité d'une façon particulière à Ramaća. A la repré-

sentation du moment où saint Nicolas descend du cheval sellé le garçon Basile dans la cour de la maison dans laquelle sont à table les parents du garçon, se lie encore une autre image qui par sa conception se distingue de l'iconographie usuelle. Sur un banc devant une table mise sont assis un Arabe et une femme. L'Arabe, évidemment étonné par l'apparition de saint Nicolas, s'adresse à lui par quelques mots turcs et serbes, en suppliant le saint au nom de Dieu de ne pas le tuer. La femme, apeurée par cette attitude de l'Arabe et par la disparition de Basile, la figure cachée dans les mains appelle Dieu au secours par des mots turcs. Au-dessus d'eux vole saint Nicolas sur son cheval avec Basile qu'il avait ravi pendant le repas. Une telle conception de la scène pourrait être expliquée uniquement par la présence des Turcs dans la région, ce qui s'accorde bien avec les nombreux exemples de la naissance des nouvelles légendes de saint Nicolas, dont l'arrière-plan est un événement historique. Dans la suite se trouvent les illustrations des miracles: Saint Nicolas sauve le navire de l'orage sur mer, Saint Nicolas coupe l'arbre, Saint Nicolas guérit un estropié et exorcise le démon de l'enfant. Par ce choix et par les solutions iconographiques des miracles de saint Nicolas, Ramaća a obtenu une place particulière dans la peinture appartenant au domaine culturel byzantin, d'autant plus que certaines légendes y sont illustrées pour la première fois. Dans ce cycle est introduite une scène de torture de saint Etienne, dont la présence ici est selon toute apparence en liaison avec son culte dans l'Etat serbe. De la vie de la sainte Vierge sont données deux scènes: La naissance et La purification. Dans la deuxième zone des fresques est la frise des médaillons avec les bustes des anachorètes, ermites et moines connus. Hors du cadre circulaire au ruban noir-blanc les médaillons sont entourés d'un somptueux et insolite pampre ramifié aux grandes fleurs nuancées. Parmi les figures qui sont debout dans la zone du rez-de-chaussée du mur méridional se trouve la composition de fondateur dans laquelle un curé et son frère tiennent le modèle de l'église qu'ils donnent à leur patron saint Nicolas. Sur le mur occidental au sud de la porte est le portrait d'un souverain, probablement du comte Stefan Lazarević, parce qu'à son époque par une charte de 1395 l'église fit l'objet d'un acte de donation, et au nord de la porte un couple de nobles — probablement le duc Nicolas Zojić avec son épouse Vidoslava. Ces portraits sont entourés sur les autres surfaces de mur par des saints inconnus, des femmes saintes et martyres, et par de nombreux saints guerriers, armés de lances, de flèches, d'épées et de poignards, dans des positions tranquilles et belliqueuses. Les portraits et autres figures de cette zone sont sans inscriptions, tandis qu'à côté de la plupart des saints (dans les médaillons, dans l'autel) les inscriptions

sont conservées. Les lettres en sont étroites et assez pointues, caractéristiques pour la période de transition du XIVe au XVe siècle.

Dans la peinture de Ramaća, exécutée d'une manière solide au point de vue technique, se rejoignent l'une l'autre deux conceptions fondamentales: une conception coloristique qui ne se fait voir que dans le traitement de quelques saints de la première zone, et une conception de degrés de couleurs, comme le sont toutes les autres peintures, par quoi Ramaća, à côté des autres éléments, se range parmi les monuments de la variante monastique de l'école de Morava. Parmi les figures traitées de la façon coloristique se distingue surtout un admirable saint guerrier inconnu, qui, la tête inclinée, à l'expression mélancolique, touche de ses doigts les pointes des flèches, puis sainte Barbare, saint Etienne le Protomartyr (sur le pilastre au nord-ouest). Dans le traitement des peintures selon les degrés de couleurs se distinguent par leur beauté quelques jeunes saints guerriers aux visages resplendissants, et, par leur expression les enormes bustes des saints prélats dans l'autel. Les compositions sont de petit format avec des figures dont les formes replètes, souvent disproportionnées, trapues, en vifs mouvements et avec gesticulation de mains. Leurs visages et les parties découvertes du corps sont bruns et foncés, tandis que les parties éclairées sont accentuées par de courts traits blancs, ce qui fait de forts contrastes entre la lumière et l'ombre et souligne l'expression. Le dessin est d'inégale qualité, fait en général avec des couleurs brune et noire. Le colorit est intensif et frais. Comme couleurs on emploie surtout: le rose, puis l'ocre, le gris-bleu, le vert, l'olivâtre-vert, le bleu foncé (pour l'arrière-plan) et d'autres. La draperie est traitée d' une façon assez schématique, et en soulignant les contrastes entre la lumière et l'ombre. L'architecture dans l'arrière-plan de la scène fait plutôt rappeler que montrer le lieu où l'événement se passe. L'analyse de styles des peintures de Ramaća montre qu'elles furent exécutées par un groupe assez grand d'artisans, dont quelques uns étaient capables de donner des créations picturales d'une qualité extraordinaire. Cependant, certains parmi eux étaient très médiocres, même faibles. Malgré leurs nombreux défauts, ces maîtres savaient exprimer par une simple langue picturale l'état d'âme des personnages représentés dans un moment déterminé, et tout cela sans pathétique, d'une façon directe et sobre. Les fresques de Ramaća, bien qu'elles représentent un ensemble insolite au point de vue historique et de style, sont pénétrées du même esprit et constituent les témoins d'une époque pleine d'agitation. La date de leur exécution n'est pas fixée. Cependant, si nous acceptons que l'église de Saint-Nicolas de l'acte de donation de la princesse Milica est identique à l'église de Ramaća, parce qu'une telle conclusion est fondée sur les arguments

et les faits les plus nombreux, parmi d'autres le cycle de saint Nicolas et son patronat du temple, ce qui est démontré par la peinture de fondateur, la date de la charte, donc, 1395, indiquerait l'année la plus approximative de la naissance des fresques. Par analogie à ce qui vient d'être exposé, l'apparition des portraits est aussi tout à fait compréhensible et justifiée.

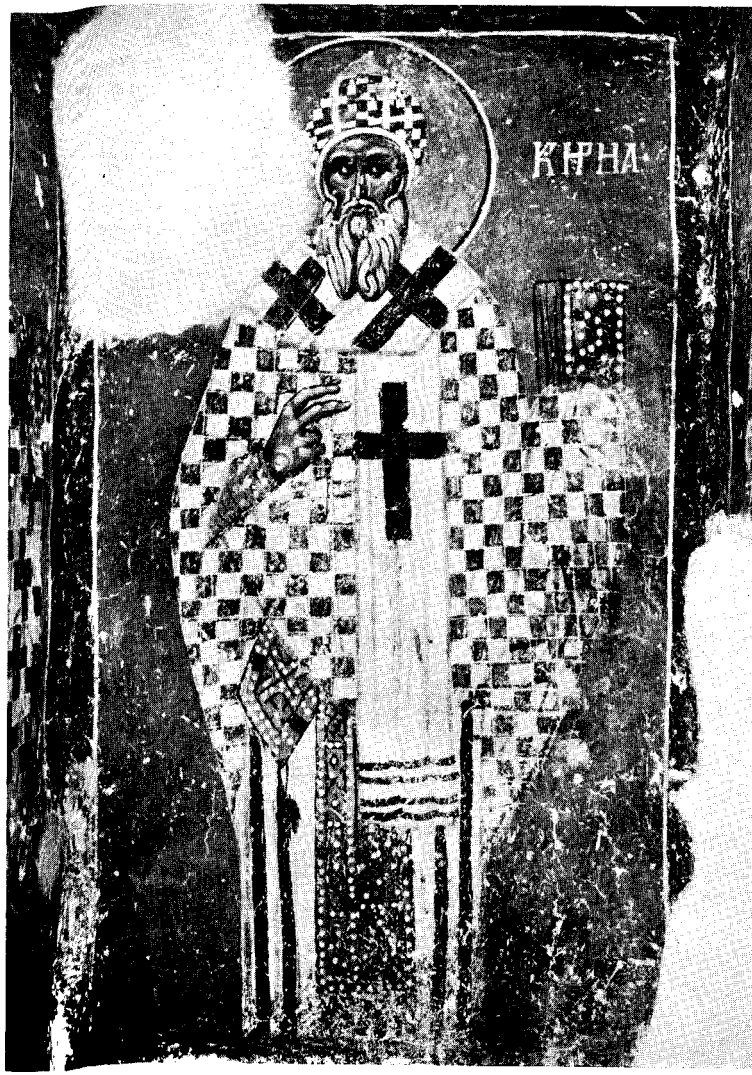
Сл. 1. Црква у селу Рамаћи, југоисточна страна

Сл. 2. Југозападна страна наоса: јужни зид, пиластар и западни зид

Сл. 3. Северозападна страна наоса: западни зид, пиластар и северни зид

Сл. 4. Олтарска апсида

са источним зидом



Сл. 5. Св. Кирил, јужни зид олтарског простора

Сл. 6. „Св. Никола избавља три сестре из невоље“, југозападни пиластар, северна страна

Сл. 8. „Св. Никола одводи Василија из ропства“, јужни део западног зида

Сл. 7. „Св. Никола враћа Василија родитељима“, југозападни травеј

Сл. 9. Св. Макарије Египатски, југозападни травеј

Сл. 10. Ктиторска композиција, јужни зид поткуполног простора

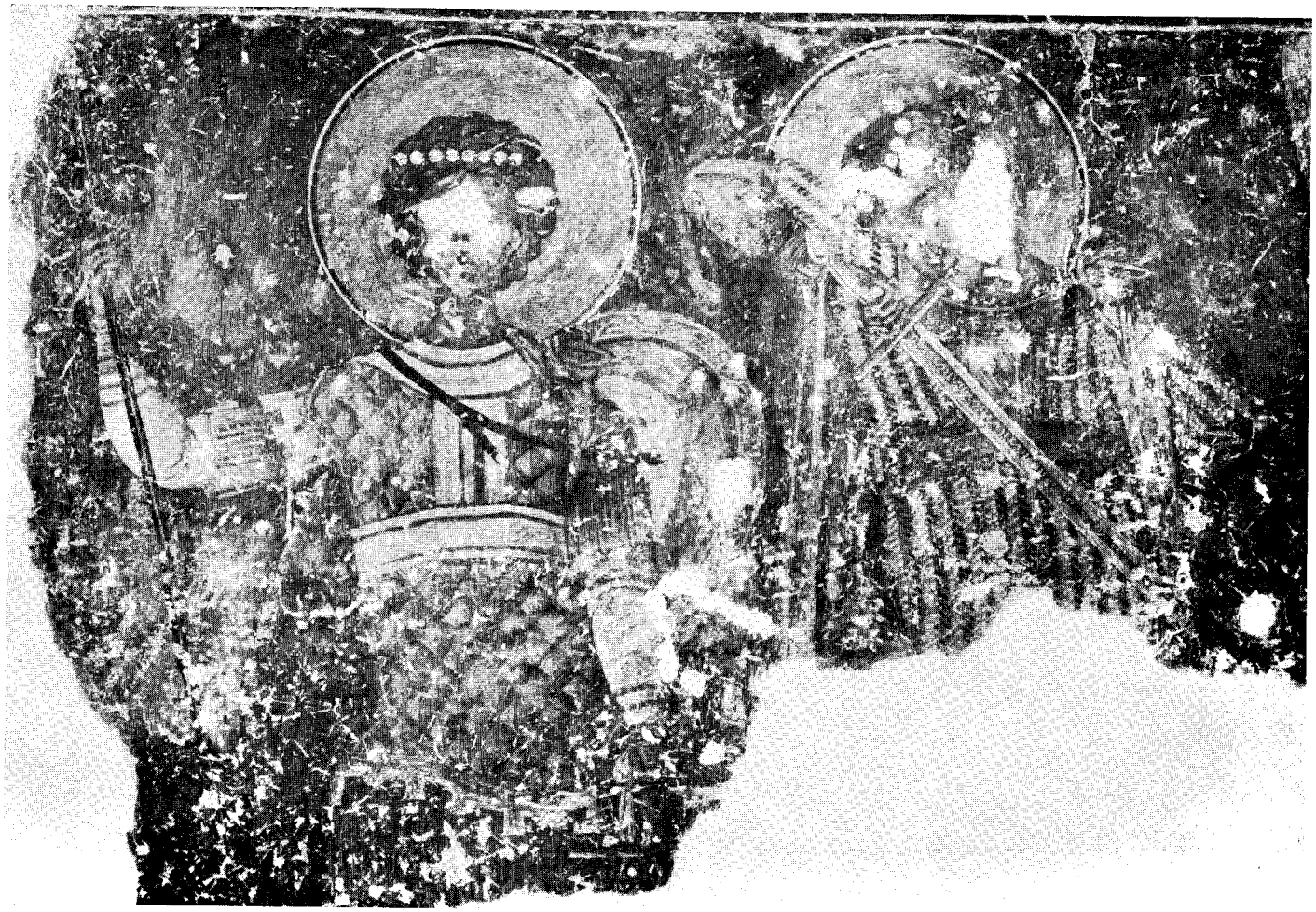
Сл. 11. Кнез Стефан Лазаревић (?) и непознати архијереј, јужни део западног зида

Сл. 12. Властеоски портрети, северни део западног зида

Сл. 13. Св. Стефан Првомученик, северозападни пиластар, западна страна

Сл. 14. Св. Варвара, југозападни пиластар, западна страна

Сл. 15. Св. Недеља, јужозападни травеј



Сл. 16. Свети ратници Георгије и Димитрије, јужни зид поткупольног простора

Сл. 17. Св. Нестор, југозападни пиластар, источна страна

Сл. 18. Св. Меркурије и детаљ непознатог ратника, северни зид поткуполног простора

Фотографије штампане бројева 12 и 18 (које су ауторове) својина су Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд.

Бранко Вујовић

Натпис деспота Стефана Лазаревића

МАТИЦА СРПСКА

4 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 4

Живот и дело деспота Стефана Лазаревића, свакако једне од најмаркантнијих фигура српске историје, релативно су добро познати нашој историјској науци. За то треба да захвалимо пре свега аутентичном спису „Житије деспота Стефана" који је написао Константин Философ, граматик, писац и историчар. Касније, а посебно најновија истраживања допринела су даљем осветљавању појединих области многоструке деспотове делатности, особито његовог значајног рада на пољу законодавства, књижевности и градитељства.[1]

Стефанова многострана даровитост испољила се још у најранијој младости када се, како каже његов биограф, „у свакој вештини, било божанске било човечанске премудрости, чега год се дотакао, убрзо се показивао бољи од својих учитеља".[2] Опседнут примером свог оца кнеза Лазара, савременик и очевидац косовске битке, он се касније показао као прави витез који је на бојном пољу не једном изненадио непријатеља личном храброшћу и војничком вештином. Као способан војсковођа предводио је српску војску у биткама код Никопоља (1396), Ангоре (1402), и Трипоља на Косову (1402). У годинама зрелости, потчинивши унутрашње непријатеље и учврстивши власт у земљи, испољио је спретност и мудрост доброг политичара — у изузетно тешким историјским околностима и сталним опасностима које су претиле од Турске, Угарске и других непријатеља са истока и запада, успео је да уједини и оснажи српску државу и обезбеди јој скоро три

[1] Н. Радојчић, Закон о рудницима деспота Стефана Лазаревића, Београд (1962); Б. Сп. Радојичић, „У тамним облацима ка сунчаним најсветлијим зрацима", ЛМС 377, 1956, 581—601, и Дијак Андреја, београдски писац из времена деспота Стефана, Годишњак града Београда 5, 1958, 19—26; С. Томић и Р. Николић, Манасија, Саопштења VI Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд 1964; Ј. Калић-Мијушковић, Београд у средњем веку, СКЗ, Београд 1967, 82—104.

[2] Константин Философ, Живот деспота Стефана Лазаревића, превод Л. Мирковића, СКЗ, књ. 265, Београд 1936, 63.

деценије релативно мирног развоја. Најзад, деспот Стефан је обогатио нашу културну баштину својим значајним радом на унапређењу писмености, књижевности и уметности. Био је то ретко просвећен владар, познавалац византијске и западноевропске културе, човек који се и сам бавио књижевношћу, аутор пророчанског списа „О будућим временима", песничког састава „Слово о љубави" и „Речи на стубу мраморном на Косову". Његова задужбина манастир Манасија, са својим моћним зидинама, високим и добро очуваним кулама, манастирском црквом украшеном фрескама изузетне лепоте, представља данас један од најзначајнијих и најкомплетнијих споменика српске средњовековне културе.

За име деспота Стефана везана је и једна од најсветлијих страница у бурној историји Београда. Управо за деспотово време Београд постаје први пут у српској историји центар српске државе, њено културно, црквено и привредно средиште. Пре тога Београд је био пограничнo угарско војно упориште и незнатно градско насеље. Деспот Стефан није случајно изабрао овај град за своју престоницу. Томе су допринели општи историјски услови, потреба померања средишта државе ка северу, као и изузетно повољан стратешки положај Београда, „пошто он ако и лежи у пределима српским, налази се на срцу или плећима земље Угарске".[3] Константин Философ приписује деспоту ове речи: „Одавде, дакле, дошавши нађох најкрасније место од давнина, превелики град Београд, који је по случају разрушен и запустео, саздах њега и посветих пресветој Богоматери".[4]

Деспот је преузео Београд од Угарске, како сам каже, у запуштеном стању, негде крајем 1403. или почетком 1404. године[5], и одмах приступио на његову изградњу. Пре свега се побринуо да изгради и обнови градска утврђења, која су обезбеђивала већу сигурност цивилном насељу. Његова резиденција и остали значајнији дворски објекти налазили су се у цитадели у северозападном делу Горњег града. Остала подграђа ширила су се источно и западно од града, опасана двоструким зидовима и дубоким јарком са копнене стране, са многим бастионима и кулама. Овде је била велика митрополитска црква окружена вртовима, обдарена „многим наследством, селима и другим обитељима". Поред резиденције београдског митрополита постојале су и друге православне цркве у граду: црква посвећена Трима Јерарсима, црква св. Николе са болницом и прихватилиштем и црква св. Петке. Осим тога, деспот је изградио два пристаништа, једно на Сави а друго на Дунаву. Форсирајући економски и културни развој Београда, он је у

[3] Ibid., 83.
[4] Ibid., 70.
[5] Ј. Калић-Мијушковић, о. с., 83.

град доселио многе способне и богате људе, дао грађанима Београда изузетне повластице и обезбедио његов даљи привредни просперитет.[6] Треба истаћи још једну важну чињеницу, која је по нашем мишљењу значајна у односу на целокупну историју Београда. Наиме, управо у доба деспота Стефана Београд први пут од свог постојања мења своју дотад превасходно стратегијску улогу и постаје, пре свега, значајно културно и привредно средиште. Он престаје бити искључиво пограничка тврђава са јаким фортификационим објектима и малим цивилним насељем секундарног значаја. Деспотов Београд постаје развијена урбана целина, типичан средњовековни град. Осим јаког утврђења које доминира околином, град има развијено цивилно насеље са многим профаним објектима, у којем су цветали трговина и занати. Око вароши ширила су се пространа предграђа која су имала своју значајну улогу у привреди Београда.

Деспотов биограф Константин — као и неки каснији путописци из XV — XVI века[7] — описује Београд као седмоврх град изванредних лепота, дајући уједно аутентичне податке о изгледу ондашње тврђаве и градског насеља. Константинов опис Београда двадесетих година XV века потврђен је и реконструкцијом топографије ондашњег Београда.[8] На жалост, од бројних објеката деспотовог Београда до данас није много остало, што је донекле разумљиво ако се има у виду каснија историјска судбина града и неминовне измене у његовој фортификацији, које су условљене не само променом управљача већ и напретком војне науке. С друге стране, досадашња недовољна археолошка испитивања нису открила значајније материјалне остатке деспотовог Београда, нити пружила детаљније податке за идентификацију архитектонских остатака оног времена.[9]

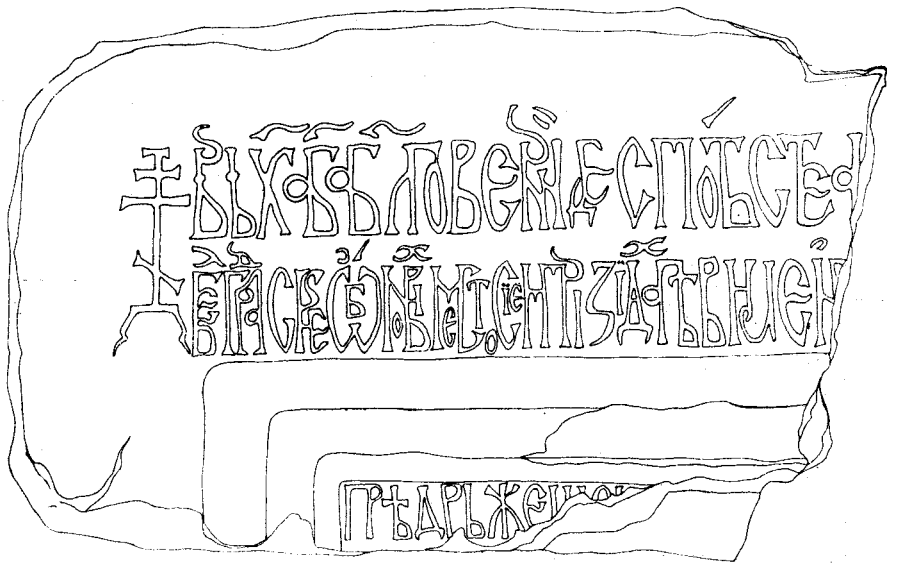
[6] Ibid., 84—90.

[7] Бертрандон де ла Брокијер, Путовање преко мора, Београд 1950, 132—133, описује Београд онаквим каквим га је видео 1433. у време угарске управе, дакле шест година после смрти деспота Стефана. Разлике између Константиновог и његовог описа града скоро су минималне. Путовање Марка Антуна Пигафете, издао П. Матковић, Rad JAZU 71, Zagreb 1884, 18—19; Путовања по балканском полуотоку (путопис Герлаха), превод П. Матковића, Rad JAZU 116, Zagreb 1893, 15; Р. Самарџић, Београд и Србија у списима француских савременика XVI—XVII века, Београд 1961, 111, 163, 182, 193, 199, 203—204, 206; Евлија Челебија, Путопис, одломци о југословенским земљама, I, издао Х. Шабановић, Сарајево 1954, 83—105.

[8] М. Поповић, Београдска тврђава, I, Саопштења Завода за заштиту споменика културе града Београда, св. 2, Београд 1964, 8—11.

[9] W. Unverzagt, Neue Ausgrabungen in der Festung Belgrad, Forschungen und Fortschritte, XXI, 1—6, 1958, 41; Д. Јовановић, Кула Небојша и старо пристаниште, Старинар XIV, Београд 1939, 111—112; Исти, Извештај са ископавања у Београдској тврђави 1947, Старинар, Београд (1950), 244; Исти и Д. и М. Гарашанин, Откопавања у Београдској тврђави, Старинар, Београд 1951, 255—266; М. Вуловић-Вујичић, Београдска тврђава, конзерваторски и истраживачки радови у 1960, Саопштења IV Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд 1961, 201—209; Г. Марјановић, Доњи град, утврђење и насеље, Археолошки преглед 3, Београд 1961, 156—159; М. Бирташе-

Најзначајнији документат и материјални остатак градитељске делатности деспота Стефана на Београдској тврђави откривен је крајем 1967. године на подручју Доњег града.[10] Испод стрме падине која иде од Диздареве куле уз североисточни бедем, у непосредној близини амама из XIX века, пронађен је део мермерног блока са ктиторским натписом деспота Стефана Лазаревића.[11]



Цртеж 1. Натпис деспота Стефана Лазаревића

Камен на коме је усечен натпис у основи је правоугаоног облика са нешто заобљеним угловима и ивицама, са преломом на десној страни чија се коса изломљена линија спушта надоле (сл. 1). Дужина горње ивице је 83 cm, доње 71, ширина блока 47 cm, дебљина 24 cm. С предње стране камен је изглачан и има у доњем делу део профилације

вић, Горњи град, средњевековно налазиште, Археолошки преглед 5, Београд 1963, 82—83; Г. Марјановић, Београд, средњевековна тврђава, Археолошки преглед 5, Београд 1963, 84—85. Археолошка ископавања на Горњем граду вршио је Музеј града Београда током 1966—67.

[10] Б. Вујовић, Порука са мермерног блока, „Политика" бр. 19530, 18. фебруар 1968.

[11] Камен је откривен приликом рекогносцирања и рашчишћавања терена око амама из XIX века. Приликом утовара шута камен је издвојен и остављен на лицу места. Одакле је ископан није се могло утврдити, нити да ли је овде или у непосредној близини места налаза изваљен из неког зида. Да је коришћен у секундарне сврхе види се по наслагама малтера које су покривале све његове стране. Будући да на малтеру нисмо приметили трагове патине, нити слојеве наталожене прљавштине, претпостављамо да је камен био скоро изваљен из зида који је припадао неком од многобројних објеката из турског или аустријског периода.

портала у облику жлеба широког 4 cm и дубоког 1,3 cm, који прати оквир врата. Осим тога, у доњем делу је степенасто усечена површина у облику правоугаоне траке чији је ниво на 5 cm нижи у односу на површину камена на којој је усечен натпис. Страна супротна натпису обрађена је само у доњем делу, у коме је усечен „зубац" за конструкцију врата (цртеж 2). С обзиром на димензије, облик, архитектонску обраду камена и његове конструктивне елементе, као и на саму садржину ктиторског текста, може се закључити да је у питању део надвратника са портала црквене грађевине.

Натпис почиње шестокраким крстом на трапезастој голготи, уклесан на левом крају надвратника у висини два горња реда натписа

Цртеж 2. Општи изглед дела надвратника и пресек

(цртеж 1). Висина крста са основом је 18,5 cm, ширина 6,5 cm. Очувани део натписа има укупно три реда различите висине. Горњи ред, који представља почетак натписа, измакнут је од горње ивице надвратника 10 cm а од леве 19 cm, дугачак је 63 cm. Има укупно 26 слова и 6 надредних знакова. Висина слова у реду је 8,3 cm (изузимајући лигатуре и два случаја смањења слова „О", када је у циљу уштеде простора смештено на слободном простору између два слова). Први ред гласи: Ѣь Христа Бога благовѣрни деспо́ть Стеф... Овде је, на оштром прелому камена, прекинут први ред на крају деспотовог имена коме недостаје завршетак.[12] Претпостављамо да је у наставку текста који је остао на десном делу надвратника био не само завршетак имена Стеф(ань) већ и уобичајена титула деспотова која се често

[12] Сличан почетак ктиторског текста није редак: Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, Београд 1902—1905, 139—192, 4949; Б. Стричевић, О титуларном имену српских деспота, Старинар, нова серија, књ. 7—8, Београд 1958, 121.

помиње у записима и натписима из његовог времена[13] (сл. 2, 3) као и део натписа који је ишао после титуле и вероватно се везивао са другим редом. С обзиром на то да други ред почиње придевом бєлградскє после којег иде почетак другог дела реченице, тешко је нешто више података извући из овог дела натписа. Можда има оправдања за претпоставку да се овај придев може везивати за цркву, односно за Стефанову ктиторску улогу у односу на Митрополију београдску, или је овом речју означена област а деспот Стефан као наследник земље београдске.[14]

Други ред је сачуван такође делом, приближно исте дужине (61 cm), писан је нешто збијенијим словима (укупно 42 слова и 4 надредна знака) висине 7,5 cm. Његова садржина је следећа: Бєлградскє ѿбнових мєсто сїє и призїдах пѣвницє и... Овде је поново прекинут натпис на прелому камена. Трећи доњи ред уклесан је на степенасто усеченој правоугаоној траци у доњем делу надвратника, који долази одмах изнад врата. Дужина траке је 40 cm, њен десни део је оштећен тако да је очувана само једна реч, и то са оштећењем на крају прѣдрьжєшє, која се, судећи по њеној употреби у средњовековним текстовима, могла односити на држање архиепископског односно митрополитског престола.[15] Висина слова у овом реду је 4,5 cm.

Постоји неколико разлога да се деспотов ктиторски натпис везује за београдску митрополитску цркву. Пре свега то је податак из самог натписа који се односи на обнову овог светог места, односно цркве (ѿбнових мєсто сїє...) Дакле, у питању је раније постојећа црква коју је деспот обновио. Познато је да је велика Саборна црква постојала још у првој половини XIII века за време краља Драгутина. Њу помиње архиепископ Данило II у животопису краљице Јелене. Описујући сусрет Симониде, жене краља Милутина, са Катарином, Драгутиновом женом, он каже да Симонида „дође у славни и сјајни град звани Београд српски, који стоји на обали реке Дунава и Саве. И ту се у великој Саборној цркви митрополитској поклонише са умиље-

[13] На надвратнику портала манастира Николље код Шаторње налази се натпис из 1425. године, који помиње деспота Стефана као: самодрьжца вьсѣмь срьбскымь землıамь и подѹнавю и ѹгромь и чєсть бльгарскє бємлю и босьнискє и арбанасомь и помор.. На спомен-обележју на месту смрти деспота Стефана из 1427. у селу Црквине у натпису стоји слична деспотова титула: гнь вьсѣмь срьблємь и подѹнавню и посавю и чєсты ѹгрьскıє змли и босньскıє ющєжє и поморию зєтскомѹ... Љ. Стојановић, о. с., 213, 217; П. Поповић и С. Смирнов, Два српска натписа на камену из прве половине XV века, Гласник Скопског научног друштва, XII, 1933, 258—260; Археолошки споменици и налазишта у Србији, II, централна Србија, САН, Београд 1956, 151—154.

[14] Б. Сп. Радојичић, Развојни лук старе српске књижевности, Матица српска, Сента 1962, 26.

[15] Fr. Miklosich, Lexicon palaeoslovenico graeco-latinum, Vindobonae 1862, 123; Б. Даничић, Рјечник из књижевних старина српских, дио други, Београд 1863, 485, уп. Љ. Стојановић, о. с., 38, 157, 162, 206.

њем чудотворној икони пресвете Богородице."[16] О томе како је изгледала ова митрополија немамо ближих података. Можемо само претпостављати да је имала основне карактеристике српске црквене архитектуре XIII века. Према томе, црква је вероватно имала правоугаону основу.

Други податак који такође указује на митрополитску цркву налази се такође у деспотовом натпису, а односи се на преправку цркве, и додавање певница (призїдах пѣвнице...). Наследивши раније постојећу цркву, деспот је не само обновио већ је извршио адаптацију. Додавањем бочних певница правоугаоној основи старе цркве створен је нов облик основе сличан триконхосу који, као што знамо, представља један од основних карактеристика црквене архитектуре деспотовог времена.

Најзад, треба узети у обзир и релативно прецизне податке које нам даје Константин Филозоф. У свом опису Београда он се посебно зауставља на великој митрополитској цркви, описујући њену величину, леп положај, значај и многобројна имања која је добила од деспота (сл. 4). По свему се види да је ову цркву деспот Стефан посебно третирао, и богато обдарио. Константин наглашава: Сїа оубо цркви богатѣйшаа ꙗвлꙗшесе пачеиныих въ днїи благочтиваго сего.[17] Одмах у наставку горње констатације Константин даје опис оних цркава које је деспот Стефан подигао „од основанија".[18] Да је деспот којим случајем и митрополитску цркву подигао из темеља, као што то мисле неки истраживачи[19], верујемо да његов биограф не би изоставио тако значајан податак, поготово ако имамо у виду ранг ове цркве и чињеницу да се ктиторска улога деспота Стефана у његовој биографији посебно истиче када су у питању цркве које су и по својој величини и по значају другостепене у односу на митрополију.

Прецизних података о томе када је деспот Стефан обновио митрополитску цркву ми немамо. Вероватно је то учинио првих година свог боравка у Београду, упоредо са изградњом најзначајнијих објеката у граду — градских зидина, цитаделе са резиденцијом. Било би природно да је обнова митрополије претходила изградњи других, мањих цркава у Београду. Знамо да је црква св. Петке била завршена пре 1417. године.[20] Осим тога, извесне језичке особине натписа ука-

---

[16] Архиепископ Данило, Животи краљева и архиепископа српских, Живот краљице Јелене, превео Л. Мирковић, Београд 1935, 73.

[17] Ми не знамо какве је још преправке деспот предузео на овој цркви. С обзиром на то да је други ред натписа прекинут на почетку речи после свезе „и" може се претпостављати да су извршени и други радови.

[18] Константин Филозоф, о. с., 85—86.

[19] В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, САН, Београд 1950, 20—21; Исти, Уметност у Србији за владе Деспота Стефана Лазаревића, Братство XXII, 36, Београд 1928, 1—4.

[20] Ј. Калић-Мијушковић, о. с., 92.

зују на одсуство утицаја правописне реформе Константина Философа, чија је расправа „Сказаније о писменима" настала 1423—26. године у време када је он боравио у Београду.[21] Према томе обнова митрополитске цркве спада у временски период 1403—1423. Склони смо веровању да је то могло бити и у првој деценији деспотовог боравка у Београду.

Полазећи од елемената очуваних на самом фрагменту надвратника и компаративног материјала са архитектонских споменика деспотовог времена[22], може се извршити реконструкција целог надвратника, бар што се тиче његових приближних димензија и општег изгледа (цр. 3). Према овој реконструкцији очувани део чини нешто више од једне трећине целог надвратника, који је вероватно био дугачак око 2—2,25 m. Ово се донекле потврђује и дужином текста који је остао на десном, нама засад непознатом делу надвратника, који је судећи по свему свакако морао бити већи од очуваног дела.

Гледано у целини, натпис је изванредно лепо укомпонован са осталим конструктивним и украсним елементима надвратника. Својим распоредом и дужином смештен је у размере пластичне мермерне профилације портала. Слова су веома чиста, необично лепа, исте висине у реду, изузетно фиших пропорција. Слова првог реда су нешто крупнија, доста размакнута, без нарочите штедње простора, и — са изузетком прве две почетне речи — без већих скраћења. Насупрот томе, други ред је збијенији, са више скраћења, мада све то не на рачун општег естетског изгледа и читљивости натписа. Слова су обликована с таквом елеганцијом и декоративношћу, понекад чак и китњаста, као да нису клесана у тврдом материјалу који при обради тражи одговарајући поступак, већ писана руком на папиру. Утицај рукописа и минијатура је очигледан. Цртач слова мора да је имао доста искуства у раду на рукописима, што не представља изненађење када се има у виду добро позната обимна књижевна продукција — у Манасији и другим центрима деспотовине, па и у самом Београду.[23] Ово тим пре што цртач и резач слова не мора бити исто лице.

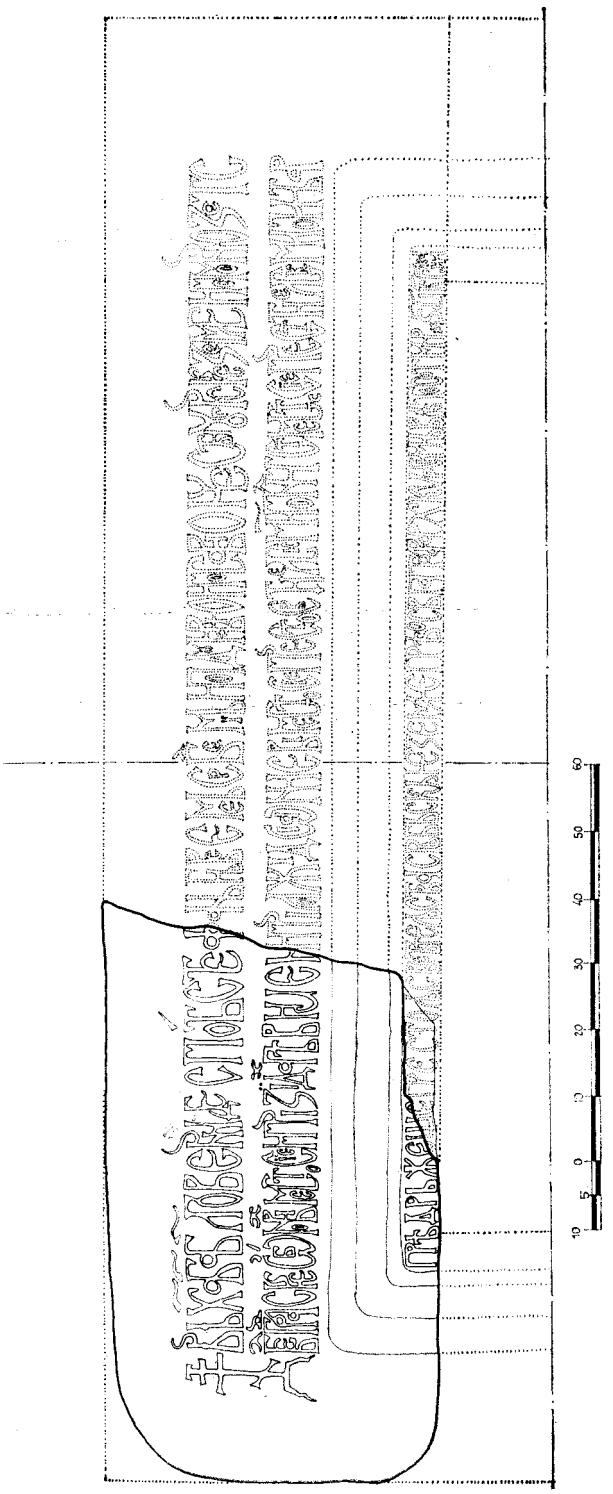
Лигатура је доста често заступљена у натписима. Поред њене уобичајене функционалности у смислу штедње простора, овде је доминантна и њена естетска улога. Цртач је био наклоњен изразито лепом

---

[21] Б. Сп. Радојичић, „У тамним облацима ка сунчаним најсветлијим зрацима", ЛМС 377, 1956, 589, постанак овог дела везује за 1423—26, односно за време Константиновог боравка у Београду.

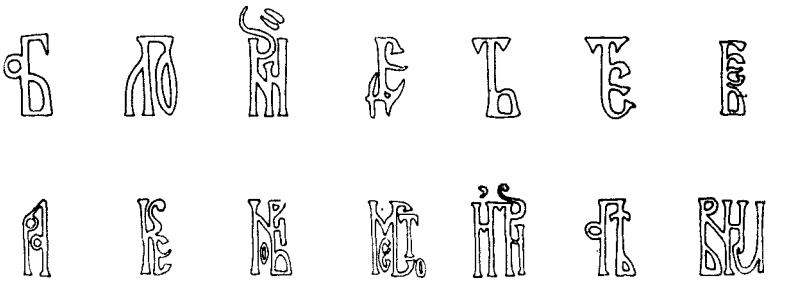
[22] Као основ за ову реконструкцију узете су размере са самог надвратника и просечне ширине отвора портала, односно надвратника у Љубостињи, Манасији и Стефановој припрати у Раваници.

[23] Б. Сп. Радојичић, Дијак Андреја, београдски писац из времена деспота Стефана, Годишњак града Београда 5, 1958, 19—26. Ј. Калић-Мијушковић, о. с., 93—95.



Цртеж 3. Реконструкција општег изгледа надвратника

обликовању, што је дошло до изражаја на појединим решењима слова и мањих целина, као и при извођењу разних комбинација у њиховом компоновању и повезивању. Приликом спајања појединих слова и целих група показује оштроумност и духовитост, постижући понекад изванредно лепа монограмска решења (цртеж 4). Занимљиво је да и поред тога што овај натпис не садржи велик број знакова (укупно их има 83), из њега се може саставити скоро цела старословенска азбу-



Цртеж 4. Лигатуре у натпису деспота Стефана Лазаревића

ка. Текст је уклесан шиљастом алатком или длетом. Црте у словима имају скоро троугласт пресек. Први ред је нешто дубље усечен у површину камена. Клесачки посао је извела вешта рука човека са несумњивим осећањем за материјал. Мајстор је поштовао структуру мермера, чиме је понекад допринео лепоти појединих слова.

Палеографски значај деспотовог натписа не ограничава се на његове формалне особине и чисто естетске вредности. Историчари нашег језика свакако ће обратити пажњу на овај текст, извршити његову језичку анализу и дати коначан суд о њему. Овом приликом ћемо скренути пажњу на чињеницу да је деспотов натпис састављен у екавском наречју. Наиме, у речима благовѣрни и вѣлградскѣ уместо очекиваног слова ѣ, као што је то уобичајено у средњовековним записима где су употребљене ове речи[24], стављено је слово є. То свакако није случајно. У питању је натпис који је вероватно саставио сам деспот Стефан, писан у првом лицу (wбнoвих, призїдах), смештен изнад улаза у највећу, најбогатију и најзначајнију београдску цркву. Појава екавизма свакако није нова, она се констатује и у ранијим епохама, али у овом случају она може да баци нову светлост на правописну реформу прве половине XV века. У сваком случају она потврђује јаку месну језичку традицију, која се, као што видимо, испољила не на неком

[24] Љ. Стојановић, о. с., 85, 139, 157, 162, 217; Б. Стричевић, о. с., 117.

другоразредном, провинцијском објекту, већ на престоничкој цркви, у ктиторском натпису самог деспота.

С обзиром на то да део надвратника са натписом деспота Стефана није нађен in situ, пошто је у каснијим епохама употребљаван у секундарне сврхе, проблем прецизнијег одређивања места митрополитске цркве остаје још увек отворен. Ипак у погледу њене локације може се већ сада доћи до извесних општих закључака. Константин Философ наводи да је „црква велика са истока града, где се силази слично као на кедрском потоку ка Гетсиманији". У деспотово време из Горњег у Доњи град могло се сићи кроз два пролаза која и данас постоје на Београдској тврђави. Први краћи пут водио је из деспотове цитаделе кроз капију у северозападном бедему Горњег града (на месту данашње Дефтердарове капије) низ стрму падину ка доњоградском платоу. Други пролаз се налази у рову североисточног бедема Горњег града, испод моста код Диздареве куле где се и данас налази капија у непосредној близини цркве Ружице. Ово је дужи и компликованији пут којим се кроз релативно благу падину североисточног цвингера силазило у Доњи град. Интересантно је напоменути да оба ова силазна пута воде ка оном делу Доњег града испод стрме падине где је пронађен надвратник са деспотовим натписом. Оба пута приказана су на најстаријим цртежима и плановима Београда (сл. 6, 7). И овом приликом потврђује се прецизност података Константина Философа за кога је једном оправдано речено да „иде правцем ка писању пуне и сталне историје, више но и један претходник његов".[25] Заиста, изванредна веродостојност Константинових података, уочена и раније од многих истраживача, може се проверити и у мањим појединостима.

Иако део надвратника, као што рекосмо, није нађен in situ, он свакако није донет са неког другог краја тврђаве, јер за то није постојала нарочита потреба[26], већ је вероватно узет са рушевине цркве у непосредној близини места налаза. Оно се налази североисточно од Горњег града, односно у југоисточном делу Доњег града и, свакако,

[25] П. Поповић, Предговор старим српским биографијама XV и XVII века, Београд 1936, 37, 45.

В. Н. Григорович у Извѣстия Императорской Академіи наукъ, VII, С. Петербургъ 1858, 221, такође даје веома повољан суд о веродостојности историјских података које Константин Философ доноси у свом спису: „Под сјајем византијског ораторства он скрива такве податке о којима ни византијски историци не знају, ни писци историје Турака, као Хамер, Цинкејзен".

[26] Београдска тврђава је у многим освајањима била рушена и након тога често служила као богат мајдан за изградњу појединих објеката у Београду. К. Протић, Путовања кроз Србију, Отаџбина VII, 21, 22, Београд 1889, 619. Путописац Корнелијус Дриш описује североисточни цвингер са извором „који овде зову свети" и додаје: „Око ове водице има тако много порушених градских зидова да би се од камена који ту лежи могле да подигну неколике касарни, што ће и бити док се само озида град..."

гледано из деспотове цитаделе на горњем граду, долази „са истока". Тешко би се могло прихватити мишљење Т. Ст. Виловског[27] да митрополитску цркву и остало цивилно насеље из деспотовог времена треба тражити на Дорћолу, који је по нашем мишљењу био ван утврђеног ужег подручја средњовековног Београда.

Управо у источном делу Доњег града приказује се на најстаријим представама Београда једна велика црква са кубетом. Први међу њима по времену настанка је турски цртеж Београда из XV века[28] (сл. 5). И поред његове опште схематичности и стилизоване представе појединих објеката у граду, на њему се може јасно уочити једна велика и једна мања грађевина у средишњем делу Доњег града, као и једна која се налази на простору североисточног цвингера у непосредној близини данашње цркве Ружице. Ове грађевине представљају свакако цркве. Поред величине и доминирајућег положаја, на то указује њихов архитектонски облик, трострука вертикална обрада фасаде, начин зидања (који се, судећи по цртежу, може протумачити као приказ полихромије зидних површина), као и постојање кубета на већој грађевини. На дрворезу из XVI века[29] (сл. 6) ова црква је приказана на истом месту и веома је слична представи на турском плану. Мишљења смо да нема основа претпоставци да је на овој графици приказана фрањевачка црква[30], јер је она била мања грађевина, штавише, према подацима путописаца, реч је о „скромној цркви"[31] и „капели"[32] у којој фрањевачки калуђери обављају „службу божју на коју долазе Дубровчани, Хрвати, Мађари".[33] Код фрањеваца је слушао мису и Венерн, који не даје никакве податке о величини и лепоти ове цркве.[34] Насупрот томе митрополитска црква се приказује као највећа и најлепша међу православним грађевинама „у којој рацки (српски) владика има своју резиденцију".[35] Занимљиво је такође да се црква

[27] Т. Ст. Виловски, Београд под владом деспота Стефана Лазаревића, одломци из историје Београда 1403—1427, Дело 67, Београд 1913, 42.

[28] Г. Елезовић и Г. Шкриванић, Како су Турци после више опсада заузели Београд, Београд 1956, 5—18 и слика 1.

[29] Д. Медаковић, Београд у старим гравирама, табла 1 и 2, Београд 1950.

[30] М. Бирташевић, Археолошка налазишта у Београду и околини, средњи век — архитектура, Годишњак Музеја града Београда књ. III, 1956, 93.

[31] Путни дневници Јакова Бонгарса и Вратислава Митровца, Putovanja po Balkanskom poluotoku XVI veka, prevod P. Matković, Rad JAZU 130, Zagreb 1897, 126—128.

[32] Ј. Богичевић, Путовање царског посланства у Цариград 1608, Гласник Историјског друштва у Новом Саду, књ. IV, 1931, 66—67.

[33] Ibid., 67.

[34] Putovanja po Balkanskom poluotoku, P. Matković, o. c., 139.

[35] Д. Костић, Где је била Небојша, прилог историји тврђаве и града, Београдске општинске новине за 1931, даје оригиналан текстуални опис који прати Решов бакрорез из XVI века. Католичка црква у Београду у ово време није била нарочито јака, што се види особито из њеног економског положаја,

лоцирана на крају падине у североисточном делу Доњег града скоро на свим гравирама истиче не само монументалношћу већ и доминирајућим положајем. Изгледа да је она била смештена на нешто уздигнутом платоу, тако да су се њене фасаде, кровови и кубе високо уздизали изнад кровова кућа уз дунавску обалу.[36] О каснијој судбини митрополитске цркве знамо на основу низа података. Она се помиње за време мађарске управе у Београду 1447. године као „митрополија београдска"[37] и касније, 1508, када се у писму београдског митрополита Теофана руском великом кнезу Василију помиње београдска Саборна црква Успенија пречисте Богородице.[38]

Приликом освајања Београда 1521. године Турци су ову цркву разрушили и на њеном месту изградили велику џамију.[39] На доцније насталим плановима Београдске тврђаве у непосредној околини велике џамије скоро увек је приказана једна велика и једна мања црква (сл. 7, 8, 9).

У свим опсадама током XV—XVIII века (1440, 1456, 1521, 1688. и 1717)[40] Београд је доживео страховита рушења после којих се тврђава поново обнављала. Док је њена општа схема остајала иста, поједини зидови и проломи на њима попуњавани су новим материјалом. Ова рушења и касније велике преправке на Београдској тврђави до те мере су уништили остатке деспотовог Београда и објекте његове градитељске делатности да се скоро са сумњом гледало на могућност налаза значајнијих аутентичних споменика средњовековног Београда. Налаз надвратника са натписом деспота Стефана Лазаревића је значајан догађај за нашу науку. Он уједно уноси и оправдане наде да ће будућа систематска археолошка ископавања на Београдској тврђави пружити драгоцене податке за расветљавање не само деспотовог периода него и ранијих епоха у историји Београда.

сталних промена и нестабилности београдских епископа и строге контроле делатности католичке цркве од стране деспота Стефана.

Д. Медаковић, Једно занимљиво место у биографији деспота Стефана Лазаревића, Зборник МС, св. 13—14, 1956, 302. Ј. Калић-Мијушковић, о. с., 93.

[36] Д. Медаковић, Београд у старим гравирама, табле III—X.

[37] Љ. Стојановић, о. с., 288; В. Марковић, Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији, Сремски Карловци 1920, 139.

[38] И. Руварац, Прилошци к објашњењу извора српске историје, о светињама београдске цркве, Гласник СУД, књ. XLIX, Београд 1881, 1—5.

[39] Г. Елезовић и Г. Шкриванић, о. с., 66; Хаџи Калфа, према Ст. Новаковићу, Балканско полуострво, Споменик СКА, 18, Београд 1892, 64.

[40] М. Димић, Грађа за историју Београда у средњем веку, књ. I, Београд 1951, 21 — Јован Туроције (1440), 25 — Калимах (1440), 47 — Бонфиниус (1456).

НАДПИСЬ ДЕСПОТА СТЕФАНА ЛАЗАРЕВИЧА

БРАНКО ВУЙОВИЧ

С именем деспота Стефана Лазаревича связана одна из светлых страниц бурной истории Белграда. Именно во время его правления впервые в истории сербского народа Белград становится центром сербского государства, средоточием его культурной, церковной и хозяйственной жизни. Деспот Стефан принял Белград от Венгрии в конце 1403 — начале 1404 года в довольно-таки запущенном состоянии. Он не только обновил город, но и расширил его, защитив двойными крепостными стенами; построил много важных военных и гражданских объектов. Резиденция деспота и другие важные дворцовые постройки находились в крепости в северо-западной части Верхнего города. Предместье же строилось к востоку и западу от города. Здесь находилась и большая митрополитская церковь — место пребывания „экзарха всех сербских земель", окруженная садами, одаряемая „многочисленными завещаниями, селами и другими обителями". Наряду с этой церковью в городе существовали и другие церкви, которые были воздвигнуты самим деспотом Стефаном, — церковь Трех Иерархов, церковь Св. Николая с больницей и сиротским домом и церковь Св. Пятницы. Константин Философ, биограф деспота Стефана, описывая Белград, подчеркивал необыкновенную красоту этого города, стоящего на семи холмах, сравнивал его с Иерусалимом и Константинополем, давая в то же время достоверные сведения о том, как выглядела крепость и поселения вокруг нее в 20-е г.г. XV века. Это описание подтверждает реконструкция топографии Белграда того времени. К сожалению, от Белграда деспотовых времен в наши дни осталось очень мало. Археологические исследования, проводимые до сих пор, не дали тех необходимых материалов, которые бы касались остатков средневекового Белграда; не получены более или менее подробные данные, позволяющие уточнить архитектурные остатки того времени.

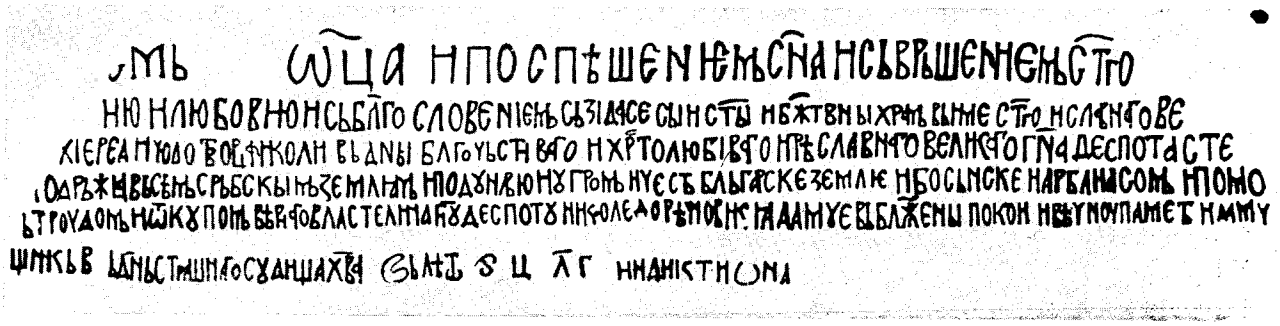
Один из значительных документов и материальных остатков — доказательств деятельности деспота Стефана Лазаревича — строителя Белградской крепости найден в конце 1967 г. в районе Нижнего города в непосредственной близости к северо-восточной стене и бане, относящихся к XIX веку. Эта находка представляет собой мраморный блок с частью ктиторской надписи деспота Стефана Лазаревича, где вместе с именем самого деспота упоминается и Белград; говорится об обновлении „святого места" и строительстве клиросов. (Снимок 1, рис. 1, 2). Принимая во внимание размеры, форму, архитектурную обработку камня, а также некоторые конструктивные элементы, как и содержа-

ние надписи, можно сделать вывод, что мы имеем дело с верхней частью портала постройки церковного типа (рис. 3). Существует несколько доводов, говорящих о том, что надпись эта связана с белградской митрополитской церковью, которая упоминается еще в первой половине XIII века в период правления короля Драгутина. Унаследовав уже построенную церковь, деспот Стефан не только обновил ее, но и придал ей соответствующую современным требованиям форму. Путем пристройки боковых клиросов к прямоугольной основе старой церкви она приобрела новую линию в своем основании, подобную триконхосу, что является отличительной чертой сербской церковной архитектуры времени деспота.

Надпись необыкновенно красиво сочетается с другими элементами портального свода, а распределение букв и длина надписи позволили удачно ввести ее в размеры и формы мраморного портала. Буквы выделаны четко, красиво, их отличают тонкие пропорции, к некоторым из них добавлены затейливые украшения. Влияние рукописной техники здесь очевидно, что не удивительно, если иметь в виду хорошо поставленное литературное дело во время правления деспота. В тексте часто представлена и лигатура. Здесь она выполняет не только функциональную, но и эстетическую роль, что подчас выражено в замечательных монограммных решениях (рис. 4). Большой интерес представляют собой палеографические особенности надписи, о чем выскажут свое мнение историки языка. И, наконец, надпись эта сделает возможным более точное установление места, на котором находилась митрополитская церковь, упоминаемая и позже в исторических источниках XVI — XVII в.в. Она представлена и на самых старых художественных изображениях Белграда (снимок 5—6) и планах крепости (снимок 7—9).

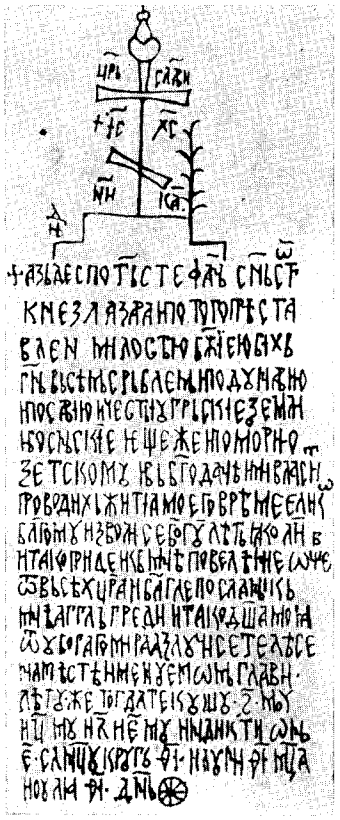
Осады и разрушения Белграда в течение XV — XVIII в. в. и позднее — основательная перестройка его крепости — уничтожили остатки города периода правления деспота до такой степени, что вплоть до недавнего времени на возможность нахождения интересных памятников средневекового Белграда смотрели с сомнением. Обнаруженная надпись деспота Стефана Лазаревича вселяет справедливую надежду на то, что систематические исследования в районе белградской крепости в будущем могут принести более крупные плоды.

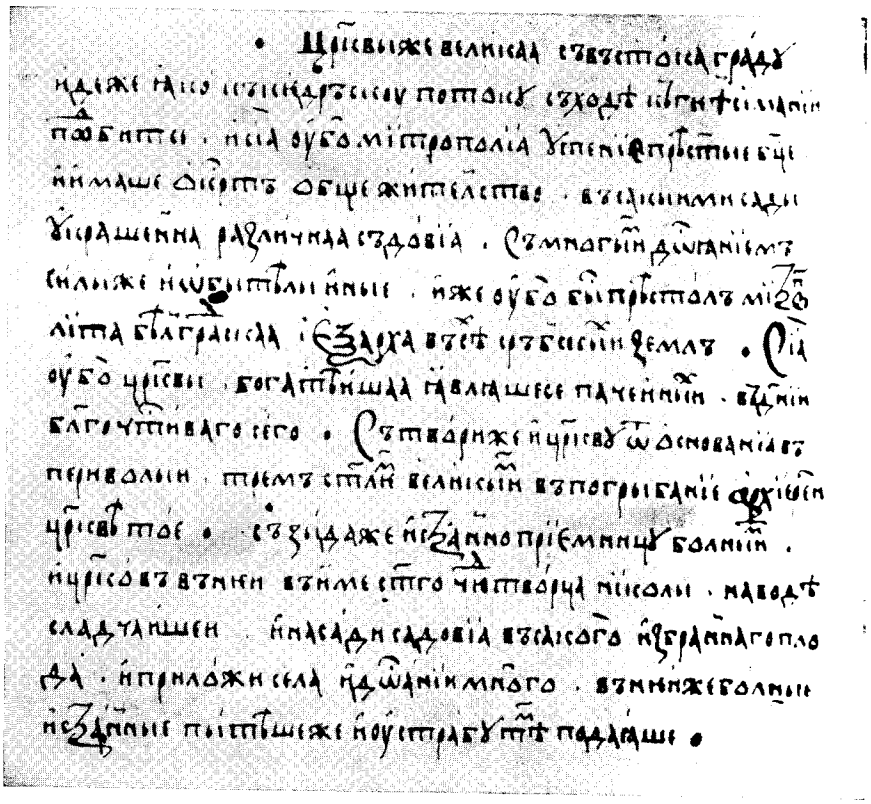
Сл. 1. Део надвратника са натписом деспота Стефана Лазаревића



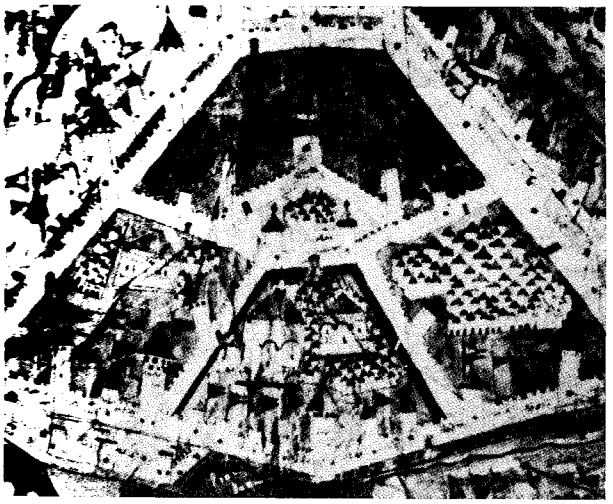
Сл. 2. Натпис из 1425. на надвратнику манастира Никоље код Шаторње

Сл. 3. (лево), Натпис из 1427. на спомен обележју на месту смрти деспота Стефана у селу Црквине (Дрвенглава) код Марковца

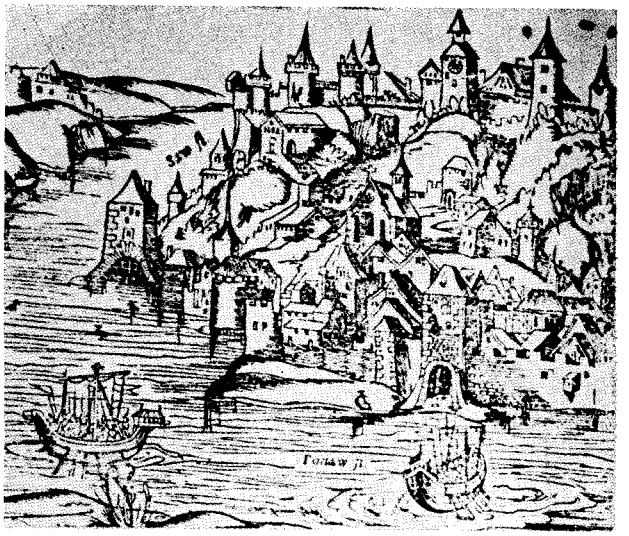




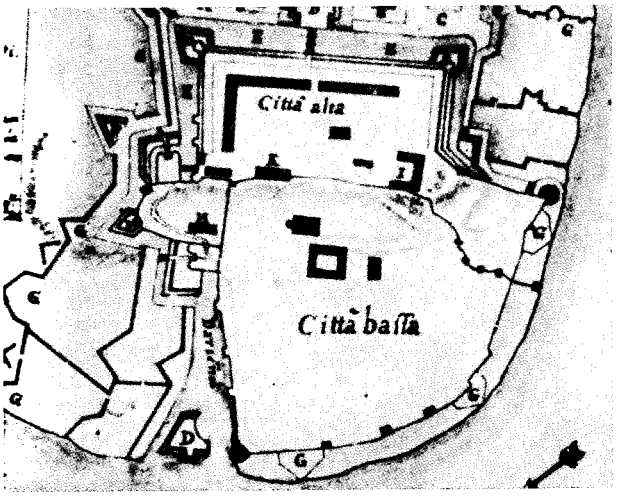
Сл. 4. (десно), Константин Философ, Живот деспота Стефана, одломак о београдским црквама Библиотека В. Богишића, Цавтат



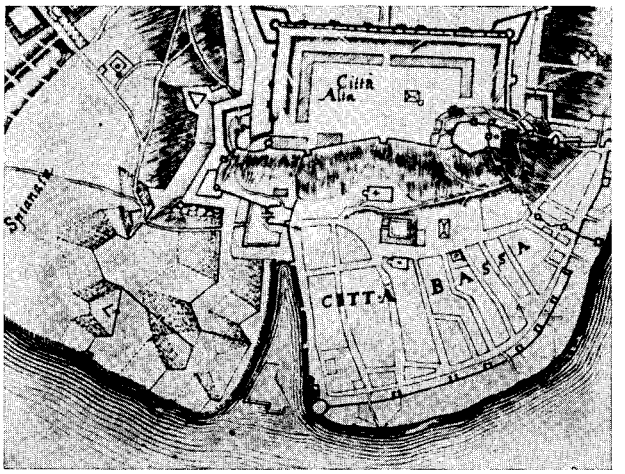
Сл. 5. Турски цртеж Београда из XV века, из збирке Музеја града Београда, фотокопија



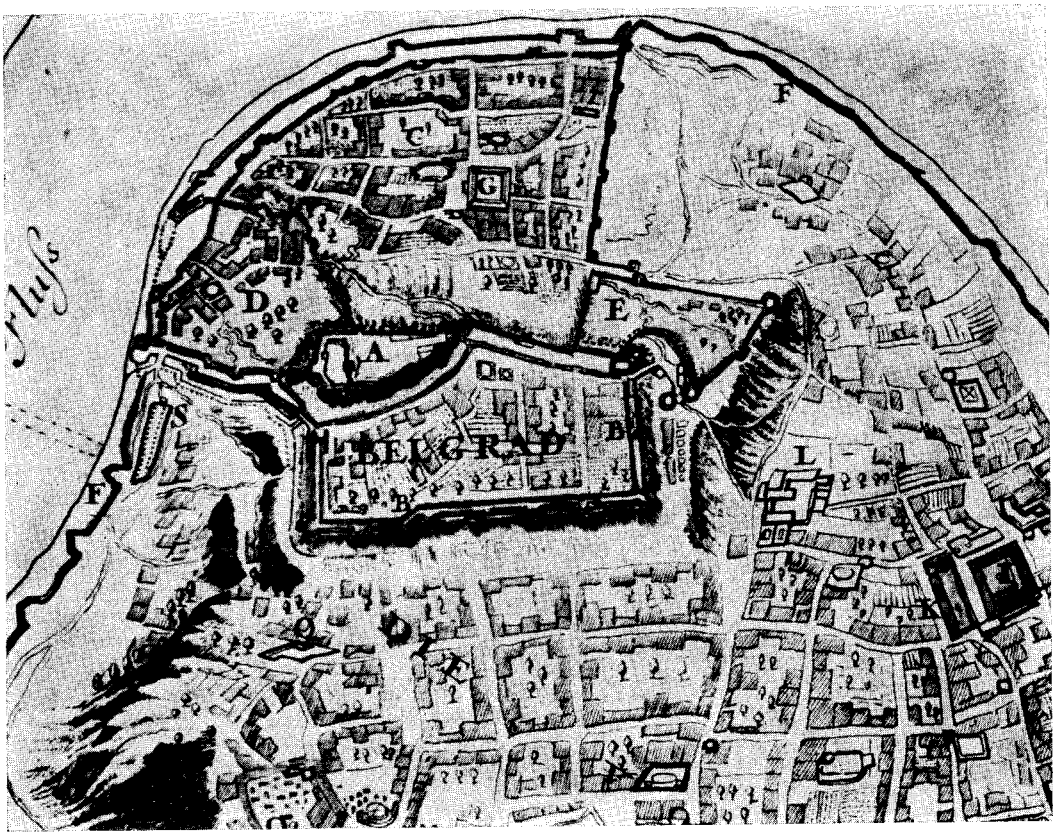
Сл. 6. Изглед Београда у првој половини XVI века, детаљ са бакрореза, из збирке Музеја града Београда, I₁ 450



Сл. 7. План уређења Београда из 1691, Висконти (детаљ), збирка Музеја града Београда, I₁ 2190



Сл. 8. План Београда из 1696 (детаљ), збирка Музеја града Београда, I₁ 311



Сл. 9. План Београда из 1688 (детаљ), збирка Музеја града Београда

Радмила Михаиловић

О кончетистичким основама слике природе у српској уметности XVIII века

МАТИЦА СРПСКА

4 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 4

Преношењем западноевропских примера у српско монументално сликарство Бођана и Крушедола развила се пејзажна кулиса у позадини слике XVIII века. У том случају настала је идеализирана и класицизирана варијанта природе, концепција европског жанра у коме пејзаж има функцију залеђеног фона рудиментарних алегоријских и декоративних вредности.[1] Посебну пак групу — читав један пејзажни род — чине ведуте са архитектуром у којима такође не постоји зрела намера да се представљају стварне грађевинске громаде и реална природа нити је осетна тежина топографског документа. То су слике које се временски подударају са појавом европских „veduta ideata", али су сигурно архаичније и пореклом из старије европске културе него што је она за коју се залагао ортодоксни барок. Погледи на панорамску природу и архитектонски комплекс грађевинских тела којима је одређено име, без мотива и савременог поретка талијанских панинијевских предела, носе са собом тоталну схему механизма произашлог из посебних садржинских обележја касноренесансне уметности. Она се, како је то познато, једним својим делом заснивала на ученим ставовима радова Ломаца, Цукара и Арменинија. По њима, идеја у духу уметника основни је покретач стваралаштва. Ослонац у спољашњем свету није нужан; он је „без значаја сем ако није од помоћи давању видљивог израза идеји".[2] Оваква су схватања наметнула слици симболичан смисао: она је таква постала целокупним својим обимом или склопом појединости обојених симболично.[3] У

[1] Р. Михаиловић, Маниристичка својства неких композиција српског сликарства. Утицаји западноевропске уметности на српско сликарство XVIII века (II), Зборник Филозофског факултета, књ. VIII, Београд 1964, 629 и 630.

[2] A. Blunt, La thèorie des arts en Italie de 1450 à 1600, француски превод издања: Artistic Theory in Italy 1450—1600 из 1956. год., 226.

[3] A. Whittick, Symbols, signs and their meaning, London 1960, 8.

исто време, слици је придодата вербална снага те је постала метафора апстрактних појмова који се у њој наслућују.[4]

У складу са поимањем природе и теоретским правилима у радовима талијанских писаца XVI века Ломацовог формата који, не сматрајући пејзаж самосталним уметничким предметом, нарушавају ренесансну концепцију „стабилне природе" и прихватају манирističку идеју о њој: склад постигнут вештином повезивања у широкој слици композитног „пејзажа света"[5], — настале су занимљиве композиције пејзажа на српској слици и бакрорезима XVIII века. То су хоризонтални појасеви природе са манастирским видицима, „барокне" слике архитектуре и предела који елементе давно знаног европског жанра добијају тек у XVIII веку.

Велики значај пејзажних представа на слици и у графици лежи, чини се, у грађи коју оне пружају за одређивање тренутка појаве пејзажа у српској уметности. Сем тога, њихов специфични вид помаже уочавању разлике у схватањима пејзажне форме и изношењу једне од њих на самом почетку уобличавања слике природе у српској уметности XVIII века.

Око посматрача ведута на српској графици XVIII века — материјалу на коме заснивам своја испитивања — не може пренебрегнути живу опаску: да пејзаж са архитектуром манастира припада традицији европског маниристичког предела, где је удео маште допринео амалгамисању слике природе и створио варијанте у овој врсти — једва различитим ведутистичким емисијама анонимних појединаца, потписаних гравера и школованих странаца. Широка подручја стварају, у временском распону од два века барока, слику аналогну по духу — слику микрокозмоса која се залаже за збирање у природи, за ход „du petit au grand". Зато већ проста поређења одају увек композитне слојеве старих мотива: брда, картонску и звечећу архитектуру, обрађене градине, гробља — дата наизглед компактна, реална и образложива али својом суштином, и у новом склопу и намери, надреалистички симболи и фикције типичне за амблем-предео (сл. 1 и 2). Наше ведуте, прожете позноренесансном идејом утиснутом у арматуру пејзажа својих оквира и изражајне снаге стила, и формом су блиске маниристичкој слици природе у другим деловима Европе. Често су старински уоквирени картуши већ запажени у производима допетровске ере руских мајстора[6], или широке „пределе" испод религиозних композиција, а каткад потискујући сакралну партију слике уз горњи оквир, ова примарна слика природе пуни лавовски део ком-

[4] Cesare Ripa, Iconologia, Padua 1630, Увод.
[5] F. Würtenberger, Der Manierismus, Wien—München 1962, 228.
[6] А. Фёдоров-Давыдов, Русский пейзаж XVIII — начала XIX века, Москва 1953, 23.

позиционе површине својим увеличаним размерама[7] и гради целину посебног света, где се имагинативно сударa са допустивим и могућим. — Све ово је разлог што сличности нашим приказима ведута налазимо у пејзажним панорамама Русије и Украјине, па и на ширем, западноевропском подручју, а ту свакако добијамо и одговор на чудну појаву коришћења истих образаца, представа неизмењених контура, за илустрацију ведуте два различита манастира: манастира Ораховице и манастира Хопова[8], на пример. Из овога се може закључити: да прецизност факата није нужан и првенствен циљ структуре овог пејзажа, већ да је штедљив језик симбола, служећи се одабраним чињеницама аутономне метафоричне вредности, изнео преко њега своје заступништво за идеју везану за мотив. Идеја та, ликовна фигура, у случају наших ведута, није само филозофско-религиозна већ, како претпостављају неки аутори, и социјално-политичка[9], с обзиром на њену погодну и стару форму разумљиву онима који су преко оваквих бакрореза желели да искажу поруку а не само да подражавају надмоћније или помодне узоре. И наша гравирана слика сачињеног и већ наизглед извештаченог пејзажа пулсира немиром осећајности и европске мисли у уметности позног маниризма у којој привид, ред и постојаност представљају спољашњу љуску за многоструке садржаје.

Да би се овакве намере остариле, амблем није био само најсигурније средство за практично преношење неокрњене слике уметничког и интелектуалног смисла већ, првенствено, потпора за исказивање идеје садржане у цртежу и модерног начина гледања на свет — свет приготовљен, померен кроз таласање манирастичке фантазије, али не и неразјашњив образац живљења. Природа маште и крхке архитектуре виђена са узвишеног места, у перспективи постројеног растиња протегнутог с брда на брдо, настала је у сагласности са процесима у касноренесансној уметности. Историји уметности је данас сасвим извесно да је, под утицајем амблематике, та слика подредила представу природе идеји и да је формулација уз појам „Идеја" у „Иконологији" Цесара Рипе резимирала правило свог времена: при-

[7] О. Недић, Графичке представе српских манастира као изворни подаци при конзерваторско-рестаураторским радовима, Зборник заштите споменика културе, књ. IX, Београд 1958, 20. — Старија литература о овом питању налази се уз чланак О. Недић.

О. Недић се прва опширније позабавила комплексом питања која намеће сусрет са представама пејзажа и архитектуре на графици новије српске уметности. Између осталог, она је у њој уочила богатство форми, стилских и формалних, указала на моменат фантастичног који борави у овој врсти слике и изучавала вредност графичког материјала у односу на специјалне проблеме конзервације.

[8] Д. Давидов, Из историје српског бакрореза XVIII века, Зборник за ликовне уметности I, Матица српска, Нови Сад 1965, 252, сл. 8 и 9.

[9] О. Недић, наведено дело, 18.

роду Идеја носи на грудима и храни је као своје чедо.[10] — И у амблематици, као и на слици XVI и XVII века, пејзаж је имао првенствено сврху да истакне преимућство слободног и повученог живота у природи над таштином, хаотичношћу и изопаченошћу градског живо-

Сл. 1. Henry Peacham: *Minerva Britanna*, London 1612
(Из књиге K. Scoular, *Natural Magic*, Oxford 1965)
(Цртеж Нове Чогурића)

та. Мисао та је садржана и у формулацији амблема: Rura mihi et silentium а текст под њим сведочи о пуноћи залагања за ову идеју: о моћи деловања, и стварном уделу, амблематске одбране захтева везаног за мотив живота у самоћи и природи

„Wert thou thy life at libertie to choose,
And as thy birth, so hadst thy beeing free,
The Citie shouldst bid adieu, my Muse,
And from her streets, as her infection flee:
Where CHAOS and CONFUSION we see,
Aswell of language, as of differing heartes,
A bodie severed in a thousand parts . . ."[11]

Позив на враћање у рајски живот и пасторалну срећу Аркадије карактеристичан је за време маниризма и у литератури и у сликар-

[10] F. Würtenberger, наведено дело, 226.
[11] K. W. Scoular, Natural Magic, Studies in the Presentation of Nature in English Poetry from Spenser to Marvell, Oxford 1965, 119. — Наслов, графичка представа и текст под амблемом пренети у књигу K. Scoular из дела Henry Peacham-a: Minerva Britanna, London 1612.

ству. У поезији Саназара идеално је изражен амблематски налог за бекство из града, интелектуално напетог и извештаченог, у једноставност сеоског живота.[12] Под утицајем теоретских радова Албертија и Леонарда, заснованих на гледиштима Плинија и Витрувија и на хорацијевском принципу ut pictura poesis, створен је већ у ренесансном сликарству Венеције овај пасторално-поетичан жанр. Та тема пејзажа „као институције" иде упоредо са захтевима класичне, и ауторитетом савремене, теорије — примењене још шире на књижевност.[13] Р. Витковер је уочио исто духовно стање и на ширем подручју ренесансне културе пратећи тенденцију на најмаркантнијим потезима у остварењу карактеристичног идеала: у Полицијановој поезији у њеној спрези са ученим кругом Лоренца Мањифика везаног за Villa Careggi; на примеру Синьорелијеве Панове школе; и, разумљиво, на венецијанском случају успешно интерпретиране античке идеје о буколичкој срећи и миру у делу Борђона и на „фантастичним визијама" античког света у Sogno di Polifilo[14], чувеном раду Франческа Колоне, амблематског карактера и намене. У целој Европи XVI, и у XVII веку, негован је култ вртова и потхрањивано интересовање за природу: мапу реалног или стилизованог предела и панорама. Већ од XV века јачала је склоност за пољски, сеоски и ванградски живот, за однеговани живот пољске виле, а насупрот томе — осуђивано је људско битисање у граду, светска сујета и спутане духовне делатности везане за урбане средине.[15] И опет се констатује да се у свему томе Италија

Сл. 2. Х. Жефаровић, *Манастир Шишатовац* — детаљ гравире: *Деспот Стефан Штиљановић*, 1753. (Цртеж Нове Чогурића)

[12] R. Wittkower, L'Arcadia e il Giorgionismo, Umanesimo europeo e umanesimo veneziano, a cura di Vittore Branca, Venezia 1963, 481.

[13] E. H. Gombrich, Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting, Gazette des Beaux-Arts, Vol. XLI, Mai—Juin 1953, 339 и 344.

[14] R. Wittkower, наведено дело, 481 и 482.

[15] R. M. Steinberg, The Iconography of the Teatro dell'Aqua at the Villa Aldobrandini, The Art Bulletin, Vol. XLVII, December 1965, 454. — И овај аутор констатује да поред књижевности слична схватања има и талијанска теорија уметности (Borghini, Il Riposo 1584): на истом месту (у белешци).

ослањала на своје античко наслеђе те да јој је идеал био „плинијевска панорама — theatrum mundi — чији је архитекта Бог".[16] Пораст интересовања за пејзаж око 1500. године развија се у класицизму XVII века у онај свој крак који је у градинарству и култури вртова у Италији показао примерна остварења, искоришћена затим за регулисање версајског парка и других европских башти и природних комплекса где се бароку наметао ред, мир и мисао. Све ово, канда, мора бити узето у обзир у разматрању целине и детаља предела једне позно формиране пејзажне врсте и у удаљеним уметничким областима.

Из токова ове културе, кроз богати и покретљиви ритам живота XVII века, иста мисао улази и у садржину књижевности и уметности каснијих времена, са измењеним и проширираним али потпуно усклађеним метафорама прошлости.

Плодна активност на пољу поезије XVI и XVII века од силне је помоћи за изучавање и разумевање новог европског, па и нашег предела: за одређивање његове идејне оржи, приближне географске тачности и хронологије. Ту су нам од користи простудирани односи амблематике са песништвом и докази о везама у уметностима за којима треба само посегнути. — Из упоредних студија, на пример, енглеске поезије и симбологрфија констатовано је сигурно исходиште идеја о природи у амблематици: „амблематско значење брда и долина и контрасти међу њима било је опште место у XVI веку . . . а у XVII се њиме још користе и сматрају га важним неки песници када желе да пишу о пејзажу".[17] Поред основног смисла о преимућству повученог живота, устројство природе неочекиваног склопа ствари где се „сједињује екстремно . . . парадоксално и тајанствено", има и морализаторски циљ: активну мисао која „открива сличности међу несличним, разлику између сеоског и херојског живота, библијског и савременог, егзотичног и локалног, живота понесеног и скученог, еротског и аскетског".[18] Ипак, затворени свет природе значио је — на првом месту — повратак у рајски живот, еденски врт који сликом најбоље дочаравају низоземски мајстори, и они, као и поете раних барокних времена, амблематском мрежом природе која је отворена сплету мисли, претпоставки и алузија и не садржи много конкретних фрагмената.[19] Врт — на који подсећа и географски недефинисана панорама наших графичких представа са манастирским комплексима —

---

[16] Исто, 454, 455.
[17] K. Scoular, наведено дело, 154.
[18] Исто, 158, 159; 164, 165.
[19] Стара, средњем веку драга идеја о земаљском рају, обећању тишине и повучености, преношена кроз многобројна тумачења: светих отаца, средњовековне легенде, Дантеа итд. — доспела је и у поезију XVII века, на пример код Spensera (The Faerie Queen), Miltona и др.: H. R. Patch, The Other World, Cambridge — Massachusetts 1950, 173.

у енглеској поезији XVII века, тако, био је, као и у литератури маниризма и раног барока, синоним слободне природе, синоним дивљине[20], а и ту је најчешће третиран као амблем повучености и размишљања. У поезији Марвела (The Garden) и Милтона, утврдили су многи историчари и литерарни критичари, он представља земаљски рај, мада су мотиву у литератури могла да буду давана и тумачења стоика, епикурејаца или платоничара[21]: акценат живота задовољства и уживања или самоће и медитације. Ф. Кермод је показао да се поступак метафизичких поета умногоме ослања на вођство наћено у унутрашњој структури амблема, откривајући директни подстицај, за случај који је њега интересовао, у амблематици Хенрија Хаукинса: Partheneia Sacra[22], чиме је тачно формулисан суштински однос херметичке поезије Марвела, Вогана и Херберта, на пример, према „чистој природи": „интересовање за спољашњи свет као делотворну снагу развитка унутрашњег живота".[23] — И најновија литература која се бави овим проблемом у енглеској уметности дошла је до идентичних закључака. Испитујући идејну суштину енглеског врта, Е. Малинс је уочио литерарно-симболичну њихову подлогу у Милтоновој слици Paradis terrestre и сигурни интелектуални подтекст концепције природе XVII века. Занимљиво за нашу тезу у овом раду је и то што његов аутор налази у Хогартовом тумачењу линије (linea serpentinata) теоретску основу за варијанте и схватања пејзажа ликовних уметности.[24] Хогарт је, како се то већ зна, и како он сам каже у својој Analysis of Beauty, мисао о linea serpentinata као о линији лепоте доминантној у решавању формалних проблема уметности маниризма и раног барока, узео из талијанске теорије маниризма позивајући се директно на Ломацов Trattato dell' Arte della Pittura из 1598. године.[25] Ф. Антал је указао и на терминолошку везу између Хогартове интерпретације линије и уметности енглеских вртова после 1715. године.[26]

---

[20] P. Legouis, Andrew Marvell, Oxford 1965, 46 и 48.

[21] F. Kermode, The Argument of Marvell's „Garden", Seventeenth-Century English Poetry, ed. W. R. Keast, New York 1962, 294—296 и даље.

Међу многим радовима на овом питању занимљива су и најновија истраживања која корене Марвеловог „The Garden" налазе у картезијанским концепцијама. Пошто Марвелови извори не могу бити утврђени прецизно: у Кабали, код херметичара или неоплатоничара, извесни аутори — у даљој анализи — долазе до закључка да песник није искористио Платонове метафоре већ да су му ближи били Декартови филозофски ставови (D. Stempel, The Garden: Marvell' Cartesian Ecstasy, Journal of the History of Ideas, Jan.—March 1967, Vol. XXVIII, 99, 105, 107, 111).

[22] F. Kermode, наведено дело, 296.

[23] P. Legouis, наведено дело, 43.

[24] E. Malins, English Landscaping and Literature 1660—1840, Oxford University Press 1966.

[25] F. Antal, Hogarth and his place in European Art, London 1962, 161 и 162.

[26] Исто.

Неки примери поезије XVI и XVII века Француске и Шпаније, саткани од хијероглифских мотива и ослоњени на симбологрaфију, драгоцени су материјал у тумачењу живе суштине наше слике пејзажа са манастирима. Француски песник Ди Барта, утицајан на европску поезију, аутор чувене La Semaine ou création du Monde, управо у једном делу те поеме (Le troisième jour) додирује важну тему манризма о којој је реч:

„O trois et quatre fois bienheureux qui s'éloigne
Des troubles citadins! qui, prudent ne se soigne
Des emprises . . ."
. . . . . .

И не само мотив савлађивања таштине и удаљавања од светских токова већ и пасуси описа рустичног живљења код Ди Барта поклапају се са скупом ствари на слици о којој размишљамо: са вегетацијом брда, водама, стадима, са одушевљењем за сеоску земљу и љубављу за њена гробља — места на којима је човек поникао и којима се враћа . . .

. . . „et cette même terre
qui naissant le reçut, pittoyable l'enterre" . . .[27]

Ту су уткане и друге идеје читљиве и у симболичној ведути нашег сликарства: узлет духа за независним и слободним животом, за заклоном интимног и свог који значи заштиту од моћних, предавање искреној побожности једноставног човека — жеље једног света који има права на своју веру и вољу . . . Исте мисли нису нимало стране ни песништву и сликарству XVI века у Венецији, где се природа представља речником алегорија те често постаје и „маска за политичке идеје".[28]

Тако је исто и са примерима из песништва Теофила де Виоа чији живот улази већ у XVII век. У оди самоћи (La Solitude), слици природе са митолошким реминисценцијама — управо онако несамосталној какву, знамо, жели манеристичка теорија — он описује природу пуну парадоксалних расположења: благу и страсну, која подстиче активност духа . . .

„Dans ce val solitaire et sombre
. . . . . .
. . . . . .
Un froid et ténèbreux silence
Dort à l'ombre de ces ormeaux,

---

[27] Du Bartas, La vie rustique, La Semaine, Le Troisième Jour, Anthologie poétique française, XVIe siècle (Tome second), par M. Allem, Paris 1965, 242.

[28] E. Tietze-Conrat, Titian as a Landscape Painter, Gazette des Beaux-Arts, Vol. XLV, janvier 1955, 13.

Et les vents battent les rameaux
D'une amoureuse violence.

L'esprit plus retenu s'engage
Au plaisir de ce doux séjour . . ."[29]

Основну амблематску концепцију: мисаону концентрацију надмоћну удаљавањем од града — града немог пред питањима живота и смрти за које одговоре даје најдубље врело у самом човеку — налазимо у шпанској поезији XVII века са дивним примерима у фрагментима поезије Лопе де Вега:

„A mis soledades voy,
De mis soledades vengo,
Porque para ander conmigo
Me bastan mis pensamientos.
¡ No sé que tiene la aldea
Donde vivo y donde muero,
Que con vivir de mi mismo
No puedo venir mas lejos!"
. . . . . .[30]

Оригинални су примери религиозне поезије фратра Луис де Леона, човека хуманистичког образовања и неоплатоничарских погледа на природу. Они одговарају модерним схватањима слике те природе у ликовној уметности XVI века и касније, па и код нас, а поклапају се и са описима код Ди Барта: са компарацијама, идејама и осећањем за природу:

„ ¡ Que descansada vida
La del que huye el mundanal ruido,
Y sigue la escondida
Senda por donde han ido
Los pocos sabios qué en el mundo han sido!"

. . . Ту мудрог човека не узнемирава горда нада на величину, богатство, почасти и ласкања; бриге, таштина и болови овога света не притискују. Човек се скрива међу брда, изворе и реке — прибежиште за непосматране радости. Ту влада мир, ту се размишља, и човек је слободан и захвалан само природи:

[29] Théophile de Viau, La Solitude, La poésie française (La poésie du passé), par Paul Eluard, Paris 1960, 509.

[30] Lope de Vega, A mis soledades voy, Antologie de la poésie espagnole par Mathilde Pomès, Paris 1957, 157.

„Vivir quiero conmigo,
Gozar quiero del bien que debo al cielo,
Al solas, sin testigo
Libre de amor, de celo,
De odio, de esperanzas, de recelo . . ."[31]

Оваква поимања заједничка култури XVI и XVII века одржала су се и у уметности XVIII века[32], па и у садржини предела наше и руске уметности. У амблематској формули наше ведуте са архитектуром налазе се исти погледи на природу: она је место самоће и размишљања „о темама смрти којима се слави божје име"[33], а поодмакла времена додају локалну и барокну интонацију изгледу слике. То је суштина панорама са представама манастира у српској графици XVIII века: по амблематској масивности сасвим оригиналне пејзажне форме, за наше прилике, оне представљају напор у још неразвијеној српској уметности за стварањем нетрадиционалне и неиконичне, дакле модерне и европске слике природе. Технички ваљано описане, оне су доста спретно компоновале чудну ботанику маниризма, уздижући поједине примере из монотоне традиције једне врсте која има и ширу, балканску варијанту — до нових идеја, а касније до декоративне слике природе какву је пожелео барок.

Ако је из западне Европе у наше сликарство продрла идеја о представљању симболичне и стилизоване природе, директно пак на развој пејзажа са елементима архитектуре деловала је свакако стилски подударна група пејзажних решења руске уметности времена Алексеја Михаиловича и Петра Великог. Украјинска уметничка култура је такође дала многобројне примере као што је „Видик Креховског манастира" из 1699. године, и друге бакрорезе и дрворезе слично компоноване: сурих зидина, пошумљених брда, река са бродићима (сл. 3). Настанак ове врсте слике (сл. 4) има много додирних тачака са процесом развоја пејзажа на Истоку, у Украјини и Русији, и аналогија у делима Запада. Изгледа да су струјања најчешће посредна, преко Русије. Познато је да у Русији у то време велики утицај врше листови гравираних низоземских ведута; оне су од значаја за садржину и стилску форму слике руског пејзажа, иако и традиционална стилизација оставља свој траг.[34] Блискост наших са украјинско-руским

[31] Fray Luis de Léon, Vida retirada, Antologie de la poésie espagnole par Mathilde Pomès, Paris 1957, 109 и 110.

[32] M. Soria, Velázquez and Vedute Painting in Italy and Spain 1620—1750, Arte Antica e Moderna 13/16, Gennaio—Dicembre, Firenze 1961, 439.

[33] Исто.

[34] А. Фёдоров-Давыдов, наведено дело, 22.

радовима лежи углавном у сличности техничког поступка, у васпитању руке и једнаком ритму хода ка новинама давно усвојеним на Западу. Треба још једном нагласити да су западни узори, у оба случаја, на првом месту иконолошког карактера, а подударности у видљивим елементима произлазе и из те чињенице. И у истраживању порекла руског пејзажа директно значајног за разумевање нашег, професор Фјодоров-Давидов је приметио: да је пејзаж са архитектуром настао у допетровској епохи био лишен реалистичког момента мада се понекад, угледањем на западне обрасце, ослањао на студију истините природе.[35] Подређен схоластичко-религиозним погледима „који су се непријатељски односили према природи" руски је пејзаж, као и предео наших ведута, још до петровских времена доносио збир утврђених елемената једне измаштане природе на уштрб њеног описа и доживљаја.[36] Ти предели, први опрезни корак у грађењу загонетног типа панораме, стоје на дну комплексне уметничке целине једне сложене композиције где слика природе има облик „картуша или амблема ведутистичког карактера".[37] И тако је, свакако вођена руским искуством, ведутистичка представа српског XVIII века интерпретирала не реални предео, не пејзаж мотива аутономне мисли какав је дала Холандија у сликарству XVII века, већ вештачки створен, смишљено испарцелисан врт природе утврђених симболичних појединости.

При изучавању панорама српске графике XVIII века у магновењу се намеће доминантно, неегзактно осећање вредности целине представа. Одмах затим испитивачка тежња ока открива у њима не само европски дух предела XVI и XVII века већ и њихову латентну иконографску раздробљивост. Постепено, истраживач налази пут за разумевање појединости, ликовно-филозофских загонетки фрагмената, и метод хотимичног устројавања природе: сабирачки потез коме је циљ прикупљање јединки у целину са намером сасвим извесног казивања у оригиналном оквиру новоствореног ликовног појма. Пејзаж српске графике XVIII века, у складу са својом амблематском потком, представља изазвано збијен, крцат свет. Сажета представа целине нужно је стога сложена из могућих али и из апстрактних пасуса изолованих значења. Свакако је постојала жеља да се и у детаљима слике саопшти мисао, што је појединостима дало нечудни изглед поузданих симбола, целој слици пак још један доказ манирističког а не барокног порекла. Јер ово својство прати северњачки род манирističког пејзажа фантазије, у чијем је идеолошком и композицијском аранжману неодрживо представљање живих топографских факата и ботаничких формација. Цвеће и дрвеће постају носиоци уну-

[35] Исто, 23.
[36] Исто, 23 и 26.
[37] Исто, 23.

трашњих вредности објеката, а као одломци познатих и трајних значења датих хијероглификом и амблематиком, бивају уношени и распоређивани у пејзаж. Тако се дешава да европска пејзажна композиција XVI века одјекне муклим ехом у уметности позније упућених подручја — и не само захваљујући директном учинку амблематике већ и механичким преношењем њених текућих формулација из области флоре, брдовитог предела и вода. — Може се, дакле, са сигурношћу рећи да је за основу пејзажа са архитектуром у српској графичкој уметности XVIII века послужио пејзаж XVI века специјалиста са севера Европе, предео који је „концептуалан пре но ведутистички" и „не представља ведуте већ широку акумулацију индивидуалних објеката"[38].

У српском пејзажу са архитектуром манастира, као што је речено, целина има карактер симболичне представе, белег оног типа слике у протегнутом временском току ка прошлости. У њој пак постоје знаци о стицају предмета индивидуално-симболичне вредности у ново јединство.

Интересантна је, тако, на ведутама улога архитектуре. У склопу осталих објеката она се тек понекад трза из свеколике надреалистичке необичности карактеристичне за градске видике од Хемскерка до Монсу Десидериоа. Студије о месту и начину интерпретације архитектонских објеката у сликарству XVI и XVII века уочиле су разлику између постојаности и реда у ренесансном сликарству и наглашавања фантастичног и меланхоличног кроз овај фрагмент од времена Бекафумија и Булија Романа.[39] И графичке репродукције античких архитектонских објеката познатих европских архитеката ренесансе заобилазиле су, по правилу, археолошку прецизност. Утврђено је, на пример, да је дело Жака Андруеа ди Серсоа: Livre des Édifices Antiques Romains штампано у Паризу 1584 — збирка гравира римских здања — значило тек афирмацију маниристичке фантазије и техничке супериорности; и даље, оно је служило на првом месту као депозит елемената за богаћење и покретање инвентивне разраде жанра у рукама других аутора истог посла.[40] Из често коришћених радова Е. Х. Гомбрича и Р. Витковера познато је такође да је архитектура маниризма допуштала слободе стваралоцима: модерни и интелектуално независни архитект одабирао је и спајао и међу различитим стиловима, и била су му допуштена субјективна схватања.[41] Сасвим је слич-

[38] E. H. Gombrich, наведено дело, 352.
[39] M. Soria, наведено дело, 440.
[40] E. Iversen, Hieroglyphic Studies of Renaissance, The Burlington Magazine, Vol. C, January 1958, 15.
[41] W. Lotz, The Renaissance and Mannerisme, Studies in Western Art, Vol. II, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, Princeton, New Jersey 1963, 241 и 243.

но и са сликаном архитектуром и стиховима о њој. Маниристи никад не тумаче палате и храмове као свој доживљај стварности: оне су загонетан „део универзума", „затворена целина природе" и значе „сан о архитектури".[42] Чињење крви и тоњење у мир и бесконачност важе и за опис архитектуре у књижевности. И тамо „сваки њен примерак који није саздан од тесаног камена и резбареног мермера — представља природу и сажима се са њом".[43]

Постоје многобројни примери у европском сликарству којима се могу илустровати подударне тежње, и човек се не може отети констатацији: да вечитим одступањем од стварности архитектонска тема и код нас представља елеменат везан за грађевину фикције или ону мајушних природних обриса, мисаоно обележену и сведену на волумен без личне просторне димензије. Па и они архитектонски објекти на бакрорезима — како је то примећено у ранијим студијама наше графике[44] — који имају додира са стварношћу и дају панораму ширег склопа чињеница, померени су из својих оса и природних топографских тачака, да би опширнија раван видика била приступачна оку. Ово је сасвим сигурно поступак европске старе уметности: стварање видика из птичје перспективе у циљу сабирања мноштва детаља у панораму новонасталих планова и односа — померање у физичкој стабилности и психолошком деловању.

Када се фигуре јављају на српским гравирама XVIII века обележене су, као у многим европским пејзажима фантазије, манирističким својствима: оне се не сажимају са збивањима у природи, не прекидају њене токове нити утичу на стварање јединства и хармоније у њој. Њихово је место накнадно пронађено, штафажно-сценско по изгледу као што је испражњено и идеализовано — кулисно осећање форми и контура архитектуре. Чињеница је да је тек барок успео да увуче фигуру у живот природе, да је слије с њом[45], а манирističко сликарство, као и поезија тог стила, посматра „људске прилике ... као амблематски епиграм".[46] Извесне пастирске сцене на нашим гравирама — чобани и стада на брдима, расуте фигуре калуђера оживљене на начин machiette-a, или кавалкаде визитација — део су манирističког сценског идејног захвата, недовољно индивидуалисане епизоде непоуздане илустративне вредности. Све то још више истиче досад понављану мисао: да без обзира на то што у представама мана-

[42] J. Bousquet, La peinture manieriste, Neuchâtel 1964, 278.

[43] P. Legouis, наведено дело, 46.

[44] С. Ненадовић, Хиландар са графичким приказима XVIII и XIX столећа, Зборник заштите споменика културе, књ. XVI, Београд 1965, 100 и 101.

[45] F. Würtenberger, наведено дело, 228.

[46] K. Scoular, наведено дело, 158.

стирских видика српске уметности XVIII века има често варљиво сетне атмосфере и привидних жанр-епизода, бележака о догађајима и чудесним активностима у природи које се, уз добру вољу, могу везати за живот манастира — пејзаж тај има у суштини општи и симболични карактер. У овом виду он је у нашој уметности нестварна, често сасвим орнаментална шара природе која не изискује оштру оригиналну идеју, амбиције личних напора цртача. У њему су изражени материјална неодређеност и уопштеност гледања на форму што утапа целу слику у бесконачност и понирање у размишљања. То је у складу са укусом времена и поетско-амблематским отелотворењем представе о устројству света и природе.

Слично европској примитивној слици предела XVI века, планирање тла на гравирама XVIII века задовољава привидно једноставни и природни ред. И оно је, међутим, изаткано од многих елемената, сопственог смисла. Понекад је архитектура окружена поједностављеним али типичним сегментима баштенског изгледа, умањеним „партерима" старог талијанског врта какав се могао срести већ у ренесанси, и касније од Капрароле до Вила Ланте или на фрескама, на пример, Тадеа и Федерига Цукарија у Вила Д'Есте. Форме преношене графиком током векова изгубиле су од прецизности и озбиљности — и, због скучености и суженості новог графичког тумачења, изневериле убедљивост баштенских облика и њихових оригиналних формата. Обрађене градине на нашим ведутама, у склопу читаве слике, по духу су блиске мотиву врта у низоземској графици малих мајстора XVI века, оном на фламанским таписеријама рађеним по нацртима Вриса и ван Орлеа, француској графици мајстора из Фонтенблоа тек ослобођених талијанског туторства, а када су ограђене високим зидом — чак и неким примерцима далеке представе hortus conclusus-a — средњовековној, дакле, идеји, која није страна постренесансним временима у области сложене културе маниризма. Те градине, мале парцеле ниског растиња, огледало су провинцијског превода (који постаје стил у XVIII веку и у далеко развијенијим уметничким срединама од наше, аустријској на пример) једног специфичног умења: читаве хортикултуре вешто вођене кроз XVII век, у широким размерама и са доста нових и разноврсних стилских планова.[47] Гледани уз архитектонски цр-

[47] Основу њену чини дакако талијанска идеја врта која сажима архитектуру, баштенске елементе и природу једног краја, али је директна формулација западноевропска. Стару симболику појединости визуелно прикрива уједначена панорама за коју се ангажовала нарочито низоземска практична графика увучена у дела писана о архитектури, о баштама, ботаници и свечаностима (Herbert Hutter, Garten und Park im Bild, Garten und Park in Darstellungen der bildenden Kunst aus sechs Jahrhunderten, Katalog, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1964). — Материјал низоземских гравера, који полазе од талијанске идеје, свакако је од велике важности за планирање, симболику и ликовни домет касније насталих европских башти, ведута и топо-

теж манастирских комплекса, ови се делови слике могу схватити и као типични поетски термини које је одредила амблематика у сили својих знакова код Самбукуса, Де ла Феја итд. — обично уз амблем зидом ограђеног раја из којег истичу четири рајске реке — или нама ближег амблематског приручника, у „Итици Иерополитици"[48], књизи која је, познато је, имала удела у формирању иконографије српског сликарства.[49]

У моменту свесног изграђивања слике природе вештином сабирања загонетних јединки и симбола од којих ће предео бити саткан није морао да се чини напор у налажењу новог само на страни. Чак и да нису постојали многобројни узори и продор туђих уметности на пољу сликарског стваралаштва, културна атмосфера код нас и амблематско-поетски карактер литературе достајали су да изграде и потпуно усмере иконологију ове теме у ликовној уметности XVIII века. Не може се уопште претпоставити, за доба које нас интересује, да су кретања унапред била могућа без надмоћи једне дидактично-угледне књижевности, синтезе теолошких мисли, поезије и свеопштих тежњи интелектуалног живота. — За тематику пејзажа који разматрамо, на домаку руке, у делу нашег писца XVIII века Гаврила Стефановића-Венцловића уочавамо паралелу слици: тежње заједничке сликарству и духу европске литературе XVI и XVII века, литературе која је снажном речју говорила о природи често кроз декоративне и укалупљене облике одређене амблематиком.

Изучавајући дело Гаврила Стефановића-Венцловића, Милорад Павић је нашао описе пејзажа уметнуте у Венцловићеву прозу.[50] Његова анализа тих комада говори о подударности са варијантама у европској литератури XVII века. Павић је истакао вредност тзв. „двоструких пејзажа"[51], оних у којима плодовима природе: градинама и вртовима подложним пролазности — као у Хербертовој поезији, The

графских формулација вртова, природе и архитектуре. Овим изворима, без сумње, дугујемо и ми. Гравире Hortum viridariumque elegantes et multiplicis formae ad architectonicae artes delineate a Johanne Vredemano Frisio представља тако једну од знаменитих „Musterbuch"-а XVI века којом се ширила архитектонска мисао о планирању врта, а албум сматран практичним приручником очигледно наметљиве снаге поузданог руководства. Књигу издаје 1583. Филип Гале у Антверпену (Исто, кат. но. 36), а већ 1591. исте идеје бивају пренете у централну Европу и планови копирани у другом „Musterbuch"-у немачких крајева: Hans Puechfeldner, Ein Nützliches Kunstbuch der Gardterey — књизи која садржи 46 цртежа од којих су неки копије по H. Vredeman de Vries-у (Исто, кат. но. 42).

[48] Итика Иерополитика, Кијев 1712, IX.

[49] Д. Медаковић, Представе врлина у српској уметности XVIII века, Рад Војвођанских музеја 8, Нови Сад 1959.

[50] М. Павић, Гаврил Стефановић-Венцловић, Књижевност, октобар 1965, 1281; Гаврил Стефановић-Венцловић, Црни биво у срцу — легенде, беседе, песме, ед. М. Павић, Београд 1966, 65 и 66.

[51] Исто.

Flower на пример — стоји као контраст људска душа, парадоксално и сасвим барокно, далека од ритмова у природи и постојаних обнављања у њој. Далеко дидактичнија и ближа концепцији наше ведуте са манастирима је слика природе у оним Венцловићевим „двоструким пејзажима" где се врт упоређује са књигом — што је у складу са гледањима метафизичких поета за које је природа „mystic book" — а свакодневни живот природе са плодним круњењем духа интровертно усмереног човека. На овом месту очигледно постоје аналогије са идејама нађеним у сликарству и амблематици, о чему је било речи у претходним пасусима, са наталоженим религиозним и моралним искуствима манирстичке представе о материјалном свету. С друге стране, моменат констатације истих термина и форми литерарних описа природе директно везује Венцловићево дело за поетику маниризма, уметничку теорију Италије, а преко њих и за европску ликовну културу XVI века. У њој су удео манирстичке теорије и директно деловање извесних писаца (у Венецији, месту настанка слике природе, снажан утицај врши Долчеов Dialogo della Pittura из 1565. године) стварали темељ интелектуалног подтекста представе природе која има „двоструко значење"[52], било да се односи на предео на платну сликара или на производ песничке маште Санацаровог талента. Пејзаж се и код Венцловића претворио у алегоријску приповест о природи, сажетих знања из амблематике и елемената стварности укомпонованих у слику на искуствима и по осећању за атотално у погледу форме, али свеважеће, и општеевропско, у смислу пронађене суштине:

„У њему је свакојако цвеће и разлико воће и многи бисер место каменица и многе звезде, ама једно је небо. Разлико је животовање, али једна је истина, многи дуварови, само један је темељ и фундамент. Многа дрвета и цвеће, али једна је башча . . . И све то у једном лицу стоји и мало и велико, и боље и горе" . . .[53]

Из цитата Венцловићеве прозе, који не представља директни опис природе већ има шире алегоријско значење, очигледно је да је Венцловићу сасвим блиска идеја о симболичној тежини видљивих ствари и да он, у духу амблематског захтева, целину посматра кроз јединство различитог.

И тако, Венцловићево дело није тек пуко сведочанство о личној култури и обиљу знања нашег енциклопедисте и није само драгоцено историји српске књижевности. Оно представља поуздани ослонац за трагања и наслућивања теоретске подлоге и у другим гранама српске културе XVIII века. Не само на цитираном месту — мада је

[52] E. Tietze-Conrat, наведено дело, 14, 15, 18 и 19.

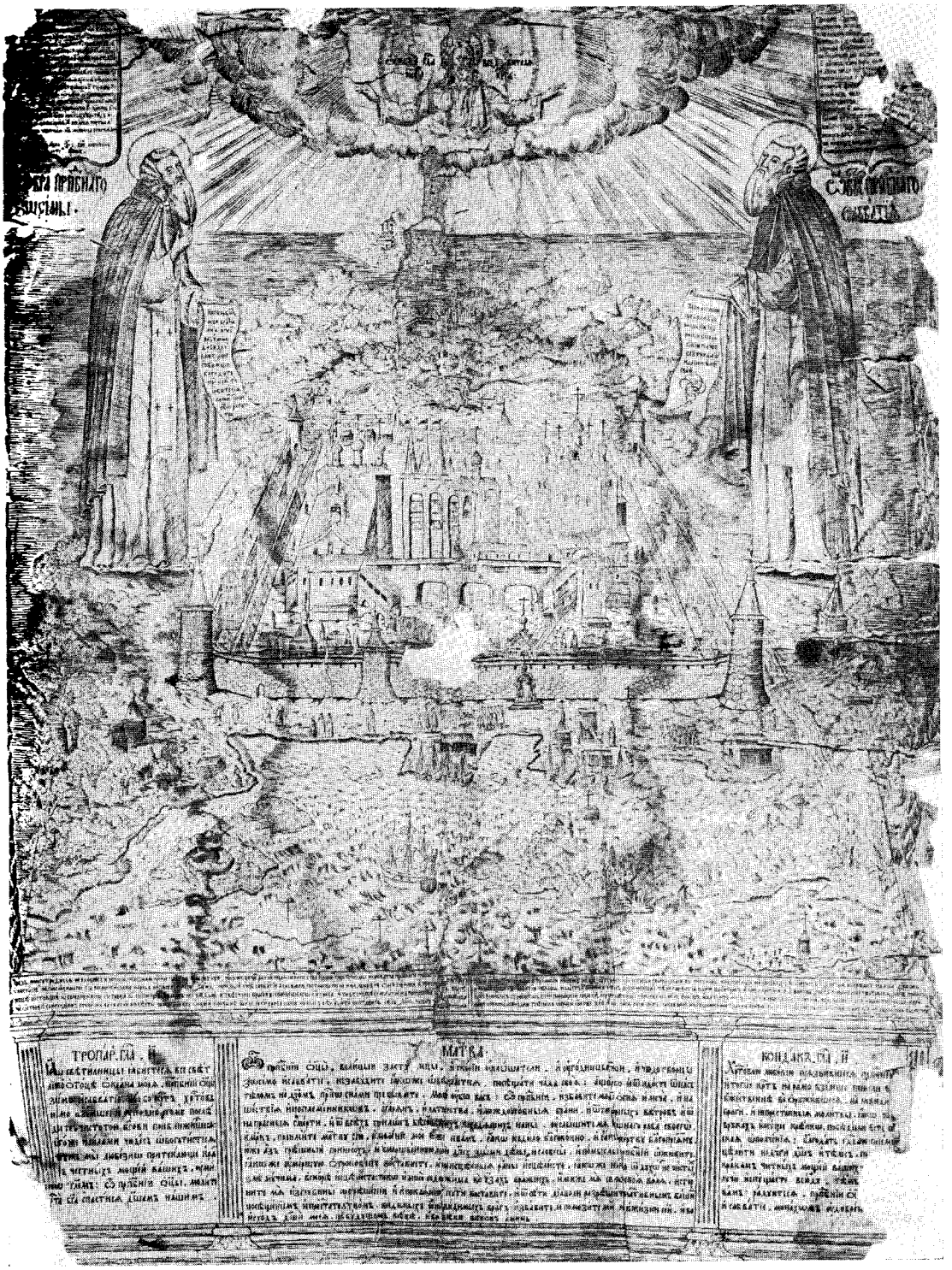
[53] Гаврил Стефановић-Венцловић, Јединство многострукости, Црни биво у срцу . . ., Београд 1966, 501.

оно бисер за доказивање постављене тезе — Венцловић се показао сигуран у одговорима на захтеве поетике маниризма коју прати контролна и приручна литература позноренесансне амблематике и хијероглифике. Везан без поговора са подударним поетским врстама у европској старијој књижевности, он нам својим делом помаже у доказивању суштине и дешифровању спољашњих иконографских форми њему савремене српске ликовне уметности.

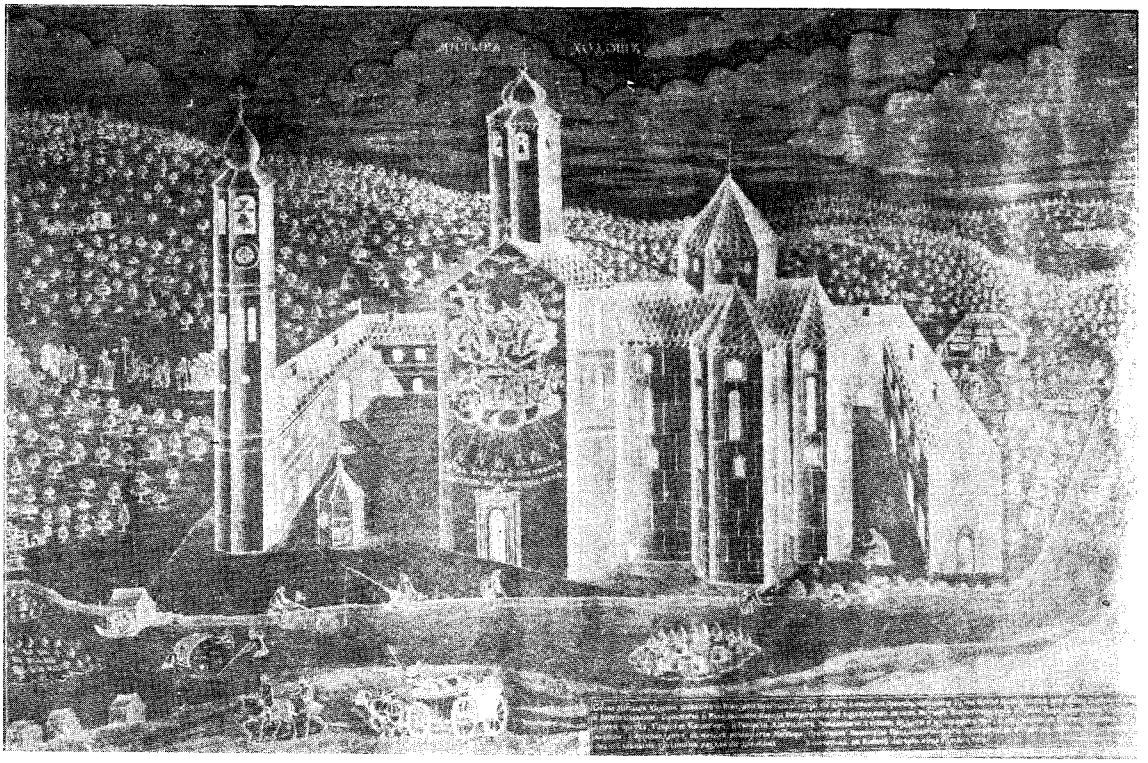
SUR LES BASES DE CONCETTI DE LA REPRÉSENTATION DE LA NATURE DANS L'ART SERBE DU XVIIIe SIÈCLE

RADMILA MIHAILOVIĆ

En harmonie avec la conception de la nature et les règles théoriques dans les oeuvres des écrivains italiens du XVIe siècle qui plaident pour l'idée mariniste de la nature, est née une sorte spéciale de paysage dans les peintures et les gravures sur cuivre de l'art serbe du XVIIIe siècle. Ce sont des zones horizontales de paysage aux perspectives de monastère, rejetons tardifs de la tradition européenne de paysage maniériste. La part de l'imagination y a contribué à la réduction de l'image de la nature en excluant la précision des faits, laquelle dans cette espèce de peinture n'est pas un but nécessaire et de premier ordre. Le paysage serbe dans la graphique du XVIIIe siècle est stylisé et symbolique, possédant la forme déterminée de la représentation européenne de la nature-emblème. Sur la base des modèles d'emblèmes, des arts plastiques — surtout des paysages russes et ukrainiens — et par l'analyse de la poésie méditative des XVIe et XVIIe siècles on démontre l'existence d'une base emblématique de cette espèce de paysages dans l'art serbe du XVIIIe siècle qui en tant qu'ensemble représente un monde inexact composé de passages réels aussi bien qu'abstraits de significations isolées, d'un aspect non sensuel et d'un effet symbolique.



Сл. 3. Преподобные Зосима и Савватий Соловецкие (Фото, Историјски музеј, Москва)



Сл. 4. Изглед манастира Ходоша — бакрорез из 1750. год.

(Фото, Савезни институт за заштиту културе)

Динко Давидов

О Украјинско-српским уметничким везама у XVIII веку

МАТИЦА СРПСКА

4 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 4

„...пут којим је... западњачка просвећеност већ преко Кијева долазила међу Србе није ваљано испитан и ми зато с великом радошћу поздрављамо сваки нов прилог да се разјасни почетак и средина нашега XVIII века, који се без познавања веза с Русијом и нарочито Кијевском Академијом никако не дају разумети."

Никола Радојчић*

Украјинско-српским сликарским везама у XVIII веку код нас се доскора писало под наизглед јединственим појмом руско-српских уметничких веза, при чему се посебно указивало на плодотворне додире српске културе и уметности са Кијевом и Кијевопечерском лавром.[1] Убудуће ће се морати још више узимати у обзир чињеница да је украјинска уметност тога доба, и не само тога доба него и у даљој прошлости, имала специфичан правац у општим токовима развоја уметности на широким подручјима словенских и руских земаља и покрајина на Истоку. Због свог географског положаја, политичких околности, традиције, веза са западним светом преко аустријске и пољске Галиције, украјинска уметност XVI, XVII и XVIII века имала је своје особености које су се по много чему разликовале од уметности у средишним деловима руског царства, а поготово од сликарства Пскова и Новгорода, на северу.

---

* Н. Радојчић, Кијевска Академија и Срби, Српски књижевни гласник XXXI — 9, Београд 1913, 669.

[1] Исцрпну студију о руско-српским уметничким везама, која обухвата резултате ранијих истраживања и властита веома значајна открића и закључке написао је Миодраг Јовановић (М. Јовановић, Руско-српске уметничке везе у XVIII веку, Зборник Филозофског факултета, књ. VII—1, Београд 1963, 379—409).

У Украјини је процес обнављања и европеизације уметности почео знатно раније него у Русији. Не треба заборавити да су се на овом подручју релативно рано чули одјеци европске ренесансе а нарочито маниризма. Пољска шљахта и аустријско племство у западним деловима Украјине пренели су на ову територију ону исту моду, онај исти стил који је владао у средишним деловима њихових земаља. Док су руски владари набављали дела западноевропске уметности тек од Петра Великог, овде је у Лвову богата пољска шљахта имала читаве мале збирке западноевропских слика. То пољско племство није било само оријентисано према Западу, оно је у овим источним земљама било део тог удаљеног Запада. Остављајући на овом месту по страни социолошке, национално-политичке и верске тешкоће[2] које је украјински народ трпео од феудалне Пољске и Аустрије, — у културном и уметничком погледу Украјина је добрим делом баш захваљујући њима била изложена плодотворним утицајима западноевропске просвећености и културе.

Разумљиво је онда да је генеза новије украјинске уметности имала своје корене у страним утицајима који су долазили посредним путовима, преко Пољске и Аустрије, из западне Европе. Међутим, ако је реч о религиозном сликарству, онда се мора приметити да развој новог стила није имао једносмеран и једноставан ток, да су дилеме биле многобројне и да су излази из тих дилема били различити. Стога се већ и при помињању овог проблема мора нагласити да је кијевски круг имао једну а лвовски круг другу особеност. Лвов је у уметничком погледу био неупоредиво напреднији, па је разумљиво да је он био тај који је давао а Кијев примао.

Крајем XVI века у Лвову се под утицајем пољског сликарства развија поред иконописа и пејсаж, портрет, историјски и ратни жанр, што је свакако утицало и на модернизацију иконописа и зидног живописа, који у XVI веку примају све више западноевропски утицај. У Лвову је постојао стари сликарски цех који статутом поставља свом чланству врло строге и разноврсне норме, а у духу нових уметничких захтева.[3] Дуго ће се овде далеки одјеци ренесансе стапати са неком специфичном варијантом маниризма и барока, а то све, разумљиво, прате и неке тврдокорне националне сликарске предрасуде. Западно-

[2] Я. Д. Исаевич, Братства та їх роль в розвитку української культури XVI—XVIII ст., Київ 1966, 10—12.

[3] Крајем XVI века у лвовском сликарском цеху негује се пејсаж, историјски жанр, ратне композиције и остали мотиви, што је све, разумљиво, деловало на иконопис у смислу све реалистичније обраде религиозних композиција. Устав овог цеха постављао је врло високе и разнолике захтеве чланству. У тим захтевима осећају се директни утицаји западноевропских сликарских цеховских правила. Тако је нпр. кандидат за мајстора био дужан да наслика разне врсте сликарских жанрова, а да их компонује „без куншту, з фантазији". Г. Н. Логвин, Украинское искусство, Москва 1963, 147—149.

украјинска уметност друге половине XVII века, а посебно религиозно сликарство тога доба, не показује неке чврсте стилске карактеристике али се по много чему разликује од руског сликарства исте епохе. Оно поседује неке неочекиване црте реалистичког опредељења које су му могли дати само одјеци ренесансе. Упоређено са руским сликарством, украјинско ће показати већи и бржи напредак, смисао за иновацију и неку виталност, која је у Русији имала успоренији ток. У лавовском кругу највећи удео у обнови уметности имала су двојица мајстора са краја XVII, односно почетка XVIII века, Иван Руткович[4] и Јов Кондзалевич[5]; они се врло спретно користе предлошцима западноевропске графике у својим иконама које су, осим неких декоративних детаља, већ потпуно изашле из традиционалних сликарских оквира.

Средином XVII века, после национално-ослободилачког рата са Пољском (1648 — 1654), добар део Украјине припао је Русији. Од тога доба датирају све јаче украјинско-руске духовне, културне и уметничке везе и међусобни утицаји. Под политичком заштитом московског цара Кијевопечерска лавра, један од највећих центара православља са својом чувеном Духовном академијом, која је неговала теолошку науку, свакако најјачу у целом православљу, није имала никаквог разлога да се плаши католичког утицаја, ни уније. Она је стога могла да отвори своје капије према Западу, пре свега према Лвову и Галицији, која је била погодни посредник између двају светова. Политички, идејно-теолошки и теоретски сигурна у своје православне позиције, Кијевопечерска лавра могла је без бојазни одбацити све предрасуде према тзв. католичкој уметности.

Осамдесетих година XVII века започео је бржи процес развоја украјинске просвете, културе и уметности. Посебан печат духовном животу давао је Кијево-Могиљански колегијум, који је 1718. назван Академија.[6] Међу духовним школама на православном Истоку Кијевска академија заузимала је свакако најистакнутије место, а почетком XVIII века била је позната не само у Украјини и Русији већ у целом православном свету: „Кад се узме у обзир шта је све она урадила у оно доба и доцније за православну руску цркву, руску просвету и књижевност, за развитак православне богословске науке и духовно зближавање Словена, могла би се с пуним правом назвати свесловенском и свеправославном академијом."[7]

---

[4] В. Свенціцька, Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Изд. Академія наук Української РСР, Київ 1966.

[5] Б. Возницький, Творчість українського художника Іова Кондзалевича, Львівська картина галерея, Львів 1967, 42—58.

[6] Упор. Д. Вишневски, Кіевска академія в первой половине XVIII стол., Кіев 1903.

[7] М. Јовановић, Срби у руским школама XVIII века, Скопље 1936, 3.

Познати руски историчар Н. И. Петров, који је доста писао о Кијевској академији, на основу архивске грађе, утврдио је да је у периоду од непуне четири деценије (1726 — 1762) било 28 Срба на Кијевској академији. Његов списак Срба студената почиње са знаменитим Дионисијем Новаковићем, професором и префектом новосадске латинско-словенске школе, потоњим будимским епископом, а завршава се са извесним Арсенијем Ивановићем, кога је на Кијевску академију послао Дионисије Новаковић.[8]

При Академији, на којој се поред теолошких предмета предавала и филозофија и реторика, посебно је била издвојена настава сликарства, цртања и архитектуре.[9] Занимљиво је да се у списку Срба полазника Кијевске академије, који је саставио Н. И. Петров, не налази ниједан студент сликарске школе. По свему судећи, сликарска школа је имала посебну администрацију и управу, а њени протоколи уписаних студената, изгледа, нису сачувани.

СЛИКАРСКА ШКОЛА

У сликарској школи Кијевопечерске лавре модернизација традиционалног иконописа и живописа спровођена је вољом и иницијативом црквене хијерархије, која већ од друге половине XVII века не само да не зазире од новог стила већ га тенденциозно, рекло би се чак искључиво, путем своје моћи и црквене егзекутиве, намеће својим студентима сликарства.

Присуство немачких, низоземских, француских и других католичких а још више протестантских књига, најчешће богато илустрованих Библија, најбоље показује да црквена хијерархија у овом православном центру није имала никаквих предрасуда према западноевропским утицајима.

Сликарска школа при Лаври још нема своју монографију. Међутим, ову школу помињу и дају податке о њој старији и млађи руски и украјински аутори: М. П. Истомин[10], Т. Титов[11], П. Мусиенко[12]

---

[8] Н. И. Петров, Воспитаники Кіевской Академіи изъ Сербов съ начала синодальнаго периода и до царствованія Екатерины II (1721—1762 г.г.), Извѣстія отдѣленія русскаго языка и словесности императорской Академіи Наук, Т. IX, кн. 4, СПБ 1904, 1—16.

[9] Г. Н. Логвин, н. д., 223.

[10] М. П. Истомин, К истории живописи Киево-Печерской лавры в XVIII в., Доклад на IX Археологическом съезде в Вильно 1893. г., стор. 50; Исти, Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в., Искусство и художественая промышленость, 10—11, 1901, 299.

[11] Т. Титовъ, Типографія Кіевопечерской лавры, Кіев 1918, 472—474.

[12] П. Мусиенко, Забытый украинский художник XVIII века, Искусство 4, Москва 1958, 61.

и В. Свинцицка[13]. Данас се већ поуздано зна да је школа примала ученике из целе Украјине и Русије, а да је у њој било Белоруса, Пољака, Срба и Литванаца.[14]

Један део уметничко-педагошке оставштине из ове школе данас се чува у Библиотеци Академије наука УССР у Кијеву.[15] Овде се налази неколико десетина разних блокова, албума и свезака са цртежима и студијама ученика кијевске сликарске школе, а некада и са налепљеним гравурама — изресцима из западноевропских илустрованих књига. Поједине свеске носе на корицама разне наслове: Хужбук рисовалной, Книга рисовалной науки, Разное священое изображения, Школа рисования, итд. Данас се у украјинској стручној литератури ове збирке називају „к у ж б у ш к и", што је народни изговор немачке речи KUNSTBUCH.[16] У питању је веома драгоцена уметничка оставштина кијевске сликарске школе, која броји неколико десетина свезака, најчешће укоричених у картонски или кожни повез, оштећен од дуге употребе. На основу „кужбушки" може се пратити модернизација и еманципација украјинског сликарства новијег доба, утицаји које је то сликарство примало, профил саме школе, њеног наставног програма итд. Са жаљењем се мора констатовати да овај богати извор грађе, података о пореклу појединих иконографских тема и решења још није обрађен ни публикован. На основу само информативног прегледа ове богате уметничко-педагошке архиве мора се приметити да она представља научни темељ првога реда за разумевање украјинског сликарства XVIII века. У исто време овде се крију извори за утврђивање украјинско-српских веза.

„Кужбушки" су садржавали елементарне цртачке вежбе, студије анатомије човека и животиња, као и разне орнаменталне детаље (вероватно за оне који су се припремали за дуборесце). Неки блокови су припадали само једном сликару, који се не ретко потписивао на појединим страницама, а понекада је бележио и датум када је на којој студији радио, док су остали припадали групи ученика, то су тзв. заједнички „кужбушки" у којима има читав низ потписа.

По студијама и цртежима који се налазе у кијевским „кужбушкима" може се стећи утисак да је ово била веома строга школа, да је

---

[13] В. Свенціцька, н. д., 41.

[14] Исти, 41.

[15] Приликом боравка у Кијеву, у јесен 1966, по сугестији колегинице Људмиле Мељајеве Семјоновне, историчара уметности у Кијеву, прегледао сам колекцију скиценбуха и другог материјала из Кијевопечерске лавре, који се сада налази у Библиотеци Академије наука УРСР у Кијеву. Користим прилику да се и на овом месту најлепше захвалим колегиници Љ. М. Семјоновној на помоћи коју ми је том приликом указала.

[16] В. Свенціцька, н. д., 46.

тражила од својих ђака пуно вежби кроз које се формирало озбиљно занатско сликарско предзнање и искуство.

Поред оних радних блокова од којих су неки, изгледа, представљали семестарске резултате рада, постоји читав низ блокова са улепљеним изресцима из западноевропских илустрованих издања. Најчешће су то разне религиозне композиције из богато илустрованих Библија. Ове западноевропске књиге студенти су могли најлакше набављати преко Лвова. Таква једна Библија служила је полазницима сликарске школе као извор за студије композиције и иконографска решења. На налепљеним изресцима — илустрацијама из западноевропских Библија читају се сигнатуре познатих аутора, најчешће немачке и низоземске графике XVII и XVIII века. Ту су између осталих: Jakob Sandrart (1630—1708), нирнбершки бакрорезац који је гравирао портрете, историјске сцене, географске карте, предлошке за калиграфије и књижне илустрације;[17] Galle Cornelis (1615—1678), један од гравера из познате антверпенске фамилије;[18] Melhior Küsell (1626—1683), такође члан једне велике граверске фамилије из Аугзбурга, чувеног немачког графичког центра;[19] Jeremias Wolff (1663—1724), бакрорезац и издавач из Аугзбурга;[20] Johann Daniel Hertz (1693—1754), власник издавачке куће из Аугзбурга, који је касније и сам почео да се бави гравуром;[21] J. Christoph Schmidhamer, издавач и гравер из Нирнберга, и други.[22]

Велику популарност уживала је и овде популарна Библија Пискатора, која је, као што је познато, доживела у XVII веку пет издања: 1614, 1639, 1643, и особито распрострањена издања из 1650. и 1674. О коришћењу Пискаторове Библије, као зборника предложака за украјинско сликарство XVII и XVIII века, пишу млађи украјински аутори, који у својим расправама указују на директне позајмице.[23]

---

[17] Thieme, Ulrich-Becker, Felix, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, XXIX, Leipzig 1908—1954, 397.

[18] E. Benezit, Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, T. 4. (nouvelle edition) Paris 1951, 139.

[19] Thieme-Becker, XXII, 73.

[20] Исто, XXXVI, 206.

[21] Исто, XVI, 567—8; Enciklopedija likovnih umjetnosti, 2, Zagreb 19, 62, 532.

[22] Thieme-Becker, XXX, 131.

[23] О утицају западноевропске графике и Пискаторове Библије на руску и украјинску уметност писали су старији аутори: В. Стасов, Собрание сочинений Т. II, СПБ 1894, 646; И. М. Тарабарин, Библия Пискатора и история руской письменносты и искусства, Известия XV археологического съезда в Новгороде, Москва 1911, 107; И. Грабарь, История русского искусства, Т. 6, Москва 1915, 515; М. К. Каргер, Из истории западных влияний в древне русской живописи, Материяли по русскому искусству, т. 1, Львов 1928, 66; Е. П. Сачавец-Федорович, Ярославские стенописи и Библия Пискатора, Русское искусство XVII ст., Львив 1929, 85; Е. С. Овчиникова, Стенопись церкви Троицы в Никитниках в Москве середины XVII века, Труды Государственного исторического музея, 13, Москва 1941, 152, 161. Млађи украјински аутори такође

Осим блокова за цртање и свезака са умецима из страних илустрованих књига постоји у овој збирци и неколико специјалних западноевропских приручника за студије анатомије и композиције. Таква је књига: „NATURA ARTIS STUDIO FELICITER REPRAESUNTA, SIVE HUMANA STATURA PER FIQUILA MEMBRA AETATIS ET SEXUS NOVA INVENTIONE DELINEATA . . .[24] (даље је насловни лист оштећен). Овај албум има запис и на руском језику: Сие абецедало Кіевопечерскія Лавры; Казеное... великой малернѣ содержит 1763 года подписаль Еродѧкон Захаріѧ началник... малернѣ лаврской.[25] Приручник је подељен на неколико поглавља: студије главе, ноге, руке, акта итд. Највећи број гравура потписао је Jeremias Gottlob Rugendas (1710—1774) из познате немачке породице графичара и сликара која је од XVII до XIX века претежно живела у Аугзбургу.[26]

Други приручник је такође немачког порекла и носи назив: Nutliche Anweisung zur zechnung Kunst, der Kunst Beflissenen iugend zum Anfang Taglicher Ubung vorgelegt (без године издања). Албум је сигнирао познати бакрорезац Johann Christoph Weigel (1654—1726), аутор (код нас популарне) Библије Ектипе.[27] Таквих и сличних приручника било је у сликарској школи Кијевопечерске лавре велики број. Они су овде због своје намене називани „абецедала". Махом су немачки, али има и талијанских, низоземских и француских.

На основу кијевских „кужбушки" и „абецедала" може се са пуно разлога и уверљивих аргумената закључити да је сликарска школа при Лаври имала педагошко-образовни програм који се готово није разликовао од савремених програма западноевропских уметничких школа и академија. Наведени приручници за анатомске и друге студије били су обавезна педагошка лектира и пракса на училиштима овакве врсте у целој Европи. Све ово сведочи о озбиљном уметничком образовању које је давала ова — у свету мало позната — уметничка школа. По именима појединих бакрорезаца може се приметити да је на

испитују утицаје Пискаторове Библије: П. Білецкий, Українськое мистецство XVII—XVIII ст., Київ 1963, 51; Г. Логвин, Украинское искусство X—XVIII вв, 1963, 240—242.

Од изузетног су научног интереса резултати В. Свинцицке, историчара уметности у Љвову, која је у својој монографији о Ивану Рутковичу указала на одређене утицаје Пискаторове Библије: В. Свенціцька, н. д., 19, 42, 46—48, 79, 98, 101, 108, 110—117.

[24] Библиотека Академиі наук УССР — Киев. (вїдїл естампїв та репродукции) № XIX—110.

XX—35.

[25] У овом запису јерођакона Захарије, начелника сликарске школе при Лаври, срећемо назив „абецедало" што значи да је наведени приручник служио као основа за цртачке вежбе.

[26] Thieme — Becker, XXIX, 180.

[27] О Biblia Ectypa као предлошку којим се користе украјински сликари пише В. Свенціцька, н. д., 48.

сликарску школу при Лаври највише деловала графика аугзбуршког и нирнбершког круга, тих бесумње најзначајнијих центара немачке графике. Улога Аугзбурга у ширењу графичких предложака и приручника постаје новим проучавањима све већа. Овај граверски центар био је свакако један од најплоднијих у Средњој Европи. Захваљујући томе и чињеници да је знатно већи центар, Беч, био у заостатку са развојем своје графике, Аугзбург је проширио своје утицаје дубоко на Исток. Овде је потребно посебно истаћи да су два позната украјинска гравера Леонтиј (Лео) Тарасевич[28] и Олександр Антоній Тарасевич[29] крајем XVII века радили у чувеној граверској радионици породице Килијан у Аугзбургу.[30] Леонтиј Тарасевич је, као што је познато, аутор гравура у надалеко популарном водичу, Патерику Печерском[31] (Кијев 1702). Његово школовање на Западу дошло је до изражаја не само у маниру његовог рада већ и у сигнатурама — неке своје гравуре он је сигнирао латиницом: Leo Tarasewiz, skulpsit[32], што дотад није био обичај у Украјини. Олександр Антоній Тарасевич је код нас мање познат, међутим он је у Кијеву крајем XVII века био једна од најзанимљивијих уметничких личности. Године 1688. он се, после школовања у Аугзбургу и боравка у Кракову и Вилни, вратио у Кијев, куда је пренео своју богату колекцију западноевропских гравура, која је после његове смрти припала сликарској школи.[33] Оваквих гравура било је и раније у Кијеву, али се може рећи да је О. А. Тарасевич својом пробраном колекцијом, у којој је било и приручника за цртање, обогатио школу драгоценим аугзбуршким и другим западноевропским графичким материјалом, који је баш тада ушао у педагошко-образовни програм кијевске сликарске школе.

*

* *

О ликовном образовању српских сликара са подручја Карловачке митрополије у првој половини и средином XVIII века остало је мало архивске грађе на основу које би се могла добити приближно верна слика о овом периоду новије српске уметности. За неке позна-

---

[28] П. Білецький, Українське мистецтво XVII — XVIII ст., Київ 1963, 30—31.

[29] Г. Логвин, н. д., 226—228; П. Білецький, н. д., 29—30.

[30] Ю. Я. Турченко, Український естамп, Київ 1964, 33, 265.

[31] Занимљиву аналогију између Патерика Печерског и Србљака Римничког из 1761. нашао је М. Јовановић, Прилог проучавању утицаја руске графике на српску уметност средине XVIII века, Рад војвођанских музеја 8, Нови Сад 1959, 174—175.

[32] Д. А. Ровинский, Подробный словаръ русскихъ граверовъ XVI—XIX вв., СПБ 1895, 647.

[33] Ю. Я. Турченко, н. д., 265.

тије ауторе, као нпр. за Христофора Жефаровића, са разлогом се тврди да је дошао као формирани сликар са Југа[34], а то важи за читав низ анонимних или малопознатих сликара који су оставили своје „цинцарске" иконостасе и иконе у удаљеним српским и грчким насеобинама у централној Угарској.

За сремске, бачке и банатске зографе, оне старије са краја XVII века, такође се може сматрати да су дошли са југа, а они млађи да су формирани у монашким, а потом и лаичким радионицама, каквих је овде морало бити много између прве и друге сеобе, тог најплоднијег зографског периода.[35]

Будући да је цела ова епоха покривена непрозирном копреном непознатог и хипотетичног, почев од имена неких бољих сликара-зографа, који ће по свему судећи остати заувек анонимни, није никакво чудо што се о школовању оних који су долазили одмах иза њих тако мало зна. У питању је група сликара такозваног „прелазног стила" у којој су свакако најзначајнија имена Васе Остојића, Јанка Халкозовића, Димитрија Бачевића и Стефана Тенецког; око њих је било и знатно више мањих сликара, који су радили као путујући „малери" или су се задржавали у појединим мањим варошима и местима јужне Угарске. Поред ових било је тада и потпуно анонимних зографа, који се такође приближавају тој код нас ранобарокној моди. У генерацији афирмисаних сликара посебно се истиче Стефан Тенецки, за кога се са пуно разлога претпоставља да је основно сликарско образовање примио у Кијеву.[36] Неће бити никакво изненађење ако се открије да је још који од српских сликара тога доба боравио и учио у Кијеву. Тако је нпр. недавно утврђено да је 1733. био у Кијеву на уметничком школовању извесни Пуриша,[37] коме се после губи траг. Од њега, до евентуалног студијског боравка Стефана Тенецког у петој деценији тога века, па до Симеона Балтића,[38] који је почетком седме деценије учио сликарство у Кијеву, досад није било познато ниједно српско име међу ученицима кијевске сликарске школе. Међутим, баш је то време познато по својој још увек јако израженој „славјаносербској" духовној клими: оријентација на православни Исток условила је поред осталог и чвршће везе са украјинском и руском уметношћу. Присуство украјинских и руских сликара, Григорија Герасимова, Јова Василијевича и Василија Романовича, у Карловачкој митрополији по-

[34] О. Микић, Христофор Жефаровић и живопис манастира Бођана, Дело Христофора Жефаровића — Галерија Матице српске, Нови Сад 1961, 14.

[35] Упор. Д. Давидов, Иконе фрушкогорских зографа, Галерија Матице српске — каталог изложбе, Нови Сад 1963.

[36] О. Микић, Стефан Тенецки — банатски сликар из XVIII века, Рад војвођанских музеја 6, Нови Сад 1957, 142.

[37] М. Јовановић, Руско-српске уметничке везе..., 394.

[38] Исто, 395.

тврда је тих веза али у исто време њихов долазак на рад у наше крајеве поставља логично питање о одласку наших сликара на школовање у Кијев.

За тезу о одласку наших сликара и ученика у кијевску уметничку школу био је од значаја још један моменат везан за однос карловачке хијерархије према зографском сликарству и њен захтев за образовање сликара. Године 1743. почео је познати драстични обрачун црквене хијерархије са безименим сликарима, који су, узгред буди речено, за неколико деценија прве половине XVIII века испунили све новоподигнуте цркве зографским иконама. Са најзваничнијег места њима се сада готово забрањује рад. У групи оних на које се односе оштре речи патријарха Арсенија Јовановића IV Шакабенте[39] било је и врло даровитих зографа, који су баш у то доба оставили занимљива дела најпознијег српског иконописа. У питању су још недовољно проучене иконе из четврте и пете деценије тога века, које су, особито у Срему, имале обележја једног сасвим специфичног декоративно-орнаменталног манира. Даље је, као што је познато, патријархов циркулар упућивао све оне који желе да се у сликарској вештини усаврше да дођу у Карловце код Јова Василијевича,[40] из Украјине, по свему судећи придворног сликара српског патријарха. Административно гушећи зографско сликарство, патријарх није знао ни осећао да је у питању иконопис својеврсног и аутохтоног уметничког израза. Та чудна зографска дела, не више византијски строга и свечана, не још барокно помпезне религиозне слике, у суштини просте народне иконе, пуне неочекиваних боја и шара, биле су већ средином века стране високопреосвећеној господи.[41] Тражило се по сваку цену ново. Са архитектуром то је ишло безболно и брзо, са графиком такође, са сликарством испочетка спорије, обазривије, а онда одједном нагло, готово у једном даху, у једном скоку.

Група познатих сликара „прелазног стила", живопис манастира Крушедола, украјински сликари у Митрополији, све је то за релативно кратко време од десетак година променило општу слику српске црквене уметности; била је то права ликовна револуција после које је било лако прихватити директне западноевропске узоре у сликарству Орфелина, Чешљара, Крачуна или Гавриловића. У оном условно названом „прелазном периоду" српске новије уметности украјински утицаји били су најзначајнији спољни фактор.

[39] Д. Руварац, Циркулар патријарха Арсенија Јовановића о светковању празника и забрани куповања икона од којекаквих молера и ко осећа вољу и дар за моловање да дође у Карловце Русу Јову и да калуђери не иду без дозволе настојатељства по селима, Богословски гласник XXX, 1—6, Сремски Карловци 1911, 27—31.

[40] М. Јовановић, н. д., 392.

[41] Д. Давидов, н. д., 10.

Захваљујући Јову Василијевичу и осталим украјинским сликарима, као и оним Србима који су се школовали на кијевској Духовној академији и оним путницима XVIII века који су походили Галицију и Украјину, у нашим крајевима су се проширише добре вести о сликарској школи Кијевопечерске лавре. Коначно, то је било најчувеније сликарско училиште у коме се неговао словенски иконопис, који је и поред свих утицаја и директних позајмица из западноевропске католичке иконографије — имао бар нека православна обележја, или можда само идејну дозволу и благослов овог православног центра.

У таквој клими — када се на једној страни готово забрањује рад необразованим сликарима-зографима, које замењују страни сликари са Истока, када јача углед Кијева, његове Духовне академије и његове на далеко познате типографије, разумљиво је да је баш тада било одлазака и на уметничко образовање у овај велики словенски духовни центар.

Управо из тога доба су и два, досад непозната, полазника сликарске школе у Кијеву: Јосиф Сербин, од кога је остао блок са цртежима из године 1749, и Захарија Алексејев, јеромонах манастира Ораховице, који је 1751. примљен за ученика.

Ова два имена, односно грађа која је остала о њима, у маломе употпуњавају оне велике празнине у украјинско-српским уметничким везама средином XVIII века.

ЈОСИФ СЕРБИН

Словенска презимена су често у појединим народима веома слична, заправо иста, па су наши људи у другим словенским земљама уместо свог презимена исписивали своју националну припадност.

Јосиф, у Кијеву назван Сербин, није познат у нашим крајевима ни пре ни после сликарских студија. Није нам чак познато ни да ли је завршио сликарску школу, али се по ономе како је умео да црта може закључити да је био на путу да савлада солидно сликарско образовање. Ако је школу завршио, извесно је да се није вратио у Карловачку митрополију. Шта се десило са њим у Украјини, можемо само нагађати, мада нам се чини да је најреалнија претпоставка да је отишао у Нову Србију или Славеносербију, где је тих година, после сеоба Срба у ове крајеве, било доста посла за сликаре, поготово за иконописце. Јосиф Сербин заслужује помена већ и као појава још једног нашег студента у кијевској сликарској школи, а посебно по ономе што је од њега остало. У поменутој колекцији „кужбушки", која представља остатак архивског материјала Кијевопечерске лавре,

пронашли смо недавно блок за цртање са његовим радовима и потписима на појединим страницама.[42]

Свеска уобичајеног формата осмине, укоричена у кожни повез, представља драгоцен документ о школовању једног нашег сликара. Прелиставајући је, и нехотице повезујемо појаву Јосифа Сербина са појавом Борђа Жефаровића, који је у то доба похађао Уметничку академију у Бечу.[43] Ова два студента уметничких школа, један на Истоку други на Западу, представљају два пола српских уметничких оријен-

---

[42] „Кужбушк" Јосифа Сербина има 24 непагинирана листа. На првом А листу пише Школа рисования. Запис је по свему судећи новијег датума.

На другом А листу налазе се студије две мушке и две женске главе, цртежи тушем и разблаженим тушем. Доле је потпис: 1749 лѣта | ноябр і 23 | Иосиф Сербинъ

На трећем Б листу нацртане су две женске главе.

На четвртом Б листу поновљене су исте главе.

На петом А листу нацртано је неколико мушких, женских и дечијих глава. При дну је потпис: Иѡсїфъ Сербинъ рисовалъ | аѱмѳ года декемвра місѧца | днѧ Гі

На шестом Б листу налази се студија мушке главе с брадом, у полупрофилу, студија главе старца у полупрофилу, студија бисте дечака који се ослонио на десну руку и студија руке. Доле је потпис: Иѡсїф Сербинъ | рїсовал аѱмѳ | года місѧца декемвра | днѧ Гі.

На седмом А листу нацртано је такође неколико студија: глава мушкарца у полупрофилу, глава мушкарца с брадом, женска глава из профила и женска глава од позади.

На осмом А листу налазе се студије четири мушке главе, студија главе дечака у тричетврти, глава средовечног човека и две студије главе старца.

На деветом листу су студије четири женске главе са украсима у бујној коси.

На десетом Б листу приказане су три мушке главе.

На једанаестом Б листу су студије главе млађег човека с брадом и студија младића са кацигом.

На дванаестом А листу су студије ногу, дечије главе, малог детета, и студија малог детета у лежећем положају.

На тринаестом А листу налазе се студије доњег дела дечијег тела, горњег дела дечијег тела и студија детета које пузи.

На четрнаестом Б листу нацртана је мушка глава у профилу, мушка глава са великим шеширом и мушка глава окренута нагоре.

На петнаестом А листу су студије мушког попрсја и главе окренуте надоле.

На шеснаестом А листу су студије главе старца, који гледа доле, студија главе старца у полупрофилу, студија дечије главе окренуте надоле и студија главе младића са турбаном.

На седамнаестом А листу су студија главе мушкарца с дугом брадом у полупрофилу и студија женске главе у профилу.

На осамнаестом А листу су студије главе мушкарца дуге браде и четири студије мушкарца са великим шеширом.

На деветнаестом А листу налазе се студија главе дечака с дугом косом.

На двадесетом А листу су студије женских, мушких глава, студија уста, носа и ока.

На двадесетпрвом А листу нацртано је шест мушких глава у разним покретима и положајима.

На двадесетпрвом листу налази се само потпис Иосифъ Сер инъ

На двадесетдругом А листу су студије шаке у девет варијанти.

На двадесеттрећем А листу су студије ноге и стопала у осам варијанти.

[43] Непознату гравуру Борђа Жефаровића и нове податке о њему доноси у овом броју Зборника за ликовне уметности Никола Кусовац.

тација средином XVIII века. На жалост и од првог и од другог остало нам је мало уметничких успомена. Од првог блок за цртање, а од другог један бакрорез.

И та скромна оставштина срећно употпуњава рано доба нашег барока, путеве модернизације, прве школске поуке наших сликара, претходника оне славне плејаде барокних мајстора са краја тога века.

Задржавајући нашу пажњу на блоку за цртање Јосифа Србина, ми у тој вежбанци видимо не само уметничко дело већ, пре свега, значајан податак и прилог украјинско-српским културним везама средином XVIII века.

Прегледајући овај блок може се закључити, прво — да су све студије рад Јосифа Србина, о чему осталом сведоче и чести потписи, а пре свега јединствен цртачки манир, и друго — да су студије настале према западноевропским сликарским приручницима, званим овде „абецедала". У школи, изгледа, није био уведен систем цртања према живом моделу, што је осталом разумљиво јер је у питању монашка установа, већ су се за студије анатомије људског тела искључиво користили постојећи приручници. Ови приручници били су умножени као уџбеници анатомије на западноевропским уметничким школама и академијама, а гравирали су их, као што смо видели, познати бакроресци. Такви приручници са реалистичком, односно реалном представом људског тела могли су у извесном смислу заменити живе моделе.

Јосиф Србин се користио са неколико „абецедала", али је највише цртао према приручнику који носи назив: „Neues Reiss Buch an Tag gegeben und Verlegt durch Johann Ulrich Krauss in Augspurg." На овој „новој књизи цртежа" није забележена година издања, али је она по свој прилици изашла из штампе крајем XVII или почетком XVIII века. Њен издавач, Јохан У. Краус (1655 — 1719) био је један од познатијих аугзбуршких бакрорезаца тога доба.

Иако је блок Јосифа Србина састављен према готовим решењима, ипак нам сведочи о несумњивом дару и смислу за цртеж. Он очигледно није механички прецртавао: оловка у његовој руци не прати буквално линију анатомског предлошка, већ помоћу њега гради свој свет линија, које затварају постављену форму. Коректан цртеж Јосифа Србина, његово разумевање реалистичке форме нису били познати у таквом, школском, виду чак ни нашим „малерима" из тога доба. Овде, наравно, остаје отворено питање да ли је Јосиф Србин наставио школовање и да ли је савладао и сликарски занат.

ЈЕРОМОНАХ ЗАХАРИЈА АЛЕКСЕЈЕВ

У Централном државном историјском архиву УССР у Кијеву, у фонду Кијевопечерске лавре, налазе се два документа која се односе на јеромонаха Захарију Алексејева.[44] Због чињенице да је Захарија наш човек, који је 1751. стигао у Кијев ради сликарских студија, задржаћемо пажњу на овим документима.

Из првог акта[45] сазнајемо да Захарија Алексејев моли кијевског генералгубернатора за дозволу да оде у Кијевопечерску лавру, ради „обученија иконописанија". О себи даје податке да је из цесарске области, из светониколајевског манастира Ораховице.

У другом акту,[46] писаном око три месеца касније, генералгубернатор се обраћа кијевском архиепископу у вези са молбом Захарије

---

[44] Срдачно захваљујем дирекцији Централног државног историјског архива УССР у Кијеву, која ми је омогућила препис ових докумената.

[45] В Киевскую Генерал-губернаменскую канцелярию

Доношение

По выдержании за снятринским форпостом полукарантины прошедшего июля дня пропущен я, нижайший в Киев для богомолия и желаю быть в Киево -Печерской Лавре для обучения иконногописания на время.

И того ради киевской генералгубернаменской канцелярии покорнейше прошу, дабы повелено было для оной науки отослать меня нижайшего при письменном сообщении в Киево-печерскую Лавру к отцу архимандриту Иосифу з братиею.

О сем доносит вышедший из Цесарской области свято-Николаевскаго хораховитскаго монастырь Иеромонах Захарий Алексеев.

Августа 17 дня 1751 года

Иеромонах Захарий
(подпись)

1751 августа в 17 день записав по иску иеромонаха Захария отправит к отцу архимандриту.

Центральный государственный исторический архив УССР — Киев ф. 59, оп. 1. ед. хр. 2031 — л. 208 и л. 245.

[46] Ясне в Богу преосвещеннейший архиепископ и митрополит Киевский, галицкий и Малыя России.

Сего ноября 22 числа пришедший из сербской нации свято Николаевского хораховицкаго монастыря сербского иеромонах Захарий по видержании за снятинским форпостом надлежащей карантины в Киев пропущен и поданным в Киевской генерал губернаменской канцелярии доношением представлял что желает он жить в Киеве нижнем городе на Подоле в греческом Екатеринском монастыре для обучения иконописного искусства комфирмован за присягаю и резолюциею и того ради онай иеромонах Захарий в верности службы ея императорскому величеству великой государыне императрице Елисавете Петровне самодержице Всеросийской также и определнному от ея императорского величества Всеросийскаго Императорскаго престола наследнику его императорскому высочеству благоверному государю великому князу Петру Теодоровичу к указным присягом в Киево-Печерской крепосты в церкви Преподобнаго Теодосия приве-

Алексејева. Он наводи да је у питању јеромонах „сербској нацији", да је био задржан у карантину под стражом, да је вољан живети у доњем граду на Подолу, у грчком Јекатеринском манастиру, ради „обученија иконописнаго искуства", да је потписао заклетву царици Јелисавети Петровној „самодржици Всеросијској" итд. и да је упућен у наведени манастир.

Ова два писма једина су, засад позната, потврда боравка Захарије Алексејева у Кијеву, камо је пошао да научи иконописну уметност. Да ли је ту своју жељу испунио и шта се с њим касније збило није нам познато по архивским подацима Кијевопечерске лавре.

Занимљива је пријемна процедура кроз коју је пролазио Захарија Алексејев, а која је по свему судећи важила и за остале наше ђаке и студенте што су походили Кијев. Он је, као што се из ових докумената види, био обавезан да се пријави цивилним властима, које су га задржавале у карантину, а после испитивања и евентуалне истраге, обавештајног карактера, упућен је на духовне власти. Није без разлога ни податак да је кандидат потписао заклетву царици. Све је то ишло по строго утврђеној пријемној процедури кијевске цивилне и духовне администрације, која је била увек обазрива према странцима. У овом времену Кијевска академија била је изузетно обазрива према Србима који су долазили из Босаровине. Наиме, захваљујући дипломатско-обавештајним извештајима руског посланика на бечком двору грофа Бестужева Рјумина, у Русију су стизале измишљене вести да је српски митрополит Павле Ненадовић потајно примио унију и да ради на томе да српски народ у Аустрији преведе у унију. Због ове вести, која је проширила неповерење руске цркве према Србима, дошло је до нежељених последица: Србе су у Кијеву и Москви „тешко у школе примали и свугде с неповерењем сретали".[47] Због тога, као и због сметњи које су правиле аустријске власти, опада број српских студената у Кијевској академији, што представља нелогичност своје врсте: у времену када Срби из Потисја и Поморишја насељавају југоисточну Украјину и оснивају „Нову Србију" и „Славјаносербију", дакле када јача српски војни потенцијал у руској војсци, долази до идејно-верског неповерења, које се несрећно одражавало на просветном и духовном плану и нанело штете украјинско-српским културним везама у другој половини XVIII века.

ден и на присяжных листах подписался и для надлежащего ему в показанной монастырь определен. Присем к вашему преосвещенству послан.

Вашего преосвященства покорный слуга

Генерал-Губернатор

Киев, ноября 1751 года

[47] Н. Радојчић, н. д., 671.

*

Јосиф Сербин и Захарија Алексејев, два Србина из Карловачке митрополије — први, по свему судећи, лаик а други монах, први године 1749. црта као редовни студент Кијевопечерске уметничке школе, а други само две године касније званично бива примљен на учење сликарства у Кијеву — представљају по овом материјалу мален али значајан прилог тези да Кијевопечерска лавра и украјинска уметност прве половине XVIII века крију многе тајне о везама и утицајима које је примало српско сликарство тога доба.

Обојици се, на жалост, касније замео траг. Да ли само привидно или потпуно, показаће даља истраживања. У великом пространству Украјине, а особито у оном крају некада наше „Нове Србије" и „Славјаносербије",[48] није искључено да су сликали иконе и иконостасе и да ће се тамо пронаћи њихова сликарска дела.

У сваком случају, ово откриће два Србина, ученика сликарске школе у Кијеву, обавезује на дуже и темељније истраживачке радове у Украјини. Кијевске архиве и библиотеке, у које наши истраживачи готово нису ни залазили, крију у себи, уверени смо, драгоцену грађу која се односи на културне и уметничке везе Украјине и Карловачке митрополије. Некадашња српска насеља, која је населио наш живаљ, односно развојачена српска милиција из Потисја и Поморишја, под вођством пуковника Хорвата (1751) и Шевића (1752), нису још походили наши истраживачи. Шта све крију мањи архиви, музеји и цркве у Новом Миргороду и старом Јелисаветграду, као и у некадашњим српским шанчевима: Печки, Петровом селу, Нађлаку, Мартоношу, Панчеву, Кањижи, Сенти, Мошорину, Вршцу, Павлишу, Земуну и другим местима,[49] у којима је наш живаљ потпуно асимилиран већ почетком XIX века,[50] тешко је и наслутити. Ако се у тим местима пронађу иконе и иконостаси Јосифа Сербина, Захарије Алексејева или неког трећег нашег сликара, биће то само удаљена и заборављена оаза наше културе XVIII века, коју смо дужни откривати и осветљавати.[51] Коначно, није у питању само евентуално откриће наших сликара у Украјини. Уметност на овом словенском подручју неопходно је потребно боље упознати због оних стилских утицаја које је одатле

[48] М. Костић, Српска насеља у Русији: Нова Србија и Славеносрбија, Српски етнографски зборник књ. 26, Насеља и порекло становништва књ. 14, Београд 1923.

[49] Исто, 94.

[50] Исто, 125—135.

[51] Руска влада је у сваком већем месту Нове Србије и Славеносрбије подизала цркве и плаћала свештенство. То значи да је око 1750. у овим српским насељима била у јеку иконописачка делатност. Стога се може и претпоставити да су Срби, ученици Кијевопечерске сликарске школе, одлазили тамо.

примало српско сликарство. С те стране упознавање украјинске уметности добија још сложенију улогу и налаже темељитије истраживачке напоре.[52]

Европеизација српског сликарства, то је већ сада јасно, не може се ни замислити без директног украјинског утицаја, којим се једино може објаснити онај период нашег сликарства између анонимних зографа, из прве половине века, и бечких академаца, са краја века. У Украјини су се, видели смо, крајем XVII века стицали врло одређени уметнички утицаји са Запада, које је тако жедно упијало старије сликарство у циљу освежења свог замореног и истрошеног организма. Ти утицаји су се преламали у једној жижи — била је то сликарска школа при Кијевопечерској лаври, чији „кужбушки" и „абецедала" речито сведоче о томе процесу. Стару византијско-(руско)-украјинску икону и њену теолошко-етичку и естетску равнотежу угрожавали су непријатељи њеног иконографског и стилског мира и јединства. Мењао се руски феудализам, мењале су се овештале и наизглед трајне норме живота и мишљења — промене којима ни чврсти бедеми Кијевопечерске лавре нису могли одолети. Хуманизам и просвећеност и, наравно, робно-новчани односи, који су западну Европу припремили за рационализам и грађанске револуције, допрли су и до престонице некадашње староруске државе. Сликарство није могло остати недирнуто од тих промена и утицаја. Лвов је ту, приметили смо, имао веома значајну улогу. Кијевска академија, односно њена сликарска школа, постала је, крајем XVII века, расадник сликара обучених по захтевима западноевропског сликарства. Тај украјински реализам (узимајући условно овај термин), у којем су се стекли предлошци западноевропске графике израђене у ренесансном, манеристичком, или барокном духу, био је снажни талас који је запљуснуо српско сликарство Карловачке митрополије.

КРУШЕДОЛСКЕ ПРЕТПОСТАВКЕ

После Христофора Жефаровића, који је у бођанском живопису, гој прекретници српске уметности новијег доба, одиста стао на пола пута, утрвеног тек оним јужњачким левантинским спорим ходом, дошло је, само десетак година касније, до живописа манастира Круше-

[52] Упознавање украјинске уметности знатно је олакшано тек у последње време. Док се између два рата мало писало о овој уметности (која је за време рата доста оштећена од немачког окупатора), тек после овога рата појавиле су се у већем броју расправе и студије украјинских историчара од којих су неке посвећене уметности XVII и XVIII века. И поред постојећих публикација нашим историчарима уметности намеће се као обавезни истраживачки задатак упознавање самих споменика.

дола, који у сликарству Карловачке митрополије представља други, још значајнији датум. Преображај је овде потпун, а бођански живопис већ овде делује као анахронизам, што дабогме ни мало не умањује његове примарне и пионирске домете. Крушедол, маузолеј последње светородне српске владарске куће Бранковића, са чувеним Деизисом,[53] са својим живописом из XVI века, богатом ризницом,[54] са својом традицијом, која је одисала средњовековним духовним и уметничким канонима, постао је средином XVIII века место на чијим се зидовима одиграла права сликарска светковина једне дотад у овој средини непознате уметности.

Досадашњи истраживачи крушедолског живописа, међу којима су најзначајније прилоге дали др Павле Васић[55] и проф. др Дејан Медаковић,[56] скренули су пажњу на украјинске мајсторе. Васићево приписивање живописа припрате и апсиде Јову Василијевичу саставни је део његове тезе о руским, односно украјинским утицајима на српско сликарство средине XVIII века. И поред тога што поједини истраживачи дочекују Васићеву теорију са више или мање резерви, Медаковић је у својој студији о зидном сликарству манастира Крушедола показао више разумевања за украјинску алтернативу.[57]

Мада проблем ауторства крушедолског живописа још није потпуно решен, нити постоји могућност да буде коначно решен док се боље не упозна савремено украјинско сликарство, остаје уверење у оправданост претпоставке да су украјински сликари остварили не само живопис припрате и олтара већ и знатно зрелији живопис наоса. У прилог тези о украјинским сликарима ауторима зидне декорације у крушедолском наосу иду све оне стилске оцене које је о овом сликарству написао Дејан Медаковић. Упоређујући живопис олтара и припрате са живописом наоса, Медаковић запажа да се сликарство наоса одликује по свом „слободнијем осећању форме, по знатно снажнијој, местимично чак скулптуралној моделацији и развијенијем зеленом пејсажу, по жељи да се помоћу валерских вредности диференцирају планови", — у питању је мајстор који „показује знатно већу уметничку обавештеност, *сигурније знање у савлађивању великих зидних површина*" (подвукао Д. Д.) ... сцене из Христовог живота „припадају најбољим остварењима барокног монументалног сли-

[53] Л. Мирковић, Деисис крушедолског иконостаса, Старинар III — IV, Београд 1952/3, 93—106.

[54] Упор. Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, Београд 1931.

[55] П. Васић, Сликари иконостаса манастира Бођана и Крушедола, Старинар XII, Београд 1961, 111—121.

[56] Д. Медаковић, Зидно сликарство манастира Крушедола, Зборник Филозофског факултета VIII — 1, Београд 1964, 601—615.

[57] Исто, 613—14.

карства код Срба", а „сликана архитектура", ... „па чак и физиономије, умногоме подсећају на слична решења италијанског посебно млетачког касноренесансног и маниристичког сликарства". Постављајући питање „где леже уметнички и стилски корени овог сликарства", Медаковић закључује да је у питању „систематскије школовање у неком већем европском сликарском центру" и да крушедолски мајстори „сасвим јасно указују на директно преузимање са западњачких извора" а преко предложака из западноевропске графике „било да су у питању појединачни листови, било штампане илустроване библије које су и већим уметницима тадање Европе служиле као сликарски приручници".[58]

И Миодраг Коларић је писао о крушедолском живопису са нескривеним залагањем за директне западњачке узоре.[59] Њега тренутно не занима проблем ауторства, мада наводи као могуће сликаре Димитрија Бачевића и Стефана Тенецког. Он се такође више интересује за стилске анализе, које се можда унеколико разликују од Медаковићевих, али које представљају веома значајан прилог даљем проучавању овог сликарског ансамбла. За аутора великих композиција из живота Христова он ће рећи: „Средства овога искусног и вештог уметника јесу фина арабеска, одлично моделовање и равнотежа маса". Даље, он види „обилно коришћење перспективе", а за композиције „Свадба у Кани" или „Удовичина лепта" да „наш сликар испољава богату разноврсност у распореду фигура, у конципирању планова, у динамици покрета, у архитектонској повезаности форме и волумена, у изграђивању простора који обједињава радњу". Он ће између осталог закључити да крушедолски пејсажи „делују сасвим декоративно" и да „аутор ових пејсажа још није знао да гледа у природу".[60]

Све ове, па и остале, овде непоновљене, стилске оцене проф. Д. Медаковића и М. Коларића готово да се без икаквих измена могу приписати живопису Тројицке надвратне цркве у Кијевопечерској лаври. Од изузетног су научног интереса и резултати делимичних иконографских истраживања Радмиле Михаиловић.[61] Овај аутор, коме је иначе добро позната новија руска и украјинска уметност XVII — XIX века, утврдио је да „Најбољу аналогију за крушедолску композицију налазимо у слици са представом 'Изгнање трговаца из храма' рађеној у наосу кијевске Тројицке надвратне цркве; крушедолска зи-

[58] Исто, 610—12.

[59] М. Коларић, Основни проблеми српског барока, Зборник за ликовне уметности Матице српске 3, Нови Сад 1967, 235—275.

[60] Исто, 265.

[61] Р. Михаиловић, Утицај западноевропске иконографије на композиције „Удовичина лепта" и „Изгнање трговаца из храма" у српском сликарству XVIII века, Зборник за ликовне уметности Матице српске, Нови Сад 1966, 293—302.

дна слика директно истиче из композиције кијевског споменика".[62] Украјински историчари уметности су утврдили да се предлошци за живопис Тројицке надвратне цркве налазе у Пискаторовом Theatrum Biblicum,[63] — том популарном сликарском приручнику у источним земљама. Мада је Михаиловићева констатовала да је „по чисто сликарским својствима, композиција 'Изгнање трговаца из храма' Тројицке надвратне цркве у Кијеву из 1720-тих година, супериорна трансформација Пискаторове гравире, а уметнички изнад остварења крушедолског мајстора",[64] — по овој аналогији, а највише на основу оног заједничког манирстичког духа што прожима кијевопечерски и крушедолски живопис, може се већ сада наслутити да се иза тога налази решење о ауторима нашег живописа. То свакако нису били најбољи кијевски живописци, сигурно не они који су живописали Тројицку надвратну цркву, али да су потекли из тог круга, то јест да су похађали кијевску сликарску школу и ту примили основна занатско-техничка сликарска предзнања примењена на зидну декорацију, и да су у тој школи упознали богати репертоар западноевропске графике, преко кијевских „кужбушки" и „абецедала", — у то не треба сумњати. Према томе и оно „италијанско" које види проф. Медаковић[65] и оно „холандско" које налази М. Коларић,[66] и оно интересовање за пејсаж, мртву природу, и она перспектива и солидно моделовање и равнотежа маса — и остале западноевропске лекције и поуке — воде порекло из Кијева, тог занимљивог и значајног православног културног и верског центра у чијем сликарству су се сажели и стекли разнородни утицаји европског Запада, а са којима су наше везе биле чвршће него што се то раније примећивало.

---

[62] Исто, 298.

[63] Г. Н. Логвин наводи да влада мишљење о утицају Пискаторове Библије на живопис Тројицке надвратне цркве, али је он лично склон да подвуче и неке особености овог живописа: Существует мнение, что роспись Троицкой церкви обязана своими особеностями иллюстрациям извесной Библии Пискатора. Но в росписах Троицкой церкви и в рисунках Библии мы найдем только некоторые общие иконографические сюжеты; стиль, колорит и декоративный строй росписи целиком своеобразны. Если раньше ландшафт играл незначительную подсобную роль в религиозных сюжетах, то в росписи Троицкой церкви ему отведено значительное, а порой и главное место; часто фигуры, написанные в ландшафте, являются простым дополнением к пейсажу. С облюдение линейной и воздушной перспективы присуще всем пейсажам Троицкой церкви. Многие сцены проникнуты теплым гуманистическим чувством... Некаторые сюжеты, как, например, „Изгнание из храма", отличаются яркой выразительностью и сильным движением. Пафос движения, подчеркнутых жестов, верное декоративное чутье, характерные для украинского барокко в росписи Троицкой церкви проявляются во всей полноте (Г. Н. Логвин, н. д., 240—242).

О Пискаторовој Библији као приручнику којим су се служили живописци Тројицке надвратне цркве пише и В. Свенціцька, н. д., 48.

[64] Р. Михаиловић, н. д., 298.

[65] Д. Медаковић, н. д., 611.

[66] М. Коларић, н. д., 263.

Покушаје приписивања ауторства зидне декорације у наосу манастира Крушедола неком од наших сликара средине XVIII века треба напустити из простог разлога што ниједан од њих није поседовао толико сликарског знања и искуства колико се тако уверљиво примећује и потврђује у овим делима. Живопис крушедолског наоса наводи на питање да ли је уопште неко од поменаних домаћих сликара тако суверено познавао технику зидне декорације. Стефан Тенецки, Јанко Халкозовић, Димитрије Бачевић, Васа Остојић или Никола Нешковић — или било који други из овог времена — били су изразити иконописци, понеки и портретист. Своје религиозне композиције спретно су постављали на малим форматима иконе. Тешко би се и могло претпоставити да су они умели да се снађу на онако великим површинама и да поставе онако богате и разуђене композиције као што су нпр. „Свадба у Кани", „Истеривање из храма", или било која друга сцена из Христовог живота. Такви формати, таква иконографска и композициона решења не могу се лако приписати ниједном од поменутих српских сликара. Чак и под претпоставком да су типична западноевропска решења преписали са графичких предложака, који им нису били страни, ипак морамо приметити да у сликарству постоје таква занатско-техничка предзнања — у овом случају познавање технике монументалног зидног живописа — без којих се не би могло ни прићи овом великом послу.

Ниједан од поменутих сликара није у толикој мери познавао ту нимало једноставну технику која се у уметничким школама посебно предавала. Српски сликари, ђаци кијевопечерске сликарске школе, обучавали су се углавном у иконопису, евентуално и у портретном сликарству. Они нису ни имали интереса да се обуче у овој техници из простог разлога што је монументална зидна декорација у српском сликарству тога доба замењена високим, вишеспратним иконостасима, који примају на себе готово целокупну сликарску декорацију храма. Послови зидног живописа наилазили су искључиво као спорадични захтеви појединих ктитора, као што је то било и у случају Крушедола и његовог живописа.

Украјинско сликарство друге половине XVII, а посебно прве половине XVIII века негује једну сасвим специфичну симбиозу ренесансно-маниристичко-барокних стилова. У тој чудној симбиози видљиви су талијански, јужнонемачки и низоземски утицаји, који се овде укрштају и преплићу. Нигде у Европи није позната тако хетерогена ликовна синтеза у којој се сабрало богато искуство западноевропске уметности, које је на тлу Украјине и Русије, на тој традиционалној словенској потки, успело да приближи Запад Истоку, независно од

реформи Петра Великог, и друштвеним променама тако да одговарајућа уметничка обележја.

Такав, комбиновани, стил предаван је као наставни програм кијевске сликарске школе. Крушедолски живопис је у идејном и уметничком сродству са кијевским живописом. Он није могао настати као аутохтони самоник на једном споменику на падинама Фрушке горе. — Бесумње је тај живопис овде пресађен из украјинског сликарства.

Такав комбиновани стил сазревао је у Украјини дужи низ година. Томе је нарочито допринела западноевропска графика, која је, као што смо видели, била основна испомоћ наставницима и студентима. Због тога је врло тешко претпоставити да се код нас у делу једног сликара могао да појави крајњи резултат тог комбинованог манира. Њега су једино могли донети нама још непознати украјински живописци.

На основу свега тога сматрамо да је ктитор зидне декорације крушедолског наоса, познати мецена књижевности и уметности, а помало и сам писац, Јован Борђевић, владика вршачко-карансебешки, потоњи митрополит карловачки, — поверио овај велики посао сликарима из Украјине.

Будућност ће, уверени смо, донети још убедљивије потврде овим размишљањима.

UKRAINISCH-SERBISCHE KUNSTBEZIEHUNGEN IM 18. JAHRHUNDERT.

DINKO DAVIDOV

Die bisherigen Forschungen von russisch-serbischen Kunstbeziehungen bewiesen, daß aus diesem Komplex die serbischen Kunstbeziehungen zur Ukraine, besonders zu Kiew und zur Kiewer Malerschule abzusondern sind. Diese Klosterschule war Mitte des 18. Jahrhunderts dem Einfluß westeuropäischer Kunst ausgesetzt. In der ukrainischen Malerei pflegte man eine ganz spezifische Symbiose von renaissance-marinistisch-barocken Stilarten. In dieser Symbiose sind deutliche Spuren von deutschen, italienischen, niederländischen und französischen Einflüssen, die sich hier kreuzen und durchflechten, zu beobachten. Diese Einflüsse kamen auf das orthodoxe Gebiet fast ausschließlich durch die westeuropäische Graphik. Der so kombinierte Stil wurde als Unterrichtsprogramm an der Kiewer Malerschule unterrichtet. Im noch nicht veröffentlichten Nachlass dieser Klosterkunstakademie befinden sich graphische Blätter bekannter westeuropäischer Graveure und Illustratoren von Büchern und der

Bibel, die hier zu religiösen Kompositionen, meistens Ikonen, nicht selten auch zur Wandmalerei in russischen und ukrainischen Kirchen und Klöstern benutzt wurden. So gelang es dieser Malerschule und der darin gepflegten Kunst auf diesem traditionell slawischen und orthodoxen Boden den Westen dem Osten näher zu bringen.

Die serbische Kunst um die Mitte des 18. Jahrhunderts erhielt auf dem Umweg über Kiew westeuropäische Einflüsse. Aus dieser Epoche sind auch zwei unlängst entdeckte serbische Studenten der Kiewer Malerschule: Josif der Serbe und Zaharija Aleksijev. Vom ersten ist ein nach einem Augsburger Handbuch zum Zeichenunterricht entstandenes »Kunstbuch« mit vielen Studien und Skizzen auf uns gekommen. Gravüren und Ausgaben von Augsburger Kupferstechern und Harausgebern, so Melchior Küsell (1626—1683), Jeremias Wolff (1663—1724), Johann Daniel Hertz (1683—1754), Gottlob Rugendas (1710—1774), Johann Christoph Weigel (1654—1726) und anderen Autoren waren Bestandteile der Kunstausbildung, die auch serbische Maler über Kiew kennenlernten und ihnen nachahmten.

Von einer besonderen Bedeutung ist eine Anzahl ukrainischer Maler, die sich in serbischen Gegenden mit Ikonen- oder Wandmalerei befaßten. Sie trugen dazu bei, daß der Prozess der Modernisierung und Europäisierung der serbischen Malerei beschleunigt wurde und daß die serbische orthodoxe Kirche den Beschluß faßte, ihre Zöglinge zur Kunstbildung in Kunstakademien nach Westen, vor allem nach Wien zu schicken.

Eine der monumentalsten Malereien in der serbischen Kunst um die Mitte des 18. Jahrhunderts, die Wandmalerei im Kloster Krušedol, entstand als ein ideelles und künstlerisches Echo der ukrainischen Malerei. Am wahrscheinlichsten ist es, daß der Besteller der Wandmalerei für das Kloster Krušedol, Episkopus Jovan Đorđević, den Malern aus der Ukraine diese große Arbeit anvertraute. So erhielt die serbische Kunst des 18. Jahrhunderts schon in der ersten Phase der Modernisierung westeuropäische Einflüsse durch den Vermittler im Osten — durch die Malerschule in Kiew. Die weitere Forschung dieser Verbindungen und Einflüsse wird neue Angaben über den »slawischen Barock« liefern, der seine spezifischen Kennzeichen in den orthodoxen Gegenden hatte, in denen sich verbrauchte Formen des traditionellen Stils mit den neuen, realistischeren Formen der europäischen Malerei lange vereinigten.

Таб 1. Насловни лист и три стране књиге цртежа »Neues Reiss Buch an Tag gegeben und Verlegt durch Johann Ulrich Krauss in Augspurg«

Таб. II. Блок за цртање Јосифа Србина: лист 2А, лист 3Б, лист 5А и лист 6Б

Таб. III. Блок за цртање Јосифа Србина: лист 9А, лист 12А, лист 13А, лист 14Б

Алиса В. Банк

Из истории изучения памятников сербского искусства в России

МАТИЦА СРПСКА

4 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 4

В деятельности Русского археологического института в Константинополе немалое место занимало изучение памятников Сербии и Македонии.

В Известиях института опубликован ряд посвященных им статей, в ежегодных отчетах, также как в негативах (ныне частично хранящихся в фототеке Государственного Эрмитажа) отражены результаты поездок и экспедиций его сотрудников, а в Архиве Академии наук СССР в Ленинграде находятся материалы, свидетельствующие о живом интересе к сербской археологии и искусству.

Директор Института Ф. И. Успенский писал русскому послу в Константинополе Н. В. Чарыкову 10/V 1911 г.: „В конце апреля и в мае 1908 г. мною была предпринята археологическая поездка по Старой Сербии. Главнейше имелось в виду ознакомиться с Дечанскою лаврою, замечательнейшим сербским историческим памятником XIV века. При моем посещении Лавры я убедился в том, что памятник этот, не исследованный еще и не изданный имеет очень большое значение не только для истории вообще, но особенно для истории искусства, так как проливает свет на столь неудовлетворительно еще нам известный процесс генезиса в развитии поздневизантийского искусства.

Воспользовавшись всеми средствами, какие только могли предоставить радушие и гостеприимство русской братии Дечан, я тогда же при помощи сопутствовавшего художника с фотографическим аппаратом успел снять фотографии с частей росписи храма и занести в свою записную книжку результаты своих наблюдений по части художественных и археологических особенностей этого памятника. Художник Н. Клуге сделал необходимые промеры для изготовления плана церкви. Весь этот материал предназначали для одного из следующих выпусков Известий Института.

Но Дечаны памятник первокласный и заслуживает публикации полностью. Дечаны вместе с тем так трудно доступны, что на лицах и на учреждении, которые могут доставить ученому миру сведения, лежит обязанность сделать публикацию окончательную без пропусков и недочетов. Поэтому является чрезвычайно желательным теперь, когда во всех деталях выяснено и значение, и размеры и трудность задачи, снарядить новую экспедицию в Дечаны, которая располагала бы средствами и временем для собирания материала с целью окончательной публикации.

В виду организации такой экспедиции я вошел в сношения с Королевской Сербской академией наук, которая и поручила профессору Белградского университета, академику Стевановичу и другим лицам принять участие в задуманном предприятии Института. Предполагается экспедиция быть в первых числах июля месяца сего года.

На основании вышеизложенного имею честь покорнейше просить Ваше Высокопревосходительство ходатайствовать перед турецким правительством о разрешении организовать экспедицию из членов Института, русских и сербских, для осуществления намеченных работ в Дечанах."[1]

Повышенный интерес к Дечанам, которым предполагалось посвятить специальное издание, отразился и в некоторых других материалах, хранящихся в том же архиве. В частности об этом свидетельствуют письма G. Millet. В письме от 16/III 1912 г. он пишет Ф. И. Успенскому:[2]

„Je viens de recevoir la magnifique collection de photographies que Vous avez bien voulu m'offrir. Ce sont des documents précieux pour moi, surtout les fresques de Dečani, que je n'ai pu visiter pendant mon voyage en Macédoine. Elles représentent en effet une très importante contribution à notre connaissance de l'art byzantin du XIVe siècle... Je serais très heureux de collaborer aux „Izvestiya". Vous voudrez bien pourtant m'excuser si je ne puis de maintenant accepter Votre offre gracieuse. Je craindrais de ne pas être prêt en temps utile ayant encore beaucoup d'engagement à tenir.

Puisque Vous avez bien voulu me faire connaitre Vos projets au sujet de Dečani, je me permettrais de Vous demander. Si Vous avez l'intention de publier quelques autres des églises de le région d'Uscub. Vous savez sans doute, que je l'ai visité en 1906. Je compte y retourner aussitôt que je serai libre à Paris et que le calme sera revenu là bas. Mon desir serait de publier le plus loin possible l'étude et le relévé de

[1] Архив Академии наук СССР. Дело 127, 1, 104, листы 31 — 32.
[2] Архив Академии наук СССР. Дело 116, 2, 221, листы 18 — 19.

ces fresques. Aussi serais je bien aise de m'entendre des maintenant avec Vous de manière à éviter toute surprise."

8/IX 1916 G. Millet снова обращается к Ф. И. Успенскому:[3]

„Dans cette guerre gigantesque nous pouvons, nous autres archéologues jouer un role modeste, mais utile, en élevant la voix en l'honneur de nos amis. C'est ce quel'on m'a demandé de faire pour la Serbie. La Revue „L'art et l'artiste" publie une suite de fascicules destinée au grand public, où l'on a étudié déja l'art de l'Alsace, du Nord de la France, de la Bélgique et de la Pologne. Pour la Sérbie je possède tous les documents utils. Il est un point cependant sur lequel j'ai besoin de Votre concours. C'est Dečani. Vous avez eu l'extreme obligence de me confier Vos photographies. Elles me permettrons d'en parler convenablement. J'oserais de Vous demander l'autorisation d'en reproduire. deux: celles qui répresentent les sculptures des deux portails.

Vous m'aviez fait l'honneur, autrefois de me demander mon concours pour commenter les monuments de ce sanctuaire célèbre. J'étais alors trop absorbé par d'autres travaux pour pouvoir accepter Votre offre obligeante. Je suis libre maintenant mes deux ouvrages sur l'Iconographie de l'Evangile et l'Ecole grecque auraient paru, sans la guerre et je prépare une étude scientifique sur l'ancien art serbe. Si Vous jugiez utile de publier, avant la fin de la guerre, Votre monographie de Dečani et que mon concours pût Vous paraitre encore utile, Vous pourriez compter entièrement sur moi . . ."

Как известно намерениям Ф. И. Успенского и G. Millet издать монографию, посвященную Дечанам, не суждено было осуществиться. Лишь несколько фотографий Русского археологического института в Константинополе были воспроизведены в книге G. Millet. L'ancien art serbe. Paris, 1919. Тем более не свершились более широкие замыслы Ф. И. Успенского, о которых мы знаем из письма известного русского историка византийского искусства Ф. Шмита, хранящегося в том же архиве.

Ф. И. Шмит уже в ранних своих работах проявил интерес к балканским, в частности, сербским памятникам: об этом свидетельствует его рецензия на книгу J. Strzygowski[4], G. Millet[5], а также статья „Новые веяния в археологической науке на Балканском полуострове".[6] В те годы, когда науке известны были для характеристики византийского

[3] Архив Академии наук СССР. Дело 116, 2, 221, листы 22 — 23.

[4] Die Miniaturen des serbischen Psalters. Журнал Министерства народного просвещения. Новая серия, часть XVIII, ноябрь—декабрь 1908, стр. 423—431.

[5] Monuments de Mistra. Журнал Мин-ва народ. просв. н. с. часть XXXIII, май—июнь, 1911, стр. 249—259.

[6] Журнал Министерства народ. просв. н. с. ч. XXXIV, июль—август 1911, стр. 1—29.

искусства так называемого Палеологовского периода одни лишь мозаики Кахриэ-Джами, Ф. И. Шмит придавал особое значение публикации памятников Балканского полуострова и живо реагировал на проект Ф. И. Успенского. Вот содержание этого письма от 18 мая 1914 г.

„Глубокоуважаемый Феодор Иванович, позвольте начать с выражения глубокой благодарности за предполагаемое привлечение меня к делу исследования и издания старых сербских храмовых росписей. Задуманное Вами предприятие мне кажется настолько необходимым и важным, что я рад буду принять в нем участие, хотя бы для этого пришлось пожертвовать иными планами.

Так как Вы разрешаете мне изложить свои соображения по поднятому Вами вопросу, я позволю себе формулировать вкратце условия, при которых успех может, мне кажется, считаться обеспеченным:

1) Значение сербских росписей заключается не в выдающихся качествах той или другой росписи, а в массе их и в стилистической однородности. Поэтому и публиковать и исследовать требуется не отдельные памятники, а все сохранившиеся росписи до середины XVI века.

2) Каждая роспись должна быть подробно описана и воспроизведена целиком, а не в избранных фресках.

3) Авторы описаний должны предварительно во всех деталях установить приемы описания и методы исследования, для того, чтобы сохранено было единство, хотя бы на работу стало несколько лиц.

4) Каждый из участников предприятия только описывает и исследует каждый данный памятник. Эти описательные комментарии к таблицам публикуются за подписью автора. На основании всех добытых материалов пишется одно общее исследование старых сербских росписей одним лицом, исследование — и иконографическое, и стилистическое, и техническое, и историческое.

К первому пункту нужно пояснить следующее: часть сербских росписей уже известна по книгам П. П. Покрышкина, Петковича и др. Но и фотографии, и описания, сделанные этими господами, так неудовлетворительны, что трактованные ими памятники (Жича, Каленич, Грачаница и пр.) непременно должны быть включены в программу новой работы. Иначе получится такая аномалия, что в публикации Института будут прекрасно изданы второстепенные росписи, а относительно наиболее замечательных ученый мир, по-прежнему, будет осведомлен неудовлетворительно.

Относительно второго пункта разногласий возникнуть не может: все историки искусства согласны, в настоящее время, что всякую роспись нужно издавать целиком, хотя бы для того, чтобы всякий знал

наверное, что ничего (с какой бы то ни было точки зрения) важного не опущено.

Третий и четвертый пункт, касающиеся организации работы, имеют целью сохранить единство публикации и сделать возможным пользование ее историками исскуства. Приемы описания и исследования могут быть различными: Кондаков, например, осуждает те „начальные археологические статьи, пытающиеся точными ремесленными описаниями взятого памятника заменить присутствие знаний по истории искусств, необходимых для построения сравнительной научной характеристики" (Памятники христианского искусства на Афоне, стр. 59) и потому описывает сам и других учит описывать памятники слегка, так что никогда из его описаний читатель фактически — точных и недвусмысленных сведений не почерпает; я же и сам описывал, и учеников своих учу описывать памятники мелочно-точно, полагая, что общие знания по истории искусства, весьма, конечно, необходимы и существенны, но что дальнейшее обогащение и углубление этих знаний может быть достигнуто лишь детальным изучением (т. е. описанием) памятников. Если одни сербские росписи будут описаны по методу Н. П. Кондакова, а другие по методу моему, то пользование добытыми материалами будет затруднительно: при чтении одних описаний будут возникать вопросы или предположения, которые проверить по другим описаниям нельзя.

Если каждому автору предоставить полную свободу самостоятельно издавать изученные им памятники, то получится не одно (хотя бы многотомное) сочинение, не одна монография о старых сербских росписях, автор которой выступал бы во всеоружии ВСЕХ добытых данных, а простой ряд отдельных монографий, авторы которых — каждый располагает только частичным знакомством с памятниками. В этих монографиях будет множество повторений и методологического, и фактического свойства, будет множество также, и более или менее значительных противоречий, в которых невозможно будет разобраться читателю, не изучившему заново оригиналы.

При предлагаемой мною организации работы, чрезвычайную важность получает выбор лица, которое станет во главе дела. Это лицо должно быть настолько авторитетно, чтобы все участники добровольно подчинялись его указаниям, имея полную уверенность в его компетенции: лицо это должно быть специалистом именно в этой области поздневизантийской живописи. Такое лицо имеется — G. Millet которого выдвигают его работы в Мистре; я не знаком лично с Millet, но говорят, что он отличается той мягкостью в личном общении, которая необходима при организации большой коллективной работы.

Что касается меня лично, я охотно приму участие в работе, руководимой Millet и обещаю подчиняться общей дисциплине.

Если же Millet, или не может, или не захочет стать во главе дела, или если приглашение иностранца будет признано неудобным, я, — хотя и с большими колебаниями предложил бы свои услуги, ибо среди русских ученых никого другого не знаю, кто бы мог, с надеждой на успех, взять на себя ответственность. К сожалению, у меня готовых учеников пока еще слишком мало, чтобы обойтись без привлечения посторонних сил: пока только оставленный по моей кафедре Д. П. Гордеев может самостоятельно (в пределах необходимого) работать над памятниками. Захотят ли посторонние признать меня достаточно авторитетным, захотят ли посторонние работать бескорыстно (т. е. имея в виду лишь интерес предприятия, а не свои личные) — трудно сказать: ученые ведь не поденщики, которых нужда гонит на любую работу, и которым можно приказывать; ученая работа из под палки не делается. Я думаю поэтому, что выбор меня в руководители едва ли был бы удачен, если только будет признано необходимым то единство работы, о котором я говорил выше, и на котором надо, по моему, настаивать.

От предлагаемого единства работы можно отказаться, только в одном случае — если это не осуществимо. В этом последнем случае было бы желательно свести количество участников до минимума, хотя бы из за этого пришлось затянуть дело. И при этой, наименее желательной комбинации я предлагаю услуги свои и вышеназванного Д. П. Гордеева. Через год у меня, надеюсь, будет еще и второй надежный оставленный при Университете, который теперь подрастает и зреет.

Прежде чем поднять вопрос о необходимом количестве участников и о плане работ, нужно, мне кажется собрать возможно полные сведения о том, какие памятники имеются и собрать „литературу". Основа этому делу положена в моей статье в Ж. М. Н. П. нов. сер. XXXIV, 1911 (отд. IV, стр. II и у G. Millet, L'art Chrétien d'Orient du milieu du XIVe au milieu du XVe s., „Histoire de l'art", A. Michel, III, 1908, p. 951—954). Я очень жалею, что Харьковская университетская и музейная библиотека слишком бедны по части славянской истории и археологии, и что я лишен возможности проштудировать записки путешественников — у меня тут нет даже книги Каница, не говоря о Валтровиче и др. Собрав нужные сведения еще и из не-книжного источника (может быть в Сербии кто-нибудь мог бы сообщить что-нибудь ценное) и отметив на карте красными точками интересные места, можно было бы всю подлежащую изучению область поделить на округа и распределить работу между отдельными лицами. Летом, все обыкновен-

но бывают свободны на месяц, на два, и в две или три кампании можно будет осилить материал, если найдутся четыре участника (каждый сопровождаемый фотографом).

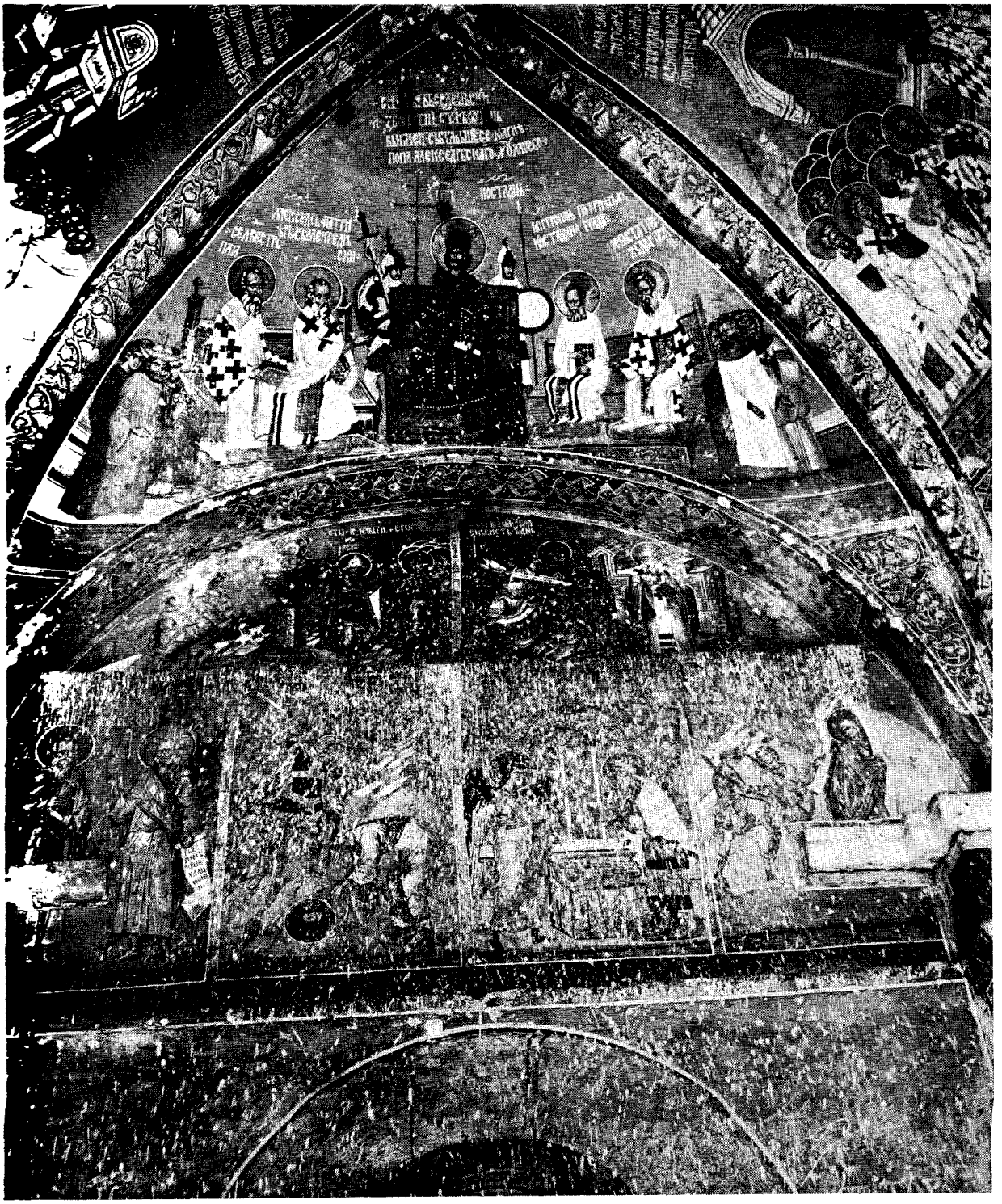
Я позволил себе столь пространные рассуждения, потому что искренне желал бы, чтобы оно привело к таким результатам, которыми и Константинопольский институт, и русская наука вообще могли бы гордиться. Преследую отчасти и личные цели: второй том исследования о Кахриэ-Джами мною обещан, обещания свои я вообще исполняю, и хотел бы исполнить и в данном случае. В этом втором томе надо издать фрески Кахриэ-Джами. Издавать их теперь, когда они являются совершенно изолированным памятником, не стоит труда. Когда, с изданием фресок Мистры и Сербии, выяснится весь вопрос вообще о поздневизантийских росписях, тогда фрески Кахриэ-Джами найдут себе объяснение, как необходимое звено в цепи исторических памятников, тогда и надо, и возможно будет их издавать.

Еще раз прошу принять выражение моей глубокой благодарности за предположенное привлечение меня по делу изучения сербских росписей.

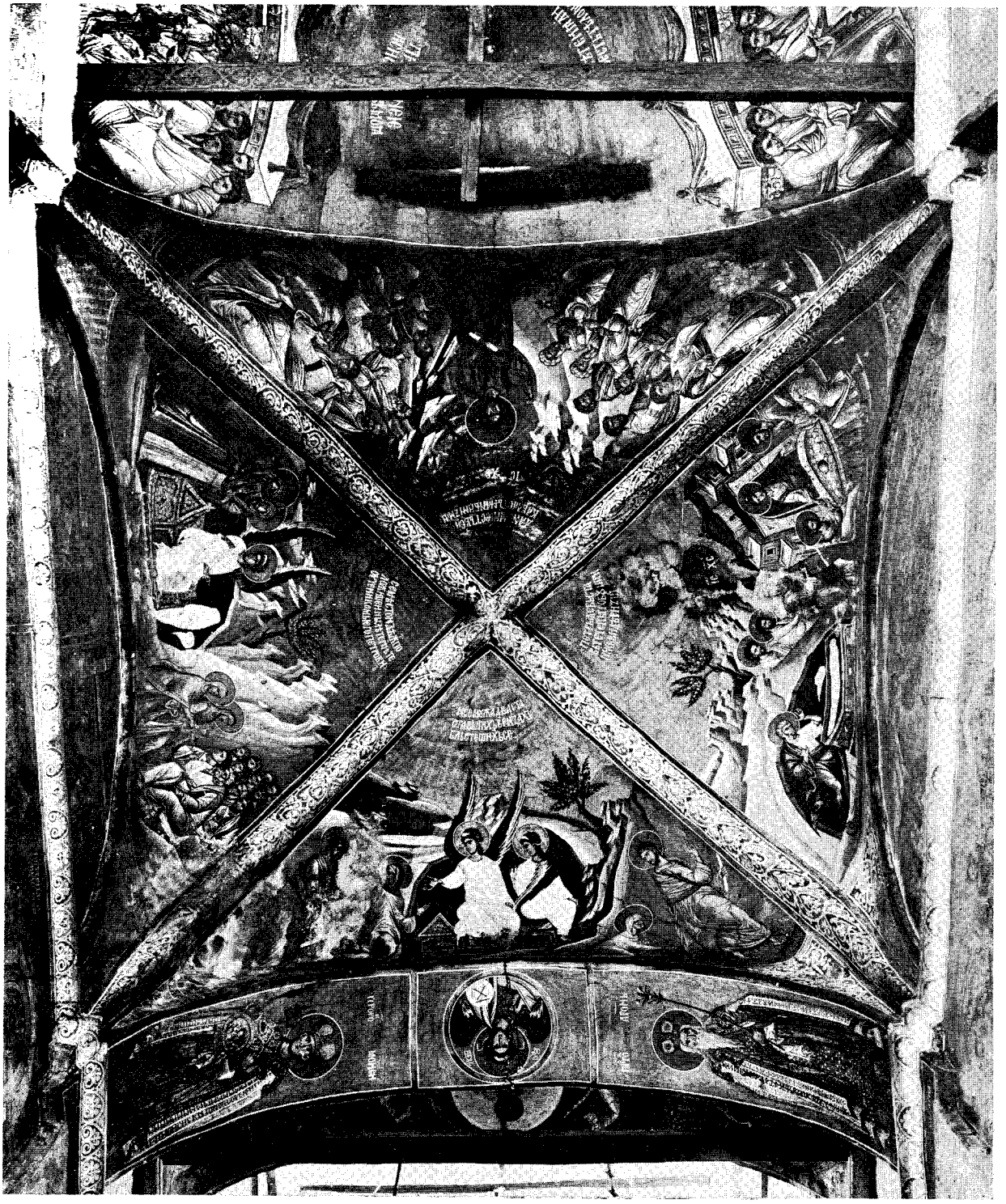
Искренне Вам преданный Феодор Шмит."[7]

Читая в наши дни это письмо Ф. И. Шмита видишь, насколько изменились представления о количестве и значении памятников сербской живописи. Повидимому некоторые комплексы мирового значения (такие как Нерези, Сопочаны и Милешева) еще не были известны или должным образом оценены. Публикуемые материалы носят, как видно, из изложенного весьма фрагментарный характер. Задуманные работы в силу бурного развития исторических событий нашего столетия не получили осуществления. Быть может все-же эти страницы представят некоторый интерес для историков искусства Югославии.

[7] Архив Академии наук СССР. Дело 127, 1, 107, лист 29—32.



Сл. 1. Дечаны, Росписи нарфика (1908)



Сл. 2. Дечаны, Росписи алтарского свода (1908)

Мила Вуловић

Манастир св. Арханђела у Црној Реци

МАТИЦА СРПСКА

4 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 4

У брдовитом крају Старог Колашина познатог по бујној вегетацији и природним лепотама, идући уским стрмим путем кроз клисуру речице Црне Реке, и то њеном десном обалом, долази се до манастирског комплекса јединственог по архитектонској концепцији и веома значајног споменика наше културне прошлости (сл. 1).

Манастир је око 2 км удаљен од села Рибарића где се понорница улива у Ибар. Рибарићи су на петнаестом километру од села Маћари које се налази на путу Нови Пазар — Тутин.

Свакако да је манастир по имену реке познат као Црноречки или манастир Црна Река, међутим црква манастира посвећена је св. Арханђелима, а када су овде пренете мошти Петра Коришког, манастир је почео да слави Петровдан.[1]

И црква и стари манастирски конак укомпоновани су у природну шупљину стене, која се окомито диже образујући леву страну кањона реке (сл. 4, 6). Преко речног корита увек је био дрвени мост, једини прилаз и веза са десном обалом где је узан плато косо нагнут према мосту[2] (сл. 2). Данас су на овој десној обали једна зграда, звонара и штала, а нешто даље озидана чесма са изворском водом (сл. 3). Од звонаре према истоку сеоски путић води ка засеоку Избег, удаљеном око 500 м. У Избегу има стара брвнара изразитих фолклорних вредности, но у доста лошем стању, као и сеоско гробље са остацима црквице обрасле у коров, чији зидови једва достижу висину до 1 м.

Како је речено, црква и манастирске ћелије су у стени. Објекат је споља прилагођен испадима стене на којој лежи фасадни зид који има неколико прелома, што општем изгледу даје жив ритам. Ово је

[1] Др. В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, стр. 346, 7.

[2] А. Гильфердинг, Босния, Герцеговина и Старая Сербія, С. Петербургъ 1873, с. 151.

условило и посебну живост кровних површина како објекта тако и балкона (сл. 1, 5, 6). Зидани делови су окречени и на тој белој површини смењују се у извесној аритмији балкони и мањи и већи прозорски отвори, који су дању тамни прорези а увече, у време службе када се фасада стопи са стеном у тамну јединствену масу, ови прорези осветљени свећама из унутрашњих просторија делују скоро нестварно. Гледати их и слушати црквене песме у глухој ноћи, значи потпуни ефекат смишљен да мистика више него игде дође до свог пуног изражаја.

Велике кровне површине су под шиндром, а широке стрехе и балкони стварају на белим површинама фасада под сунцем ванредну игру сенки и светла. Са околних висова могуће је ту и тамо сагледати овај споменик и из веће даљине. Тада се заиста добија утисак да манастирске ћелије „онако бело окречене, а стиснуте уз мрку стену наликују на гнезда ластавичија"[3].

Поузданије податке за тачније датирање настанка манастира засад немамо. Диспозиција манастира може да пружи шире оквире односно да настанак веже за период турске управе у овим крајевима. Споменик је тешко приступачан, склоњен у клисури, са мостом који се у случају опасности можда могао и подићи да би се спречио приступ. По скромној архитектури и грађевинском материјалу, тешко би се могао везати за било који период архитектонске школе, сем за време када није била допуштена делатност грађења црквених објеката, за време робовања и сталног страха од непријатеља. По типу близак је пећинским црквама испосницама. Већ на први поглед споља (сл. 1, 5, 6) има се утисак као да је низ испосница спојен у једну целину, но кроз анализу унутрашњег решења видимо да су омогућени, додуше скромни, услови за боравак, али да смо далеко од оних решења која је диктирао строги аскетски режим. Можда је првобитно овде била испосница. Оно што је на том месту изграђено и остало до наших дана, настало је углавном као резултат потребе да се црква и манастирске ћелије што боље скрију и утврде. Пространа трпезарија и одлично уређена кухиња — мађупница уз њу, степеништа, ћелије, обрада дрвених елемената, подова и таваница, балкони, где је боравак посебно пријатан у летње дане, све то говори о могућностима организованог манастирског живота. Сама црква, иако лоцирана у стени, по архитектонском склопу је самостални објекат.

Живопис као један од елемената за датирање архитектуре настао је вероватно одмах после њеног зидања. Анализа живописа и црквеног инвентара није предмет овог излагања.

---

[3] Ibidem. Цитат који је превео Св. Вуловић, Белешке и белешчице, Годишњица Н. Чупића, 1894, књ. XIV, стр. 284.

Према расположивим историјским подацима и стању у коме се данас манастир налази, сва је вероватноћа да је најстарији део — црква и стари конак — настао крајем XV или почетком XVI века. У манастир су године 1687. пренете мошти Стефана Првовенчаног из Сопоћана, а враћене у Студеницу 1701. године.[4] Пренос моштију Петра Коришког датиран је у 1840. годину.[5] Гильфердинг, који је посетио манастир само 17 година касније, није убележио овај податак односно годину. Он је у манастиру затекао монаха и назвао га „старац поп Стеван" који би могао бити и очевидац самог преноса моштију.[6]

У једном опису манастирског комплекса каже се за осликане зидове у цркви да су „прилично потамнели од пламена који их је обузимао био кад је пре у три маха конак горео."[7] Склони смо да верујемо да поменути пожари нису утицали на општу структуру и основну концепцију споменика већ да су горели обновљени дрвени елементи, делови таванице, степеница и сл.

Писани подаци о томе да су црквене књиге у лошем стању изложене утицају влаге, а исто тако и фреске у цркви[8], сведоче да овај проблем, данас веома актуелан, није скорашњи.

Занимљиво је да је речно корито углавном задржало свој стари облик. У овом делу где пролази крај манастира корито је суво и оживи само од великих киша и топљења снега. Тешко је описати колико протицање воде значи за цео амбијент — њено кретање и шум, па био то само поток који кривуда дном између крупних облутака чији пречник достиже до 2 м. У овом делу где је корито претежно суво зове се Суховара.[9] Црна Река понире изнад манастира а јавља се поново низводно. Тачно време када је пресушила пред објектом не зна се. За то су везане многе легенде, као и за њено име, јер се наводно раније звала Бела Река.[10]

Многе легенде постоје о чудотворној моћи моштију Петра Коришког и њиховом преношењу у манастир, као и о лековитости воде у стени где је сграђена црква.[11] Др С. Вуловић пише да овамо „и Турци своје болеснике, нарочито излуделе доводе."[12] Данас постоји на најнижем спрату конака у стени просторија коју зову „лудница", где су можда затварали болеснике. Чињеница је да и данас манастир посе-

[4] Др. В. Петковић, op. cit., 347.
[5] Ibidem.
[6] Д. Гильфердинг, op. cit., 152.
[7] П. Костић, Манастир св. Марка, Годишњица Николе Чупића, 1911, књ. XXX, стр. 229—234.
[8] Ibidem.
[9] Св. Вуловић, Белешке и белешчице, Годишњица Н. Чупића, 1894, књ. XIV, стр. 283—288.
[10] П. Костић, op. cit., 233.
[11] Ibidem.
[12] Св. Вуловић, op. cit., 288.

њују, верујући у моћ њивота, не само хришћани већ и припадници исламске вероисповести.

О прилазном мосту имамо података из средине XIX века. Данашњи мост је новијег датума и заменио је стари који вероватно такође није првобитни.

Раније подигнута звонара на десној обали је нова, сграђена је пре четири године, а заменила је стару дотрајалу (сл. 15). Штала је такође нова (сл. 16).

Ако је веровати подацима који су нам засада познати, зграду на десној обали (сл. 10), познату као најстарија школа у Старом Колашину, могли бисмо датовати у 1793. годину, јер натпис који је некада био у зиду код чесме[13] могао се односити не на чесму него на зграду. Ово ипак остаје као претпоставка, јер Гильфердинг зграду не помиње. Данас је на згради натпис који говори о њеном подизању 1898. (сл. 13). Знамо да су на Петровдан, а то је црквена слава, до темеља изгореле две троспратне зграде, и то 1894.[14] У истом документу каже се да је после тог пожара остала једна „поправљена кујна и један амбар. Више кујне налази се чесма . . .". Намеће се мисао да се говори о кухињи која је као и амбар на најнижем спрату данашње зграде иза које је чесма. Но како зидови и греде не показују видне трагове надзиђивања, постоји могућност да су у пожару били изгорели дрвени елементи па је коришћена као кухиња, јер су над њом изванредни кугласти озидани сводови.

Опис зграде и манастира после пожара може се, због натписа на згради, датовати до 1898. године када је цела зграда обновљена или озидана нова. Помиње се у натпису поп Јеротије Ст. а у документу из времена пожара каже се да је старешина манастира поп Јеротије Станић. Сасвим је могуће да је у питању иста личност. Данашњи старешина манастира, јеромонах Хаџи Сава, ову зграду користи као манастирски конак.

Како се из ситуације види (сл. 3) манастирски објекти сграђени су на релативно малом простору, али природни амбијент и објекат у стени са живо распоређеним плохама кровова и истуреним балконима (сл. 6) стварају утисак снажан и упечатљив, а истовремено показују спонтано уклапање архитектуре у једну одређену средину где се погледу пружа висока стрма литица кречњака чије врхове крију облаци, а доле, дубоко суво корито бивше реке, која је уобличила огромне облутке кречњака (сл. 14). На стрмом платоу зграда данашњег конака, звонара и штала представљају оквир, иако не посебно архи-

[13] Љ. Стојановић, Записи и натписи, књ. III, 5692.
[14] П. Костић, op. cit., 232.

тектонски смишљен. Трем конака је намерно окренут ка платоу који је у ствари унутрашње двориште, а са трема се пружа и поглед на мост и цркву са манастирским ћелијама. Звонара је над платоом довољно близу а ипак истакнута у манастирском кругу, док је штала више по страни, шћућурена под самом падином.

Кад се прилази путем из Рибарића дочека вас стални шум чесме са изворском водом. Без великих претензија, али складна архитектура пожели посетиоцу добродошлицу (сл. 11). Манастирско имање пружа се уз прилазни пут по падини. Изнад данашњег конака, уз пут за Избег, има једна зараван која се сама нуди да се уобличи и искористи за одмор са лепим видиком на манастир.

Из старих описа манастира[15] видимо да је десни плато био у нагибу. Такав је и данас. Садашњи старешина манастира вршио је мања нивелисања, али у делу испред данашњег конака терен није смео бити мењан због стубова који прате косину и носе трем.[16] Овде је нагиб око 18% (сл. 2).

Црква и стари конак (сл. 7, 8, 9)

Да бисмо лакше схватили пред каквим проблемом се нашао неимар када је требало да сагради објекат у стени, морамо претходно апстраховати оно што је изграђено. Имајући пред собом стену са природним пространим удубљењем које почиње високо изнад дна речног корита, требало је споља озидати је, па добијени унутрашњи простор изделити на спратове и ослонити на конструктивне зидове управне на спољни фасадни зид. Као што су зидови прилагођени отвору у стени, тако исто је и кровна конструкција, и може се рећи да духовитост решења лежи баш у тој неусиљености и неправилности које објекту, оваквом какав је, дају чар вештог спајања оног што је пружила природа и додала људска рука.

Са моста се кроз мања врата улази на спрат који ћемо назвати другим спратом (сл. 7). Испод њега је први, најнижи спрат. Лево од улаза је камено степениште којим се долази на трећи спрат — ниво где је сграђена црква. Дрвено степениште даље води до четвртог спрата који се састоји од трпезарије и мађупнице.

Како је речено, са другог спрата где је главни улаз силази се на први. Пролаз је низак и тесан и са једва мало назначеним степеница-

[15] А. Гильфердинг, op. cit., 151.

[16] Овај манастирски комплекс обишла је 1951. године екипа стручњака Археолошког института у Београду у време рекогносцирања терена југозападне Србије. Тада је трем имао дрвене стубце који су после тога времена замењени зиданим.

ма, а води у природну шупљину у стени која је подељена преградним, бондручним зидом. Тако је добијен ходник и једна просторија са прозорским отвором у фасадном зиду. Ходник се завршава лучно завршеним отвором врата за излаз на балкон који је служио као нужник. Оквир врата је од правилних квадера кречњака и сиге, ситно штокованих. Зидови ходника и десне просторије су местимично клесана природна стена, а местимично зидани у камену који је у суштини само подзид да би се простор нешто правилније уобличио. У поменутој просторији греде тавањаче леже на дрвеним стубовима и видне су, јер таванице нема. Под је делимично стена а делимично је земљани. Како је већ раније речено, просторија је служила за издвајање болесника и још је називају „лудницом". У једном углу има дубља ниша где се налази узидан разбијен земљани лонац, можда је у питању скривница.

Улазна врата којима се са моста ступа на други спрат лучно су завршена и имају камени оквир од правилно обрађених и ситно штокованих блокова кречњака и сиге. Крила врата израђена су од пуне храстовине. Окована су пљоштим гвожђем постављеним у хоризонталним редовима на размаку око 20 см а причвршћеним кованим ексерима. Касније су врата изгубила свој оригинални изглед, јер су ојачавана и крпљена гвозденим плочама око места где је брава. Покрећу се око једне осовине ужлебљене у камени праг и надвратник. На фасади споља над улазом је ниша са лучним завршетком. Лево од улаза полази ректификовано степениште за трећи спрат. Оно пролази кроз лучно засведени отвор у конструктивном зиду грађеном управно на фасадни зид. Насупрот главном улазу виде се трагови који говоре да је ту био преградни зид вероватно са вратима која повезују први претпростор са другим већим одакле се улазило у ћелије и силазило на први спрат. Десно од овога улаза је, у масивном зиду, отвор врата мање ћелије, која је трапезастог облика и има прозор на фасадном зиду. Можда су друга врата била у бондручном зиду као веза са већим претпростором пећине. Друга ћелија је пространија и правилније основе а има такође један прозорски отвор. Она данас обухвата и ходник који је очевидно раније био пролаз за балкон, јер у поду и на таваници остали су трагови преградног зида и место где су била врата — улаз у ћелију. Поред веће ћелије налази се мала просторија. Њих дели конструктивни зид који доле належе на стену а горе носи јужни део цркве. Просторија има прозор веома узан и закошен. Засведена је неправилним полуобличастим сводом од сиге. Свод се конусно завршава према маси стене.

Сви поменути преградни зидови су бондручни са набојем од земље (чатма), а конструктивни и фасадни од камена грубо притесаног

или ломљеног кречњака и облутка. Таванице су израђене по типу „шашовац". Подови су од дасака типа бродских подова.

Камено степениште за трећи спрат подељено је подестом на два дела (сл. 7). Подест раздваја ниска парапетна дрвена ограда од једне нише у стени, која је могла служити као нека врста гардеробе где би посетиоци остављали своје ствари пре него што изађу на трећи спрат где се налази црква. Трећи спрат састоји се од претпростора, једне ћелије и црквеног објекта чија је источна страна обухваћена дугачким дрвеним балконом. Претпростор је осветљен споља са два уска прозорска отвора насупрот којих је смештено дрвено степениште за последњи спрат. Степениште има парапетну ограду од профилисаних дрвених стубића. Њега носе четири дрвена стубца са декоративно обрађеним „јестецима". Из претпростора се улази у ћелију неправилног облика. Она има два прозора на фасадном зиду а у углу је била зидана пећ ложена из претпростора. И у овој просторији, која је вероватно служила као манастирска ћелија игумана, таваница је типа „шашовац", а под бродски. Између преградног зида ове ћелије и јужног зида цркве постоји ходник који се завршава вратима за балкон. Балкон је дрвени. Преко консоласто постављених греда, подухваћених косницима, који су ослоњени на подзид или стену, израђен је патос од дасака. Вертикални стубићи носе хоризонталну греду на коју належу рогови крова. Ограда је парапетна од шиндре и завршава се хоризонталном гредицом као наслоном балкона. У делу где је апсида, на крову је отворена баца, да би се што боље омогућило осветљавање унутрашњег простора цркве. Преко балкона може се прићи северном бочном улазу у главни брод црквеног објекта. У југозападном делу цркве зидна маса засечена је споља, јер природна стена није допустила да се угао правилно формира, и ту је узан пролаз који води у отворену припрату (сл. 7).

Манастирска црква, иако припада типу пећинских цркава, сва је озидана у камену као слободан објекат који је могао да буде подигнут на било којем другом месту (сл. 7 и 8). Једнобродна је са полукружном апсидом и споља и изнутра. Наос је пресведен полуобличастим сводом од сиге. Између олтарског простора и наоса налазе се истурени пиластри који носе ојачавајући лук. Основа није симетрична и доста је неправилна са дужином од 7,00 м и ширином од 3,20 м. На јужном зиду изведена су два широка лука која скраћују распон свода изнад наоса. Јужни зид је продужен у источном правцу за дужину испада апсиде. Прозора има три. Један на апсиди, други у надзитку изнад апсиде а трећи у ниши проскомидије.

Главни улаз на западном зиду има камени оквир и архитравно је завршен, док је изнад портала плитка полукружно завршена ниша.

Крило дрвених врата од храстовине је веома лепо и декоративно обрађено касетирањем.

Под у цркви је нижи за два степеника од нивоа нартекса и поплочан каменим плочама.

Црква је изнутра живописана а на западном спољњем зиду уочавају се два осликана слоја.

Од нартекса су остала два фрагмента консола, један на западном зиду цркве а други на зиду који затвара нартекс са северне стране. Камена консола на зиду нартекса носи греду која се другим крајем ослања на слободан камени стуб са профилисаном стопом и капителом. Од стуба је некада свакако била разапета још једна греда до консоле на западном зиду цркве. Овако обликован нартекс има неправилну основу, али прилагођену стени која је овде висока и сужава се у благој кривини, прелазећи у сасвим узан теснац у којем стално капље вода. Постоји веровање у лековитост ове воде.

Остаци подужних греда на своду главног брода са горње спољашње стране су вероватно трагови неке кровне конструкције.

Занимљиво је да у зиду који раздваја простор изнад свода и тавански простор над трпезаријом постоје два зазидана отвора. Зид је масиван и у ломљеном камену, а и отвори су каменом озидани. Сасвим при врху узидани су велики лонци од печене земље тамносиве боје. Ови лонци у облику бардака на овоме месту или су скривнице или акустични резонатори. Што се зазиданих отвора тиче, они више подсећају на некадашње прозоре, мада би један од њих могао бити и пролаз. Постоји могућност да је спољашњи кров над црквом био увек нешто одвојен од стене да би пропуштао светлост у припрату, а да је доњи кров над самим објектом био заштита сводне конструкције.

Велика просторија на четвртом спрату којој се прилази дрвеним степеништем уједно је и највећа у целом склопу манастирског старог конака тако да је можемо сматрати трпезаријом. Везана је вратима са мађупницом — кухињом. Стубови који носе таваницу налазе се у делу према стени тако да је постигнуто јединство простора. Таванске греде су видне а таваница је била изведена по типу шашовца. Као и у свим осталим патосаним просторијама и овде је постављен бродски под. У фасадном зиду се налазе три прозорска отвора и један излаз на балкон, а у северном зиду две нише.

У кухињу са мађупницом улази се, како је већ речено, из трпезарије (сл. 7 и 9). Најпре се наилази на дашчани под, а онда се једним степеником прелази у други део поплочан каменим плочама. Први део се налази изнад степеништа, док је други ослоњен директно на стену, и ту је кружна пекара и огњиште са пространом оџаклијом. Уза

зид поред оџаклије било је место за смештај посуђа. Наспрам огњишта у спољашњем зиду је излаз на балкон.

Конак (сл. 10, 12)

Зграда данашњег конака је правоугаоне основе грађена од тесаног камена кречњака. Зидови су масивни а на јужној фасади је дрвени трем подухваћен зиданим стубовима. Кровни покривач био је ћерамида али је део крова препокривен фалцованим црепом. Кров је на три воде. Стрехе имају богат испуст и опшивку. Стубови трема који носе кров су профилисани као и „јестеци" изнад њих. Међуспратна конструкција је дрвена. Зграда прати косину терена. У најнижем подрумском делу има сенару у коју се улази споља испод трема. Она има два прозора на западној фасади у виду ниских прореза. До овог улаза на нешто вишем нивоу налази се улаз у пространи подрум. Лево, а изнад сенаре, има велика соба са по једним прозором на јужној, западној и северној фасади. Пратећи косину терена, трећи највиши улаз води преко неколико камених степеника у кухињу (сл. 14). Она је вратима везана са собом на спрату а има улаз и са северне стране. На јужном и северном зиду су прозорски отвори. На трем се наилази каменим степеницама, а преко њега улази у просторије на спрату. Њихов распоред није првобитан. Данас је ту ходник, кухиња, соба старешине манастира и поменута просторија везана са некадашњом кухињом, која сада служи као остава. Ни озидани стубови који носе трем нису били првобитно зидани од камена већ од дрвене грађе са „јестецима" (сл. 10).

Што се тиче стања угрожености, црква и стари конак захтевају озбиљне заштитне мере, јер су првенствено угрожени влагом, а осим тога на неким местима, под утицајем атмосферилија, попустила је стена на којој је спољни зид објекта, па је и сам зид у том делу оштећен. Такво оштећење је нарочито изражено у најнижим деловима, у ослонцима фасадног зида који горе носи цркву.

Штетан утицај влаге има двојак узрок. Кровови који належу на стену на многим местима су се одвојили тако да зјапе отвори и разумљиво је што низ литице улази снег и слива се киша. Затим, кровни покривач је оштећен, шиндра иструлела, па је старешина манастира све кровне површине привремено покрио тер-хартијом коју је учврстио летвама. Па и када се ова два узрока уклоне, остаје питање воде и влаге из пећине иза цркве. Из суженог гротла где стално вода капље, а ваздух је константно презасићен влагом, кад су велике кише

вода се слива и влажи под припрате. Над припратом, која је отворена, у време киша и отапања снега са стене капље вода која је пронашла себи пад и озбиљно угрожава објекат а посебно фреске.

Што се тиче елемената од дрвета, од којих су сачињени балкони, степениште, међуспратна конструкција и кров, крајње је време да се оштећени и иструлели делови замене новим, да прозори добију оквире и застакле се, у отворе врата поново уграде дрвена крила где данас недостају, а преградни зидови реставурирају.

Осим цркве, објекат у стени је потпуно напуштен и уопште ничему не служи, тако да из дана у дан све више пропада. Мање грађевинске интервенције захтева оштећеност унутрашњих зидова. Потребно је извршити малтерисање, кречење, затим оправке подова и сл.

Нови конак је претрпео извесне деформације које су изражене пукотинама на јужном и северном зиду. Очевидно је да је дошло до слегања темеља, но како се објекат стабилизовао, првенствено је потребно извршити затварање пукотина. Што се тиче других интервенција, будућа намена ће свакако диктирати адаптацију просторија, али је неопходно да се касније сграђени преградни зидови на спрату уклоне и добије првобитни изглед.

Кровна конструкција је у добром стању с тим што би било потребно кровни покривач — фалцовани цреп — заменити ћерамидом, која је вероватно и била првобитни кровни покривач, јер на извесним деловима крова и данас видимо ћерамиду.

Мост, звонара и штала су у добром стању.

За чесму се може рећи да је у добром стању но ипак је потребно камене квадере учврстити тамо где је попустио везивни материјал, а од посебне је важности спровести воду која отиче преко пута и низ падину, јер се и сада разлива, што се може негативно одразити на зграду конака у непосредној близини.

*

Манастирски комплекс са црквом у Црној Реци представља драгоцен споменички ансамбл из времена Турака. Годинама изван главних саобраћајница, остајао је по страни и тако био препуштен искључиво монашким незнатним интервенцијама недовољним у односу на процес његовог пропадања.

Акција на изради пројекта конзерваторско-реставраторских радова као и сам почетак радова дошли су у право време.[17] Како је у току

[17] 1966. године извршена су потребна детаљна снимања целокупног манастирског комплекса и израђен елаборат за конзерваторско-реставраторске радове. Следеће, 1967. године отпочели су радови и завршена прва фаза према пројекту аутора.

реализација туристичког пута који се везује са Јадранском магистралом преко села Рибарића, то ће овај споменик, а и низ других веома значајних у овоме крају, бити приступачнији свима онима који гаје интерес за наше културно наслеђе.

После коначне презентације манастирског комплекса није искључено ни уношење нових садржаја. Синтезом културног наслеђа и савремених хтења постигао би се максимум који би овај споменик поново укључио у живот, јер он то свакако заслужује.

LE MONASTÈRE DES SAINTS-ARCHANGES À CRNA REKA

MILA VULOVIĆ

Le monastère des Saints-Archanges à Crna Reka se trouve dans la région de Sandjak, près de Novi Pazar. Il fut construit probablement au XVe ou au début du XVIe siècle à l'époque de l'adıninistration turque. D'après sa conception architectonique il constitue un rare et bel exemplaire d'église et de locaux de monastère bâtis dans la grotte. Construire quatre étages, installer dans la roche une église, des cellules de moine, le réfectoire et des balcons très attrayants, tout cela n'était pas un problème simple. Une telle disposition révèle le désir de cacher autant que possible un édifice à l'ennemi qui interdisait la construction d'églises chrétiennes.

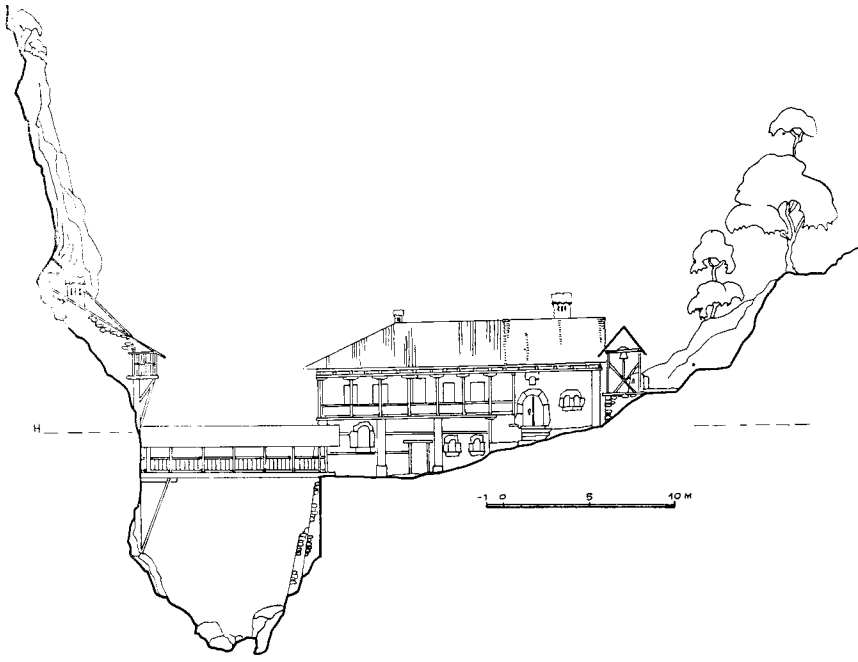
Caché dans la montagne, dans un cañon de rivière entouré d'une végétation exubérante, le monastère servit d'asile provisoire en 1687 aux reliques du roi Stevan Prvovenčani. En 1840 on y apporta les reliques de saint Pierre Koriški, l'un des anachorètes les plus connus du Moyen Age en Serbie. Les reliques de ce saint se trouvent encore aujourd' hui dans l'église du monastère. On croit que l'eau jaillissant de la roche dans l'exonarthex de l'église posséde la puissance de guérir, de même les reliques du saint.

L'église est peinte. Sur le mur occidental, à l'extérieur, existent deux couches de peintures.

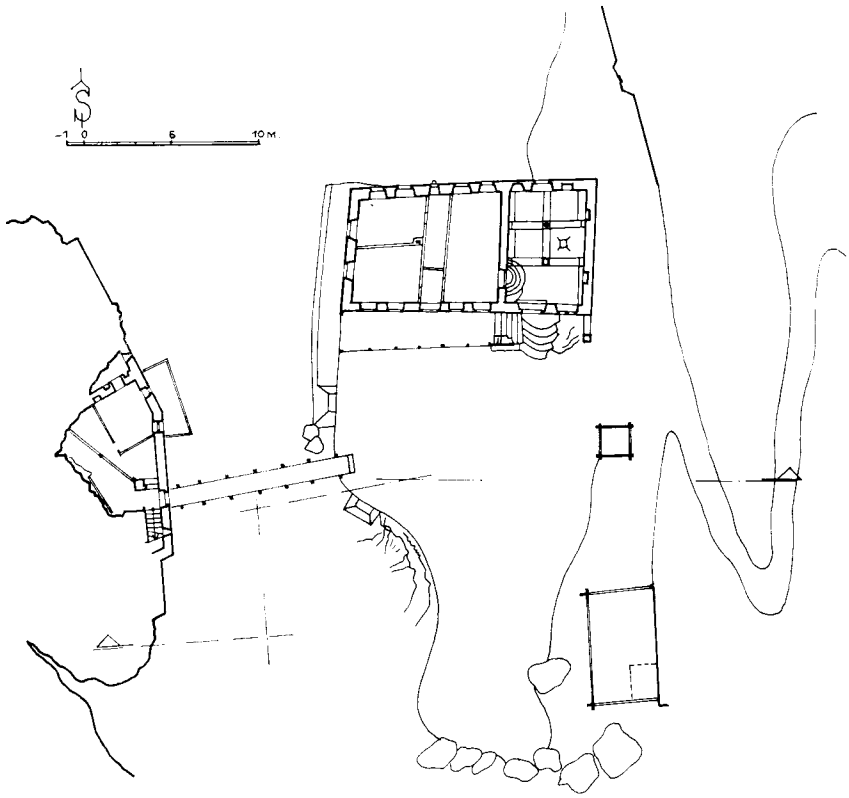
Sur le plateau, vis-à-vis de l'édifice dans la grotte, se trouve un bâtiment qu'on estime être la plus ancienne école de la contrée. On l'utilise actuellement pour héberger les moines et les invités du monastère.

En 1966 on a procédé aux travaux de conservation et de restauration de l'édifice installé dans la roche. Des travaux se rapportant à l'architecture et à la peinture continuent et seront exécutés en étapes.

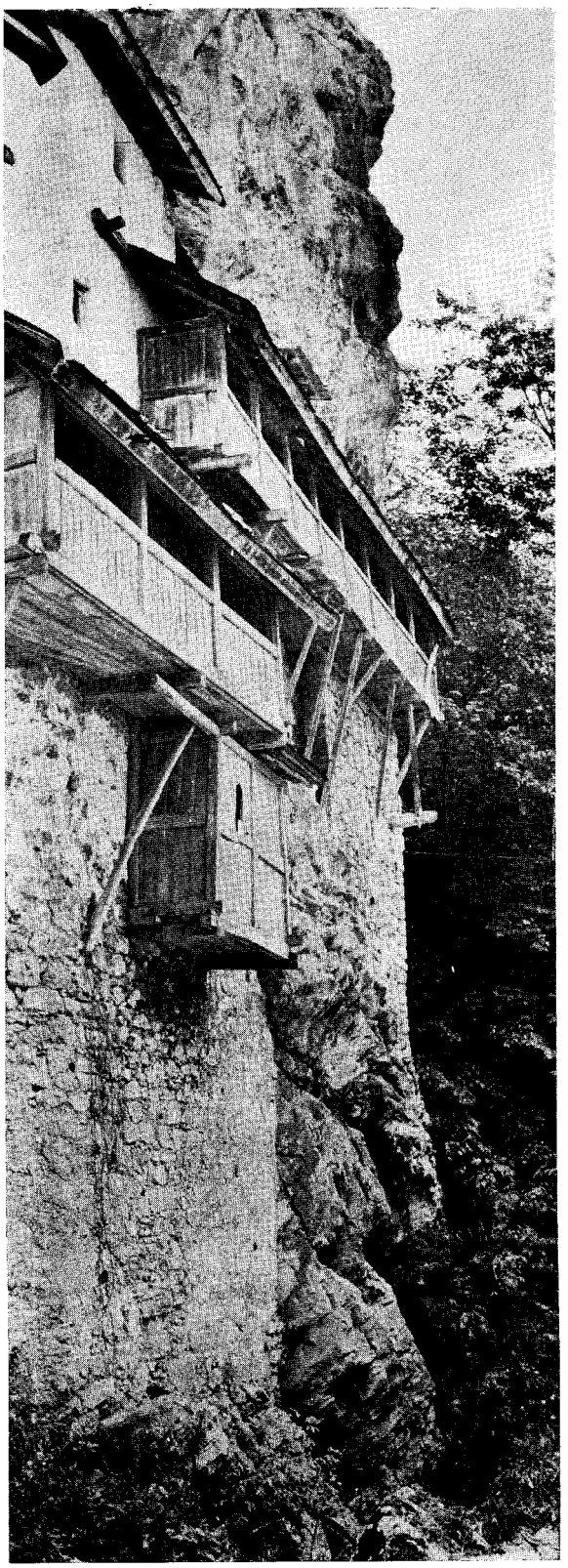
Сл. 1. Манастир св. Арханђела у Црној Реци. Општи изглед



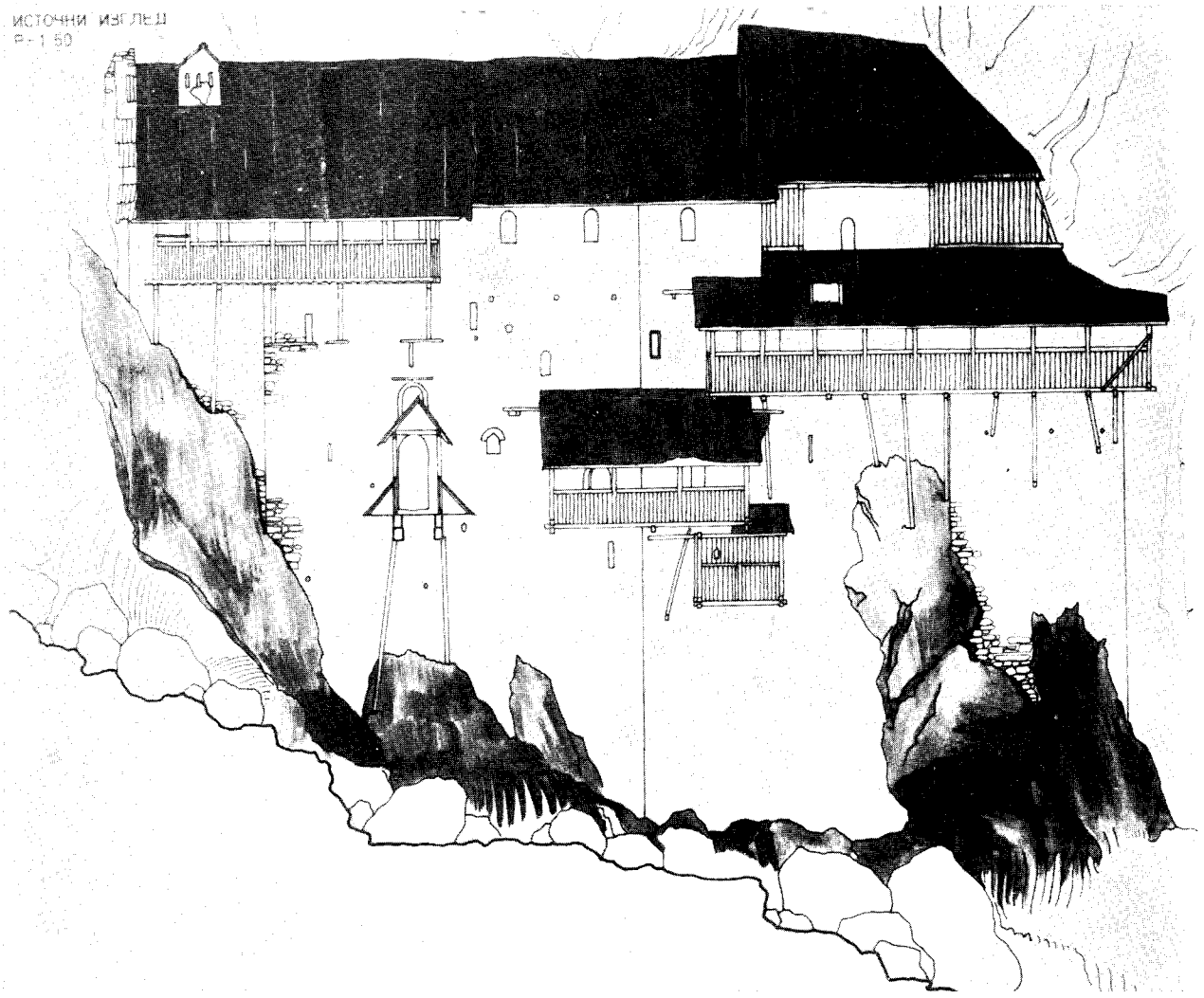
Сл. 2. Профил терена манастирског комплекса



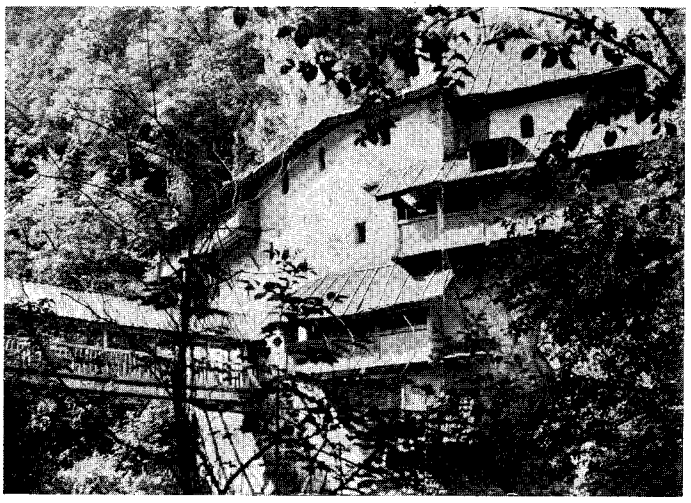
Сл. 3. Ситуација



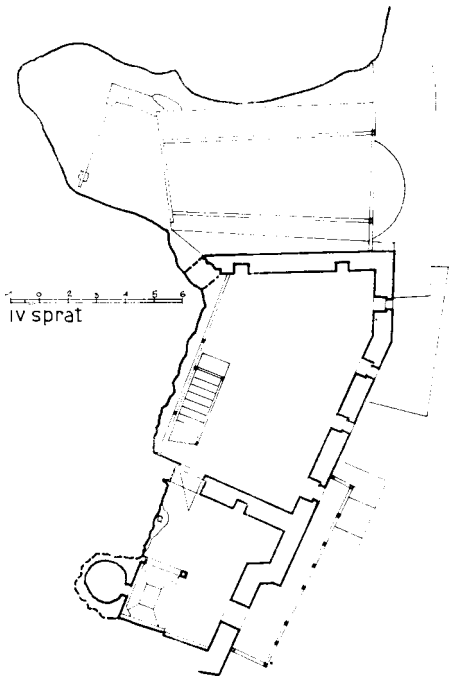
4. Детаљ фасаде објекта у стени

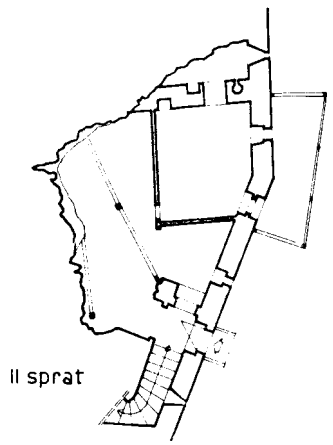


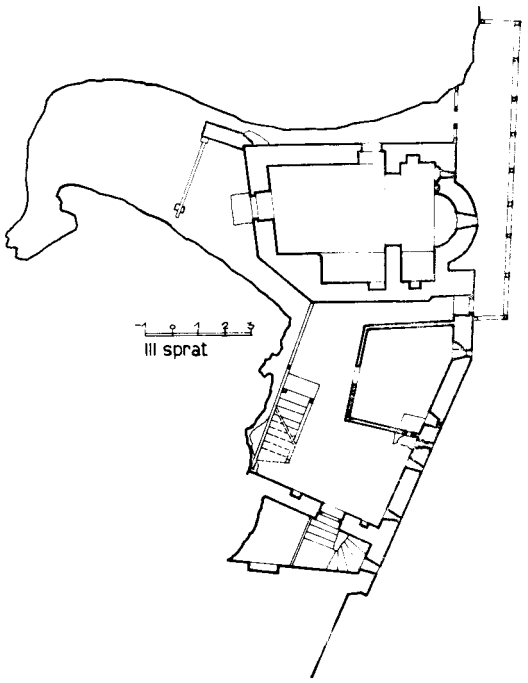
Сл. 5. Источни изглед цркве са старим конаком

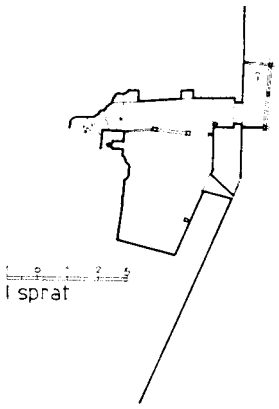


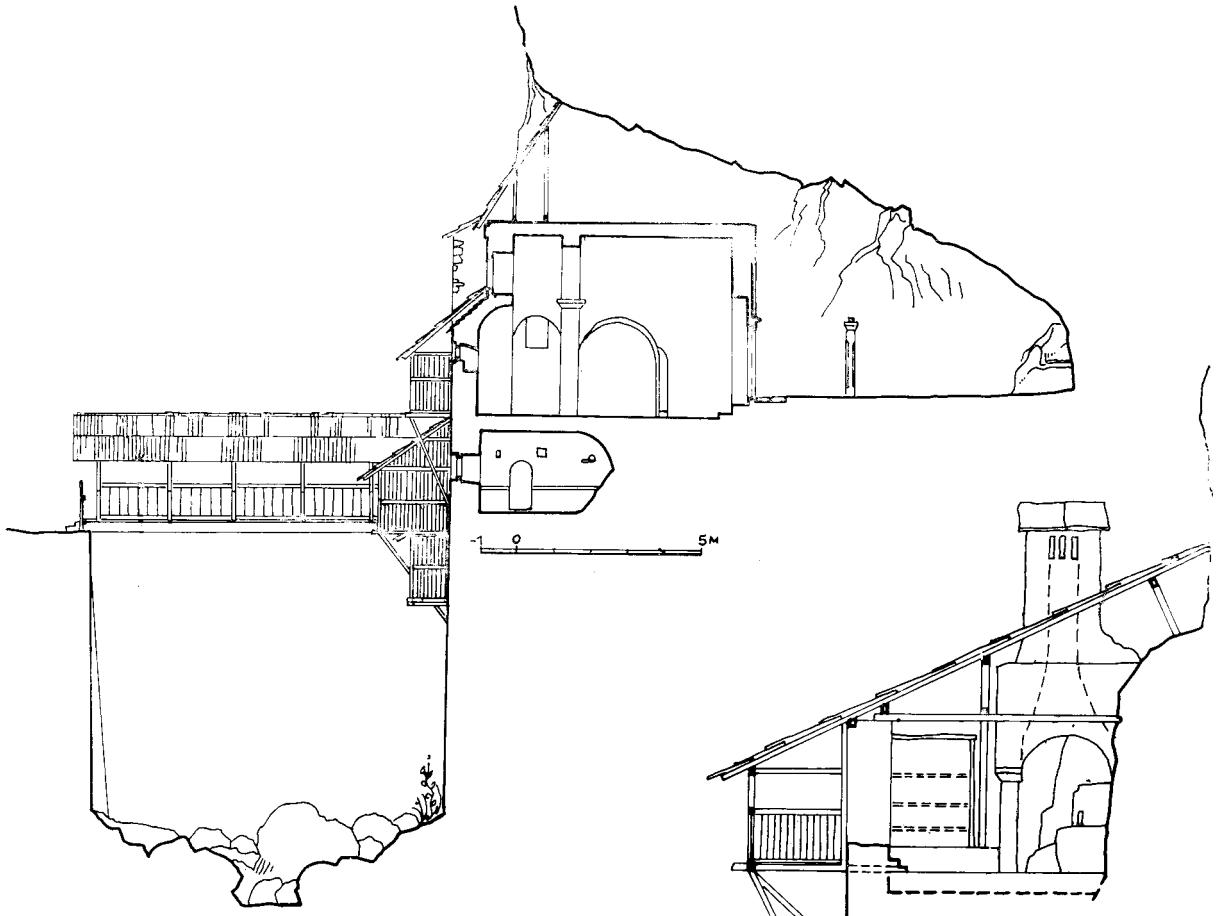
Сл. 6. Североисточни изглед


IV sprat


II sprat

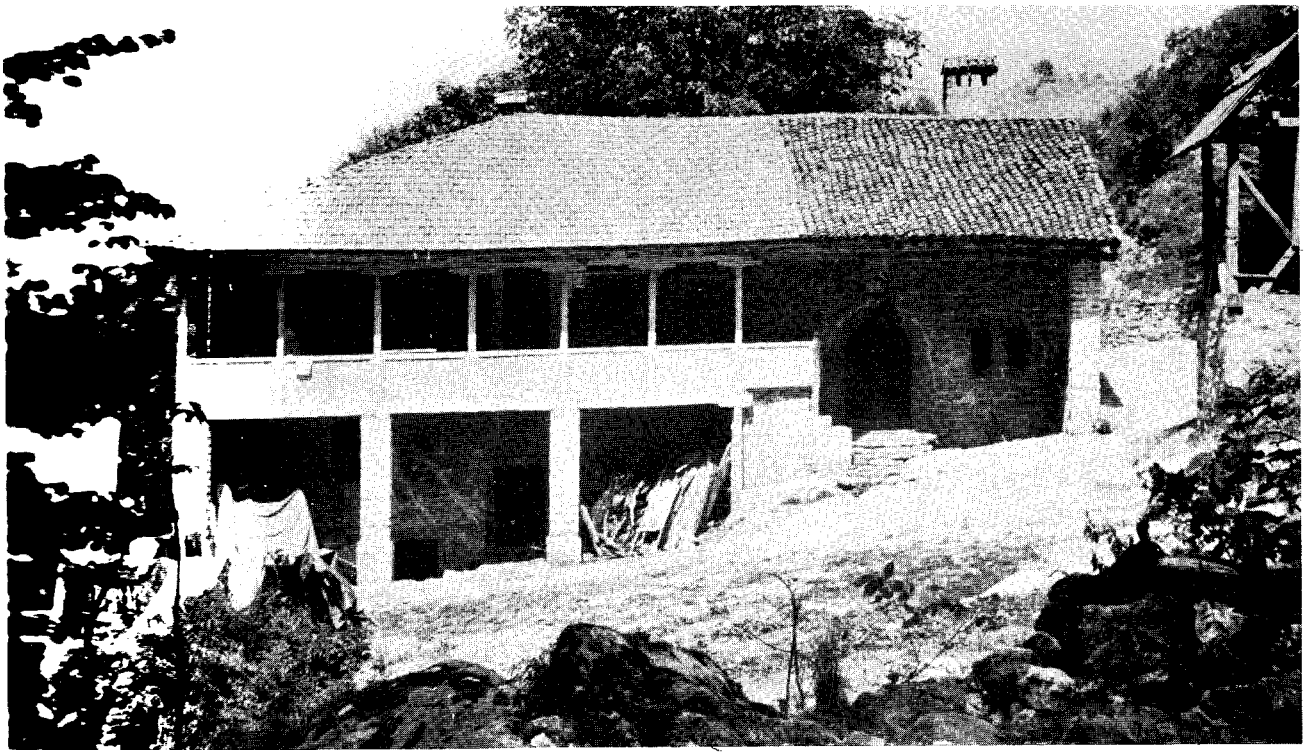

III sprat


I sprat

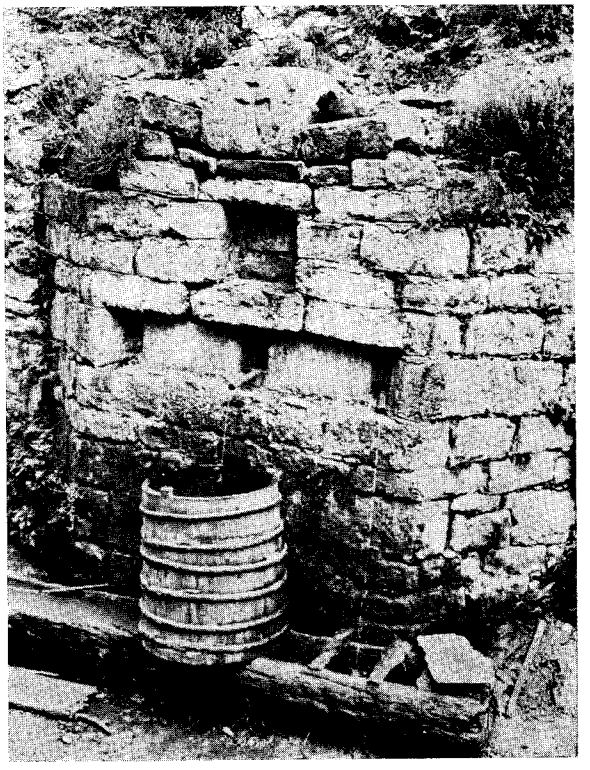


Сл. 8. Подужни пресек кроз цркву

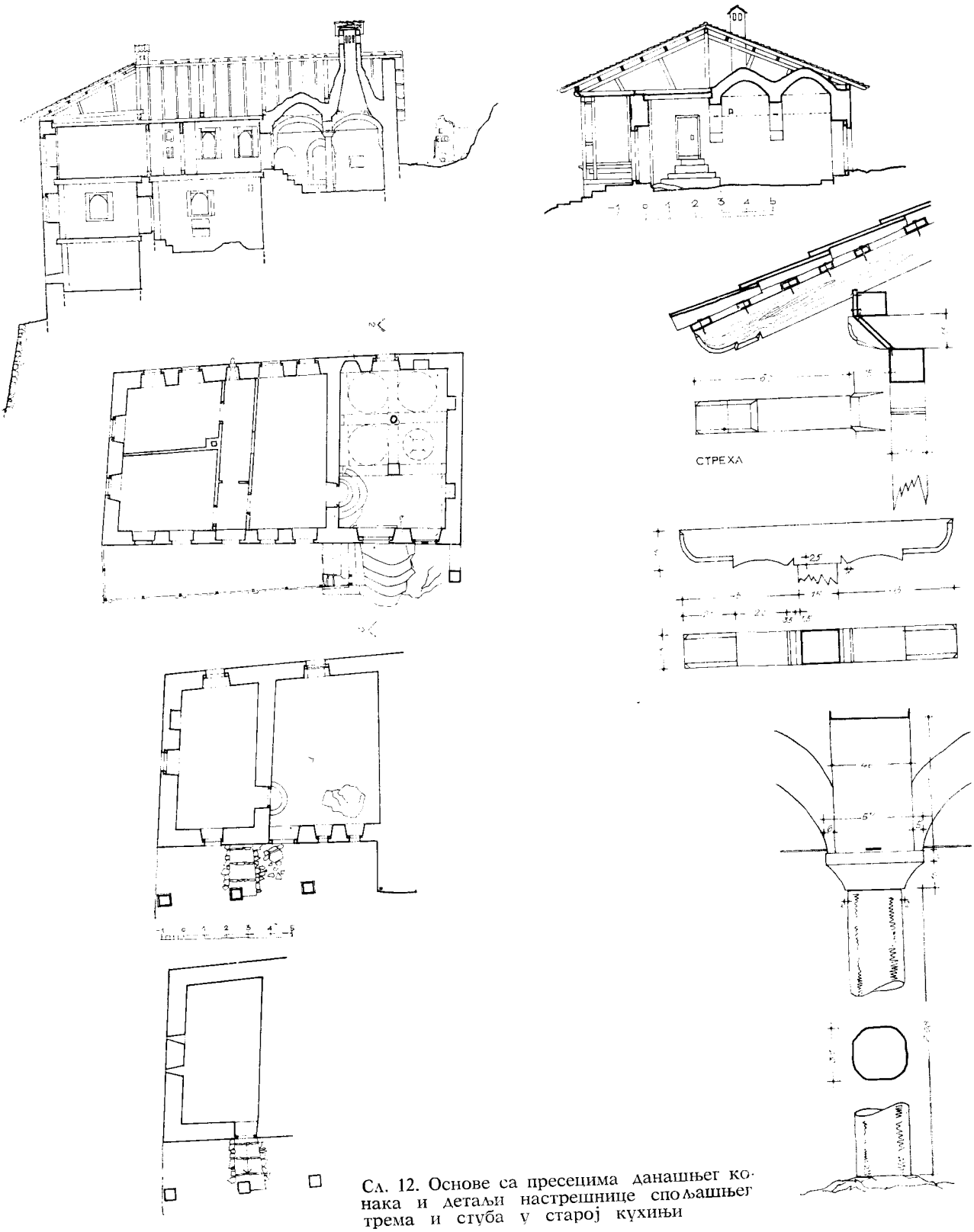
Сл. 9. Пресек кроз кухињу са мађупницом



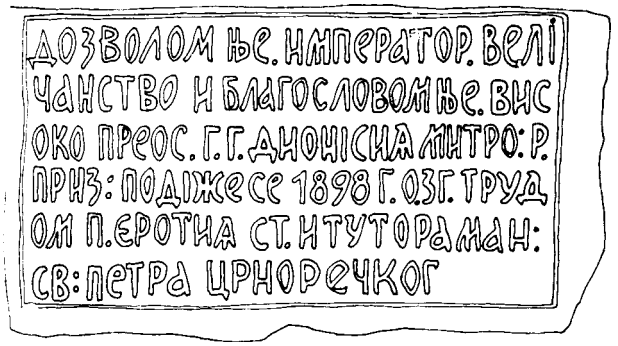
10. Јужни изглед данашњег конака, некадашње школе



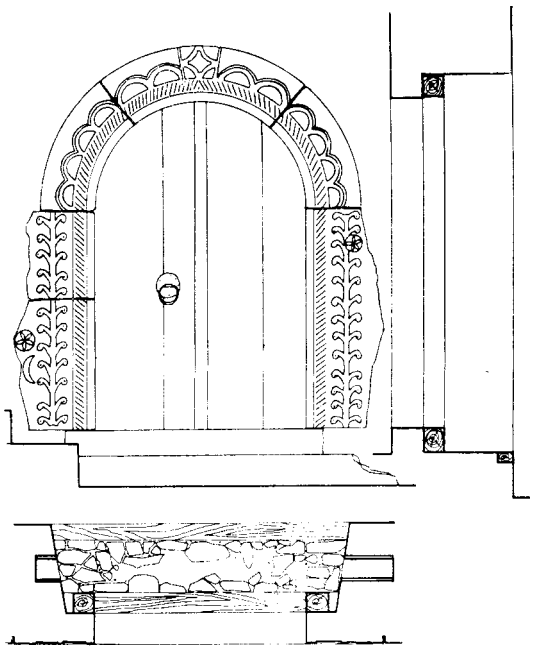
11. Изглед чесме



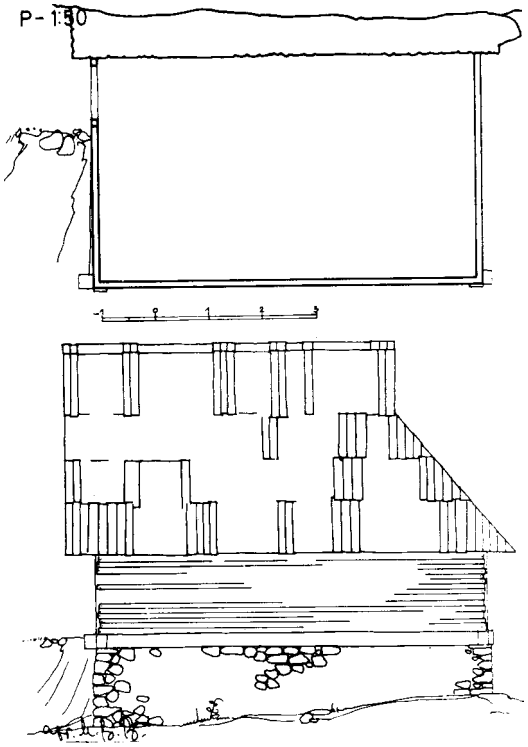
Сл. 12. Основе са пресецима данашњег конака и детаљи настрешнице спољашњег трема и стуба у старој кухињи



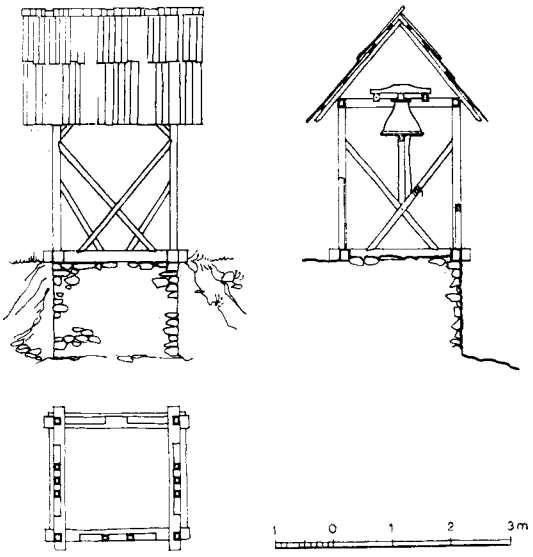
Сл. 13. Камени натпис на јужној фасади данашњег конака



Сл. 14. Јужни улаз у кухињу данашњег конака



Сл. 15. Манастирска стаја



Сл. 16. Нова звонара

Тома Поповић

Уговор о делу сликара Николе Андријиног, Дубровчанина, склопљен у Анкони 10. јула 1572. године

МАТИЦА СРПСКА

О дубровачком сликару Николи Андријином, његовом животу и делу, не зна се готово ништа. Ј. Тадић је у својој *Грађи о сликарској школи у Дубровнику XIII—XVI века,*[1] објавио уговор којим последњи значајни сликар дубровачке школе, Кристофор Николин, узима 19. фебруара 1556. године за дјетића Николу, сина бачвара Андрије, на осам година. Овај документ је искористио у својој монографији *Дубровачка сликарска школа* В. Ј. Ђурић, помињући Николу као једног од „неколико младића" који су прошли кроз Крилину радионицу „с намером да постану сликари".[2]

Приликом мог последњег рада у Државном архиву у Анкони наишао сам на један уговор о сликарском делу који се без сумње односи на поменутог Николу Андријиног. О томе сведоче не само истоветност имена и хронолошки оквири него и опште могућности епохе. Уговор је забележен у нотарским списима Анконе: *Archivio di Stato di Ancona, Notaio Gio. Battista Agli,* XX, 353—3'. Овим уговором, склопљеним 10. јула 1572. године, Никола Андријин се обавезао Млечанину Марку Антонију Сасолину да за 30 златних шкуда наслика у капели, која ће му бити назначена, „мајку Божју са четири анђела и другим".[3] Могућно је готово са извесношћу претпоставити да је Никола Андријин, пошто је изучио занат у школи Христофора Николиног, напустио Дубровник и настанио се у Анкони. Прелазак у Италију неког дубровачког сликара био је чест до времена о коме је реч; они су и до тада често боравили и радили по градовима средње и јужне Италије.[4] У по-

[1] Књ. II, Београд 1952, док. бр. 1173.

[2] В. Ђурић, Дубровачка сликарска школа, Београд, САН, 1964, 229, нап. 43; исти, Кристифор Николин последњи сликар дубровачке школе, Научни прилози студената Филозофског факултета, Београд 1949, 151—5.

[3] Archivio di Stato di Ancona, Notaio Gio. Battista Agli, XX, 353—3'.

[4] В. Ђурић, Дубровачка сликарска школа, 242—5.

следњим деценијама XVI века дубровачка сликарска школа изумире. Укус дубровачког друштва почиње да се мења упоредо са променама до којих је дошло у његовој структури. Поручиоци све више траже слике страних мајстора који у Дубровнику почињу да стичу јаке уметничке и економске позиције.[5] Истовремено, особито за време и после Кипарског рата (1569—1572), у Анкони је постојала бројна и богата колонија Дубровчана, трговаца и занатлија. У тој богатој и културној средини, у којој је стекла образовање и једна Цвета Зузорић, постојале су веома широке могућности и за рад сликара. Најзад, у седамдесетим годинама XVI века, једна група угледних Дубровчана настањених у Анкони, један Гундулић, браћа Зузорићи и низ других, предузели су да у том граду саграде цркву, па су у ту сврху скупљали прилоге и затражили папино одобрење.[6] Према томе, појава Николе Андријиног у Италији остаје у оквиру двеју много ширих историјских појава: честог рада дубровачких и далматинских уметника у Италији током неколико столећа и постојања богате колоније дубровачких трговаца у Анкони и у другим талијанским градовима.

UN CONTRAT DU PEINTRE NICOLAS ANDRIJIN, RAGUSAIN, PASSÉ À ANCÔNE LE 10 JUILLET 1572

TOMA POPOVIĆ

Sur la vie et l'oeuvre du peintre ragusain Nicolas Andrijin on ignore presque tout. C'est avec certitude qu'on peut constater seulement le fait qu'il apprenait à peindre dans l'atelier du dernier peintre connu de l'école de Raguse (Dubrovnik) Christophore Nikolov. Dans la présente contribution on publie le contrat passé à Ancône le 10 juillet 1572, par lequel Nicolas Andrijin s'était engagé au noble véntien Marc Antoine Sassolini d'orner sa chapelle, dans la place qu'on lui désignerait, d'une peinture *Beatae Mariae Virginis Anuntiatae cum quattuor sanctis et aliis.*

[5] Ibid., 230.
[6] Archivio di Stato di Ancona, Notaio Gio. Battista Agli, XXI, 175—9'.

Здравко Кајмаковић

Ново дело Георгија Митрофановића

МАТИЦА СРПСКА

Списку од десет досад познатих дела Георгија Митрофановића, једног од угледних српских сликара, данас смо у стању да прикључимо још једну икону. То је икона св. Тројице која се налази у малој сеоској цркви у Ријеци, засеоку већег села Челебића, удаљеном око 40 km југоисточно од Фоче.

На икони су представљени у седећем ставу Христос, Саваот у виду Христа старца данима и св. Дух у облику голуба. Рађена је темпера бојама на даски од меког дрвета, састављеној из два неједнака дела, а учвршћеној са полеђине са две ужлебљене пречке. Простор са сликаном представом је нешто нижи, тако да је ивицама иконе формиран испупчени оквир широк 5,5 cm. Иначе икона није велика: 36,8 × 45,2 × 2,7 cm — реч је о најмањој, досад познатој, Митрофановићевој икони. Позадина, ореоли и оквир покривени су златним листићима а крајњом ивицом иконе тече уска цинобер трака.

Дугогодишње опстајање у малој цркви пуној влаге знатно је оштетило ову драгоцену слику. Даска је иструлила и нападнута црвоточином а химатион Саваота изгубио је у целини боју заједно са подлогом. То исто десило се и са пигментом на спољном квадрату са св. Духом. На обе површине сликар је поставио светлозелени тон, те се његово отпадање мора довести у везу са неком грешком у његовој рецептури. Будући да је чиста зелена боја на другим местима иконе добро сачувана, биће да је отпадање светлозеленог тона последица несрећног споја зелене и беле. Нешто слично знало се десити и на Митрофановићевим фрескама у Завали и Добричеву.

Ипак, икона је сачувала своје основне вредности. Особито су добро сачуване обе главе, фигура Христа у целини, а срећним случајем још су читљиви сви њени текстови.

Палета, пропорције фигура и начин сликања типични су Митрофановићеви, те да и није његовог потписа ми бисмо икону морали при-

писати овоме сликару. Боје су пастелне — увек мешане са белом. Цинобер се јавља на дугуљастом престолу, корицама кодекса, које су украшене нискама бисера и црвеним драгим камењем, затим на нараменицама фигура, ореолима, а овом бојом исписани су сви текстови изузев датума. Циклама боја, веома бледог тона, среће се на хитону Христову и на постаменту за ноге, који је оживљен паучинастим везом сивих линија (имитација мермера). Химатион Христов је плав, а Саваотов светлозелен, сада потпуно уништен. Чиста зелена боја покрива површину тла, између престола и постамента за ноге. Хитон Саваотов је боје светлог окера, унутрашњи квадрат са св. Духом је ружичаст, а голуб је био док су му кљун и ноге јаркоцрвени.

Драперија у целини, престо, кодекс, голуб и ружичасти квадрат иза њега густо су шрафирани сноповима златних линијица, вученим четком различите дебљине. Испод нити ових златних линија скоро се не примећују тамнији тонови основне боје којим је сликар драпирао хаљине својих фигура. Линијице су особито упадљиве на Христовом химатиону јер је најтамнијег тона — тамноплав. Могло би се рећи да оне донекле осиромашују изванредно успела валерска решења на драперији, која се испод светлећих златних линијица виде само загледањем изблиза.

Инкарнати су тамносмеђи — кестењасти. Осветљене површине сликар је покрио лазурним зеленим тоном а онда по њему ставио пастознији намаз светлог окера са мало ружичасте боје. У срполиком облику осветљене су јагодице, аркаде, чело и брада а кратким потезима осенчени хрбат носа, ноздрве, подочњаци, наусница, уши и корен носа. Стављајући последње акорде на лице, сликар се послужио изванредно танким четкицама. Црном бојом и фином четкицом он је извукао лелујаве власи на благо свинутој бради Христовој, оивичио, одозго само, шупљину ока и представио обрве и бркове, повлачећи по три лучне линије са сваке стране. Танке линијице, само сада црвеније боје, постављене су изнад и испод очију, оживљавајући таму очних дупљи. Кратке беле линијице налазе се испод очију, уз нос (по две) и на јагодицама (по четири). Беоњаче су смеђе са белим рефлексом светлости, зенице су у виду тамне тачке, а обе усне су јако накармињене — горња нешто интензивније.

Употреба прозрачно фине четкице, која је иза себе остављала танке власи линија, вучених сигурном руком вештог мајстора, чистота у технолошком и сликарском поступку и минуциозност у обради сваког детаља слике, чине да се лакше прихватају приметни контрасти између италокритске тврдоће у третману лица и меке пастелности на драперији — тако карактеристични за сва дела овога великог сликара, па и за ову икону.

Икона је потписана и датирана. На доњем рубу слике још се може реконструисати фино писани текст: + сїю үьсноүю иконїиѹ сьп(ис)а ма(ньшїи вь и)ноцехь г(е)ω(ρ)гие зѹграф и прил(ожи монастирѹ с҃тыїе трω)ици. Наслов иконе исписан је на горњем рубу. Он гласи: + с҃таа животворѣща..... трωица·~· Христос је обележен са і҃с — х҃с а у ореолу су три слова: с҃, п҃ с҃. Саваот је представљен као Христос старац данима (ветхӹ д҃ними), а у ореолу су такође слова Христова: ω҃, о҃, н҃. Натпис уз голуба гласи: с҃тыї д҃хь. Датум је исписан једва приметним белим знаковима, а налази се испод престола на зеленој позадини: лето ,з,ρ҃.к҃.д =7124=1615—1616. година.

Данашње стање текстова и њихова реконструкција прилаже се на цртежу бр. 1.

Из записа дознајемо да је Георгије Митрофановић сликао ову икону 1615—16. године као свој дар некој цркви посвећеној св. Тројици. Данашња црква у Ријеци, у којој је икона пронађена, посвећена је св. Николи, те је икона раније припадала некој другој цркви — вероватно манастиру св. Тројице код Пљеваља, што се поткрепљује његовом близином и иконографским мотивом иконе. Данас се у селу нико не сећа како је икона доспела у Ријеку, а о томе је вероватно говорио сада потпуно истрвени, млађи курзивни запис на њеној позадини.

Године 1615—16. Митрофановић је био изванредно активан. Ови датуми забележени су на његовим Благовестима са царских двери у хиландарском музеју, а септембра 1616. године он завршава осликавање западне фасаде цркве манастира Мораче. Крајем исте године, или до 31. августа 1617, он слика за манастир Морачу престону икону Богородице. Следе Митрофановићеви радови на фрескама у црквама манастира Завале (1618—19), Добричеву (отприлике у исто време), Пећи (црква св. Димитрија — 1619—20) и пећкој трпезарији (1622). Његови радови се затим поново налазе у Хиландару: црква св. Трифуна (1620—21) и икона Христа на стропу хиландарске трпезарије (1622), а исте године слика фреске у трпезарији.

Ова новопронађена Митрофановићева икона стоји, дакле, на почетку његовог кратког боравка у отаџбини. Митрофановић је негде на почетку 1616. године за кратко време напустио Хиландар да би се прихватио посла у обновљеним српским манастирима и црквама. Трагови његових дела воде преко Мораче, пљеваљског манастира, Завале и Добричева, да би нас поново преко Мораче довели у Пећ, одакле је Георгије 1620. године отпутовао у Хиландар. Налазом Митрофановићеве иконе у Ријеци, односно Пљевљима, ми смо сада у стању да објавимо и обележимо још једну тачку у сликаревој северозападној маршрути.

Путеви овога врсног српског сликара показаће се знатно замршенији него што су нам се до сада причињавали. У исто време ова икона, као и друга Митрофановићева дела са почетка његовог регистрованог боравка у домовини, а то значи око 1615—16. године, показује да је наш сликар тада већ зрео, сликарски потпуно образован, а у техничком и технолошком смислу скоро савршен мајстор. Морамо зато претпоставити да је сликар у тим годинама већ био старији човек, те за његовим раним делима треба трагати и у XVI веку.

Раније је већ констатовано да се на Митрофановићевим делима осећа утицај италокритске варијанте византијског сликарства. То је видно и на нашој икони.

На крају дужни смо изнети основне податке о црквици села Ријеке код Фоче, која је под својим дрвеним кровом, покривеним шиндром, дуги низ година чувала ову икону. Народ је зове Шклопочанка. Укопана је у земљу, те је од тла до крова само 150 cm, широка је 5,60 а дуга 7,40 m. Апсида, широка као и црква, је петострана. Озидана је од камена, без свода је и има три мала прозора: два на јужном зиду а један на апсиди. Да би се добило на иначе скученом простору, изграђена је изнутра дрвена галеријица.

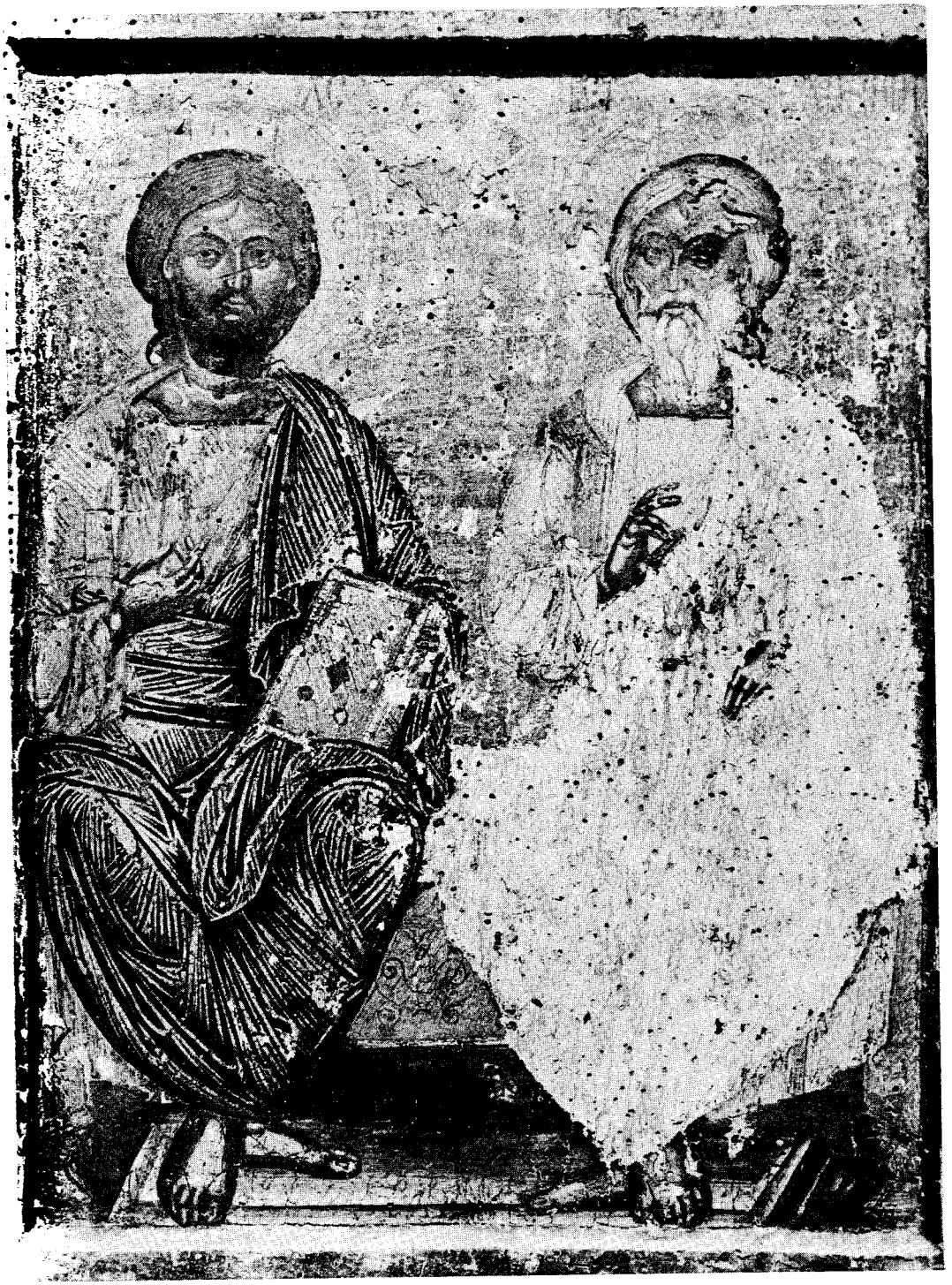
Курзивни натпис мастилом на греди изнад врата говори о изградњи ове скромне сеоске гробљанске црквице: + изволенїемь ѡца и поспишенїемь сина и совршенїемь светаго дѣха бога единаго. 1834 године согради се храмь вожи, и освеща се име светога Николае при митрополите їѡсифа 1835, ревнованїемь попа Лѣке Биедића ефимера ове цркве трѣдомь (васиемь?) христианими ѕ нѣждна времена и воеванна (и) несогласна тѣрскога. Тогда царствѣюци сѣлтань махмѣта назашамски. Поставитна биахѕ два везира на Босни — ѕ Мостарѕ херцеговски Ѧлипаша Сточевићь. Писа Їѡво Їѡвићевићь изь Фоче 1839.

Дворезбарени иконостас има извесне фолклорне вредности. На њему се поред наше иконе налази и једна италокритска икона Богородице Млекопитатељице, блиске кругу Андрија Рица, и још пет икона засад непознатог нашег сликара из XVII века. То су иконе са представама св. Николе, Деисиса, св. Димитрија и Сергија, Христа и св. Георгија на престолу.

UNE OEUVRE RÉCEMMENT TROUVÉE DE GEORGES MITROFANOVIĆ

ZDRAVKO KAJMAKOVIĆ

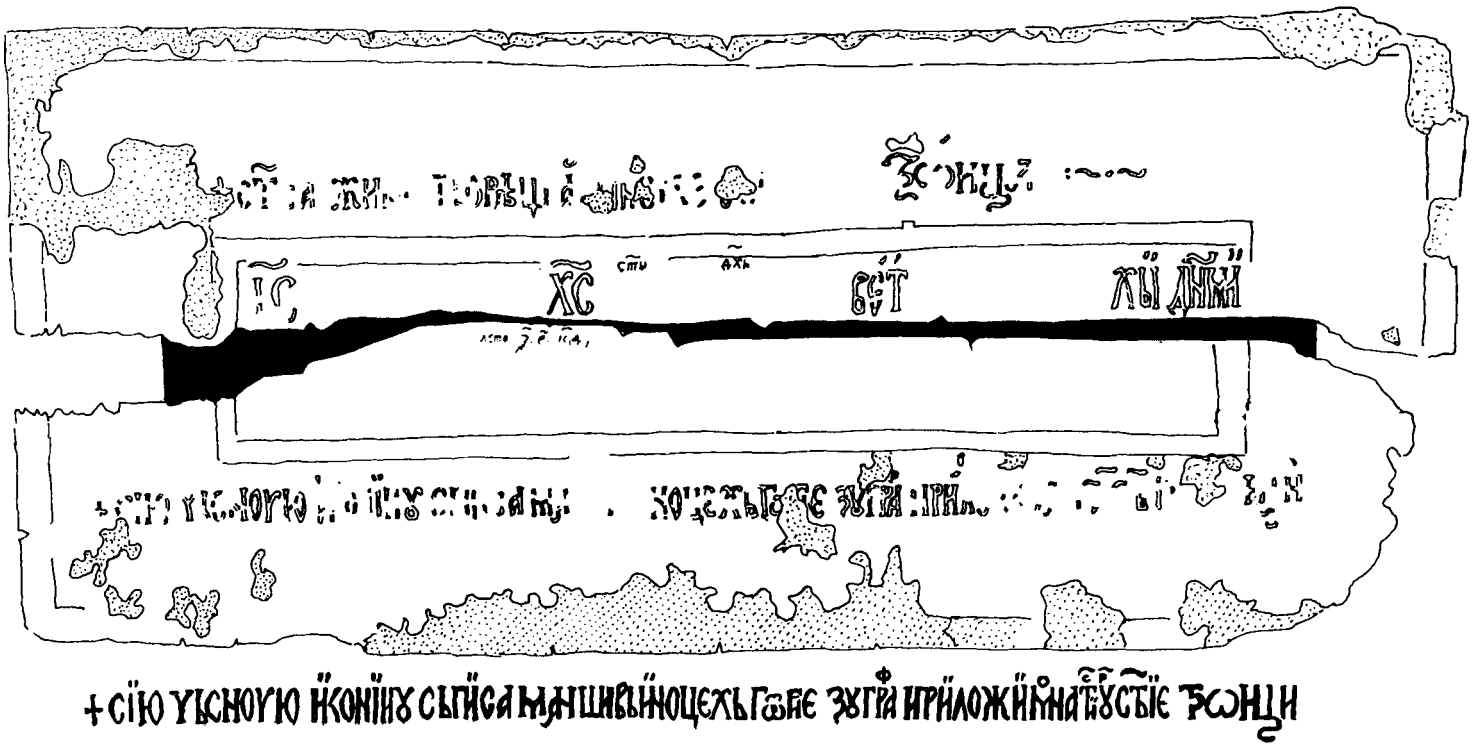
Dans une petite église de village près de Foča en Bosnie on a trouvé en 1967 une icône, oeuvre du peintre serbe connu Georges Mitrofanović, moine du monastère Hilandar sur le Mont Athos. L'icône représente la sainte Trinité. Le peintre la data de l'an 1615—16. Au bas de la peinture se trouve la signature de l'auteur avec la note que cette icône fut peinte comme don à un monastère de la Sainte-Trinité, probablement à celui de Plevlje. Outre les caractéristiques générales de l'iconographie serbe du début du XVIIe siècle, on a pu constater également sur cette icône certaines influences italo-crétoises.



Сл. 1. Икона св. Тројице, рад зографа Георгија Митрофановића 1615—16. године

Сл. 2. Детаљ Христове главе са иконе св. Тројице

Сл. 3. Детаљ главе Христа старца данима са иконе св. Тројице



Цртеж 1 / Препис текстова и покушај реконструкције записа са именом Г. Митрофановића на икони св. Тројице

Љубинка Којић

Икона „Христос на престолу“ из православне цркве у Фочи

МАТИЦА СРПСКА

4 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 4

У збирци икона православне цркве у Фочи чува се икона „Христос на престолу" која својом вредношћу већ на први поглед скреће на себе пажњу. Од јула до краја септембра 1967. године излагана је у Умјетничкој галерији у Сарајеву на изложби Иконе Босне и Херцеговине, када је први пут објављена.[1]

Икона је сликана на гипсаној подлози темпером, на дебљој, тврдој дасци величине 77,5 × 47,2 × 3 cm. Иако без затега, икона се врло мало лучно савила и, упркос црвоточности, релативно се добро очувала. Удубљивањем даске за сса 0,3 cm образован је по ивицама издигнут оквир ширине 3 cm.

Христос на престолу, иконографски јасан и једноставан по типу, добија нешто неодређен и двосмислен карактер због два мала, проста метална нимба, постављена у горњим угловима престола, лево и десно, у висини рамена. Будући да ничим другим није индицирана тема Деисиса, може се веровати да су ови нимбови стављени накнадно, при некој „обнови" иконе. Једва приметни трагови узаног окова који је био аплициран и на Христовом нимбу ишли би овоме у прилог.[2]

На позадини иконе која је горе златна, а доле тамнозелена, истиче се фигура Христа (ῑc χc) на престолу. Високи трон смеђе боје на коме он седи запрема скоро читаву позадину. Бочне стране престола изведене у виду стубића украшених белим мрежастим орнаментом и тачкицама, постављене су уз саме ивице оквира, те као да образују још један, овога пута сликани оквир који имитира дуборез или инкрустацију. Стубићи трона почивају на округлим ногама постављеним у саме доње углове слике. На горњим крајевима завршавају се неком врстом капитела на које је постављена по једна кугла у виду црвеног

[1] Љ. Којић, Иконе Босне и Херцеговине (каталог), Сарајево 1967, бр. 12.

[2] Нимбови су скинути пре неколико година када је Завод за заштиту споменика културе из Сарајева вршио неке превентивне заштитне мере на икони.

и белог концентричног круга. Наслон престола украшен је са два реда белих токарених стубића који се истичу на мркој позадини, а слично је завршена и горња ивица. Равне површине су шрафиране златним линијама. На спојевима хоризонталне ивице седишта са стубићима ивице престола насликана је по једна розета (црвено и плаво) у виду ватреног колута.

Став Христов је строго фронталан. Дуга, благо таласаста коса пада му на лево раме, те се има утисак да је глава окренута незнатно улево. Нимб је изведен дискретно, једним редом пунцираних тачкица између два концентрична круга упарана у златну подлогу. У њему уписан крст са словима (ω̃ ο̃ н̃) исписан је цинобером као и Христова сигнатура.

На два округла јастука светлоцрвене и зелене боје седи Христос одевен у тамноцрвени хитон, обрубљен танком златном линијом око рукава и изреза на врату. Смеђеокер клавус преко десног рамена шрафиран је златом. Богато набрани химатион плаве боје такође је оивичен танком златном линијом која на појединим местима има испуштене три-четири вертикалне, паралелно постављене цртице у виду реса.

Драперија је обрађена богато и логично прати облике тела. Изразито линеарни поступак којим је третирана почива на двобојном рефлексу. Тамноцрвена основна боја хитона моделована је тамним, скоро црним јаким линијама у сенкама и светлије црвеним на осветљеним деловима, док су набори химатиона изведени градацијом линија од тамноплаве (такође скоро црне) до сасвим беле боје. Светлосни акценти на најистакнутијим местима означени су кратким, паралелно постављеним белим зарезима. Набори драперије су оштро ломљени те њихове строге линије образују у међусобном додиру (на појединим местима) карактеристичне геометријске облике оштрих углова. Такви углови у виду слова V изразити су на химатиону у пределу десне цеванице и испод паса. На трбуху, подлактици десне руке и коленима, набори су организовани у виду концентричних кружних или елипсоидних облика. Њихов наизменични, динамични распоред образује веома живу игру графичких елемената вешто организовану на декоративној површини драперије (сл. 1).

За разлику од доста брижљиво цртаних и моделованих стопала и шака, лице је обрађено упрошћеније; на њему је површински, декоративни поступак изразитији. Инкарнат је изведен маслинастомрким сенкама које иду око овала лица, проширујући се на доњим његовим партијама у широку и уједначено осенчену зону која се простире и на врат у виду мало издуженог полукруга. Овако распоређена

сенка формира изразито троугаони облик главе (лице је у горњем делу широко, а у доњем угласто сужено) што је подвучено шиљастом брадом. Прелаз из осенчених у осветљене бледо окер партије лица изведен је сивкастом бојом, чије се присуство осећа и у другим деловима инкарната.

На подлози наочарастих сенки око очију доњи капци извучени су са две паралелне беле линије, а горњи на исти начин, само са примесом ружичасте боје. Изведене са по две паралелне мрке линије, обрве се лучно свијају и састављају у корену носа који је акцентиран белим. Беоњаче су у виду полукруга, дужице мрке, а зенице црне. Испод очију, ширећи се према јагодицама, радијално је распоређено по пет белих, паралелних, кратких зареза, док по две беле линијице иду од унутарњих очних углова према образима. Акценат беле боје изразит је и изнад горње усне сликане цинобером. — Мрки, смеђи и светли окер искоришћени су за извлачење контура као и сликање косе и браде. Тамни, опуштени бркови изведени су као и брада, на основној маслинастомркој подлози инкарната, танким мрким линијицама. Коса је формирана, такође веома упрошћено и стилизовано, линијама мрког и светлог окера на смеђој подлози. Завршни светлосни акценти дати кратким потезима беле боје јављају се доследно, не само при моделовању драперије и лица већ и на шакама и стопалима са помно исцртаним ноктима.

Основне стилске одлике већ на први поглед упућују на дело које спада у круг пећко-морачке иконописне школе. За време у коме је настала икона се може сматрати веома квалитетним и репрезентативним делом, а није искључено да је као престона икона била саставни део неког иконостаса.[3]

Анализом сликарског поступка, икона се, иако несигнирана, са доста поузданости може приписати Радулу. Она поседује главне одлике Радулових икона, нарочито оних са већим ликовима код којих је брижљиво третирана форма остварена претежно графичким, линеарним поступком. Начин на који су образовани набори одеће, троугаони облик главе, боја и моделација инкарната, распоред и третман осенчених партија лица — стилски као и типолошки доводе фигуру Христа у директну везу са ликовима које је поуздано сликао Радул, било да је реч о иконама,[4] или чак фрескама.[5] Истим поступком као на лицу

[3] Исти начин образовања рама (удубљивањем) срећемо на престоним иконама у Подврху и у Пећи.

[4] На пример, икона Кузмана и Дамјана из 1673/4. у Пећи. Види: В. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, 133, № 92.

[5] Уочљива је типолошка и стилска сличност са Христовим ликом на фрескама у Црколезу. Види: Р. Љубинковић, Стварање зографа Радула, Наше старине I, Сарајево 1953, 128, сл. 8.

престоне Богородичине иконе из Пећи[6] и код Христа из Фоче најистакнутији делови лица осветљени су белим линијицама и то на посебно карактеристичан начин, радијално распоређеним зарезима испод очију. И третман позадине, подељене на горе златну, доле тамнозелену зону, указује на Радула. Изразита је и овде тежња ка стилизацији облика која у крајњој линији води у наглашену декоративност. Позадина је углавном сведена на раван.

Дубина простора једва је сугерисана благо лучно извијеним наслоном престола, док су остале партије обрађене сасвим површински.

Занимљивост и значај ове фочанске иконе допуњује запис са именима ктитора и годином сликања, исписан у доњем левом углу иконе, белом бојом на тамнозеленој основи пода. Запис је остао непознат Љуби Стојановићу, те је први пут објављен у каталогу изложбе Иконе Босне и Херцеговине.[7] Био је релативно добро очуван и јасно читљив. Нејасне су и спорне биле углавном две речи: скоро сасвим избрисана последња реч у првом реду текста и прва реч у трећем реду. Упоређивањем са неким другим записима тих времена, могло се овога пута доћи до поуздане исправке друге речи, па би текст гласио: сию иконоу хвоу - - де | плати п°ртопопа иванишь | маздою ермона(х)ь кѵръ | Никифора вечна (и)м(ь) | паметь вь лѣт. з. р. с. з. Прва спорна реч остала је нејасна, са још мањом могућношћу да буде разјашњена после чишћења које је на икони извршено.[8]

На жалост, мајстор се на икони није потписао, што би, у неку руку, било доследно његовом схватању. Од тежње да прикрије ауторство потписујући се на три своје иконе тајном буквицом[9], до потребе да се остане сасвим анониман можда и није далеко. Постоји ипак нешто што овај запис доводи у везу са друга два: на Радуловим иконама

---

[6] Р. Љубинковић, Стварање зографа Радула, Наше старине I, Сарајево 1953, 128, 130; М. Ђоровић-Љубинковић, Пећко-дечанска иконописна школа од XIV до XIX века, Београд 1955, 15, Т. XXII.

[7] Запис је раније видео и прочитао Б. Мазалић, а читао га је и З. Кајмаковић. При његовом тумачењу много су ми помогли љубазни и корисни савети проф. Б. Мазалића и дра В. Ј. Бурића.

[8] Икона није конзервирана. Њено чишћење од површинских слојева нечистоће (у виду магличасте копрене видљиве нарочито на доњем делу химатиона, сл. 1) извршио је јуна 1967. у рестаураторској радионици Умјетничке галерије у Сарајеву конзерватор Мирко Чурић. Том приликом дошло је до делимичног или потпуног брисања појединих речи и слова у тексту записа (на пр. потпуно су избрисане следеће речи: име ктитора Иванишь, прво и последње слово године, речи: ермонахь; вечна; скоро сасвим су збрисане речи: п°ртопопа, кѵрь, въ лѣт. итд.), а међу њима се нашла и поменута спорна реч с краја првог реда. На њеном месту сада се види само једна неразговетна мрља (сл. 1).

[9] Св. Никола са житијем, 1665, из Подврха; св. Борђе са житијем (1671) из Мораче; Кузман и Дамјан (1673/4) из Пећи.

св. Николе са житијем из Подврха[10] и Кузмана и Дамјана из Пећи[11], употребљава се реч маздою (у смислу „старањем") као и на нашој икони, те се стиче утисак да је ова реч омиљена и честа у записима Радулових икона, па можда карактеристична за његов речник.

Релативно позна година у запису (з҃. ҁ҃. с҃. з҃. — 7197, тј. 1689) указала би нам да је Радул деловао читавих дванаест година дуже него што смо то досад могли да утврдимо. Ако би почетак његове делатности био означен иконама из Подврха сликаним 1665, а крај овом иконом Христа протопопа Иваниша и јеромонаха Никифора из Фоче — укупно време његовог рада као иконописца повећало би се на двадесет и четири године.

Чврсти волумен и динамични распоред маса и осветљења на складно пропорционисаној фигури Христа, с једне стране, и стилизација испољена у обради лица удружена са декоративношћу, с друге, чине веома вешто усклађен контраст. Овај „тврди стил"[12] који почива на доследно спроведеном графичком поступку није без извесне снаге и монументалности. Икона је конципирана са уздржаношћу и осећањем мере, што одаје руку доброг и зрелог мајстора. На њој је стилизација као манир епохе доведена до крајње консеквенце, а да се при томе није запало у онај схематски, шаблонски третман који ће се јавити код Радулових следбеника из круга боко-которске школе.

L' ICÔNE »LE CHRIST SUR LE TRÔNE« DANS L'ÉGLISE ORTHODOXE À FOČA

LJUBINKA KOJIĆ

Dans l'église orthodoxe à Foča (Bosnie) on garde l'icône »Le Christ sur le trône«, qui fut exposée en 1967 dans la Galerie des arts à Sarajevo, dans le cadre de l'Exposition »Les icônes de la Bosnie et Herzégovine«. Elle est peinte en technique tempera sur une planche du format 77,5 × × 47,2 × 3 cm.

Simple au point de vue de l'iconographie, elle représente le Christ, assis sur deux coussins ronds (d'un rouge clair et d'un vert foncé) posés sur le siège du trône au haut dossier. Le Christ est vêtu d'un hiton rouge foncé et d'un himation bleu richement plissé. Le fond de l'icône est doré dans la partie supérieure et d'un vert foncé dans la partie inférieure,

[10] Аника Сковран, Црква св. Николе у Подврху код Бијелог поља, Старинар IX—X, Београд 1958—59, 364.
[11] В. Ј. Ђурић, op. cit., 133, № 92.
[12] Ibid.

cependant la plus grande partie en est occupée par un haut trône conçu de façon décorative, d'un ocre brun, rayé de petites lignes dorées et décoré d'ornements géométriques blancs stylisés.

La draperie richement plissée est traitée par un linéarisme accentué, un procédé basé sur le reflet à deux couleurs. L'incarnat est d'un olive foncé dans les ombres, avec le passage grisâtre vers l'ocre pâle des parties éclairées. Les endroits les plus exposés sur la draperie aussi bien que sur l'incarnat sont marqués de petites lignes blanches posées parallèlement. Elles sont surtout caractéristiques au-dessous des yeux d'où elles se répandent en forme de courtes entailles vers les contours des pommettes. Cette distinction, la couleur et la façon de modeler l'incarnat, l'exécution de la draperie ainsi qu'une forme expressément triangulaire de la tête, du point de vue stylistique aussi bien que typologique mettent en rapport l'icône du Christ avec l'oeuvre de RADUL, iconographe connu de Peć, de la deuxième moitié du XVIIe siècle (par exemple, avec l'icône de la Vierge Gracieuse à Peć).

Par la note écrite en lettres cyrilliques blanches au bas de l'icône dans l'angle gauche, on apprend qu'elle fut peinte en 1689, grâce aux soins du pope Ivaniš et du moine Niciphore. Malheureusement, l'auteur en est resté inconnu, mais les caractéristiques du style et leur bonne qualité permettent d'attribuer cette icône à l'iconographe Radul.

Сл. 1. Икона „Христос на престолу" из Фоче (после конзервације)

(Снимио Гојко Сикимић)

Мара Хаџисијадис

Минијатуре и орнаменти Октоиха Р. 64 Градске библиотеке у Загребу

МАТИЦА СРПСКА

4 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 4

У развојној линији илуминације старих српских рукописа веома значајно место припада турском периоду. Из тога раздобља наше историје сачуван је највећи број рукописа и они у својој илуминацији доносе нова орнаментална решења као и иконографске мотиве који су понекад непознати у претходним временским периодима. Јако измењене политичке прилике доводе наше преписиваче и илуминаторе у ближи додир са оријенталним, понаособ турским уметничким делима као и са стварањем у слободним православним земљама наших ближих и даљих суседа, првенствено Русије и Румуније. Новине се нарочито односе на орнаментику, док се иконографски мотиви изводе према устаљеним узорима из монументалног сликарства и графичке опреме књига у које се уносе само стилске измене.

У репертоару фигуралних минијатура на првом месту стоје портрети аутора појединих религиозних као и профаних текстова. Циклуси илустрација су изузетно ретки како у доба самосталних српских земаља тако и у турском периоду. У овом раздобљу наше историје до недавно су били познати свега неколики циклуси илустрација. То су неколике композиције из циклуса јеванђеоских сцена у Беочинском четворојеванђељу[1], затим циклус илустрација у Београдском псалтиру[2], копији Минхенског псалтира, и циклус из Шестоднева Јована Егзарха бугарског и Козме Индикоплова са додацима у Св. Тројици Пљеваљској[3]. Недавно је објављен делимични циклус из Месецослова као

[1] Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, Историјско друштво у Новом Саду, књ. III, Београд 1931, 11—12, Табл. VIII—IX.

[2] J. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof. und Staatsbibliothek in München. Denkschriften d. Kais. Akad. d. Wiss. in Wien. Philolog.-hist. Klasse LII, Wien 1906.

[3] В. Моле, Минијатуре једног српског рукописа из год. 1649 са Шестодневом бгр. егзарха Јоана и Топографијом Козме Индикоплова, Споменик САН XLIV, 1922.

и циклус знакова зодијака у Псалтиру Р. 29 Патријаршијске библиотеке у Београду.[4]

Сада смо благодарећи чланку Марка Орешковића упознати са постојањем једног изузетно занимљивог рукописног Октоиха који се чува под сигнатуром Р. 64 у Градској библиотеци у Загребу.[5] Колико је засад познато, то је једини илустровани Октоих у целокупном фонду старих српских рукописа.

Рукопис је исписан полууставом на папиру. Величина је 19×14 см. Има 220+VI листова. Редакција је српска. Водени знак је круна са кругом и звездом. Рукопис је тачно датован годином з҃. ф҃. ч҃. г҃. (1685), која је забележена на почетку пасхалне таблице (л.213 г). Судећи по лингвистичким особинама једног дела записа изнад почетка те пасхалне таблице (сл. 16) преписивач је био пореклом из Македоније; рукопис је преписан у крају око Леснова, веома вероватно у познатом скрипторију тога чувеног манастира.[6] Увезан је у дрвене дашчице обложене кожом са утиснутим фигуралним композицијама, сасвим изузетним у опреми старих српских рукописа.

На горњој корици у неправилном ромбоидном медаљону је композиција Распећа Христовог (сл. 1). Крст има горе хоризонталну таблу са натписом: INBI (Iesus Nasarenus Basileus Iudaeorum). У позадини Распећа представљен је Јерусалим. У угловима су јеванђелисти. У горњем левом углу је јеванђелист Јован пропраћен натписом: Σ Іѡан. Испред Јована је његов симбол, орао. У десном горњем углу је јеванђелист Матеј пропраћен натписом: Σ Матѳеи. Испред Матеја је његов симбол, анђео. У доњем левом углу је јеванђелист Марко, пропраћен натписом: Σ Маркъко. Крај ногу Маркових је његов симбол лав, а испред Марка је представљено Распеће, што указује на западни утицај, док је при врху попрсје анђела. У доњем десном углу је јеванђелист Лука пропраћен натписом: Σ Лѫка. Крај ногу Лукиних је његов симбол, во. Испред Луке је икона Богородице са Христом, коју он слика. Иза сваког јеванђелисте представљен је низ зграда.

На доњој корици, која је истог типа као и горња, у средишњем медаљону приказан је Страшни суд (сл. 2). У средини је Исус Христос представљен како стоји на облацима, са плаштом пребаченим преко

---

[4] М. Харисијадис, Псалтир Р. 29 са илустрованим месецословом Патријаршијске библиотеке у Београду, Зборник за ликовне уметности Матице српске I, Нови Сад 1965, 175 и даље.

[5] М. Орешковић, Риједак ћирилски рукопис у Градској књижници у Загребу, Библиотекар, XVII, 5—6, Београд 1965, 428 и даље. И овом приликом захваљујем колеги М. Орешковићу на изузетној предусретљивости приликом проучавања рукописа.

[6] За овај податак захваљујем колегиници Љубици Борђевић, библиотекару Народне библиотеке у Београду.

нагих прса и ширећи руке да би показао ране. Лево је Богородица, а десно св. Јован. Од облака на којем стоји Христос полазе зраци између којих су расуте звезде. При дну композиције су ковчези из којих устају мртви. Овај тип представе Страшног суда указује на утицај Запада, где је веома распрострањен. Такве композиције налазимо на порталима романских и готских цркава[7], као и на минијатурама шпанских рукописа и графикама Средње и Западне Европе[8]. У угловима су представе јеванђелиста истоветне са онима на горњој корици. Око ових композиција тече орнаментална трака која подражава низ наизменично поређаног драгог камења овалног и правоугаоног облика, украс који је био веома распрострањен у византијској уметности, особито у првој епохи. На каснији настанак повеза указује и чињеница да у тексту недостају поједини листови, као почетак записа на листу 213r. За овај повез нису нам познате директне аналогије, али судећи по натписима и утиснутим композицијама настао је у неком крају Европе где је на византијску основу извршен утицај уметности католичких земаља.

Рукопис садржи неколико записа. Из једног се види да се 1771. године налазио у храму првомученика Стефана, али није означен манастир. На л.15r је запис из 1729. године. Из осталих записа се види да се рукопис у XVIII веку налазио у хрватским, односно славонским крајевима.[9] Рађен свакако у Македонији, он је пренет у те крајеве приликом једне од сеоба српског живља и ту је преповезан вероватно у XVIII веку. Тај повез је можда скинут са неког другог рукописа. Градска библиотека га је набавила од Јосипа Бруншмида, бившег директора Археолошког музеја у Загребу.

Од минијатура овај Октоих садржи ауторске портрете тројице мелода, св. Јована Дамаскина, св. Козме мајумског и св. Јосифа химнографа, као и представу Христа испред крста, све на почетку прва четири гласа. Од петог до осмог гласа распоређене су четири иконографске теме. Сем минијатура рукопис садржи неколико заставица, међу којима једна формира крст, затим низ иницијала и два цвета. Иницијали заступају два различита типа. Првом припада неколико преплетних иницијала, док су остали киноварног типа.

Први ауторски портрет представља св. Јована Дамаскина и налази се на листу који претходи тексту првог гласа (л.14v — сл. 3). Св.

[7] W. H. v. d. Mülbe, Die Darstellung des Jüngsten Gerichts an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs, Leipzig 1911, Taf. III, V, VI, VII, VIII; E. Male, L'art religieux du XIIe siècle en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration, Paris 1928, Fig. 234.

[8] J. Dominguez Bordona, Die spanische Buchmalerei vom siebenten bis siebzehnten Jahrhundert, Band II, Firenze—München 1930, Taf. 97; J. Laran, L'estampe, II, Paris 1959, Pl. 25.

[9] За остале записе видети М. Орешковић, н. д., 429.

Јован Дамаскин, означен натписом: стꙑи Іѡаннъ Дамаскꙑн, представљен је на седишту без наслона, окер боје са црвеним орнаментима. Испред св. Јована је сточић са прибором за писање. Св. Јован је обучен у плави хитон и зелени химатион. Босе ноге наслања на ниско постоље. Око главе је нимб украшен стилизованим орнаментима. Св. Јован придржава левом руком свитак на коме исписује почетак текста: кою ти достоинѣ пѣснь принесеть {наше . . . не . . . Минијатура је уоквирена широком траком украшеном стилизованим биљним орнаментима.

Овај портрет св. Јована Дамаскина доста се разликује од уобичајених представа тог мелода. Овде је гологлав, док се обично приказује са неком врстом сирског турбана. Од свих представа мелода у Октоих се најчешће уноси св. Јован Дамаскин. Иако се он не сматра за јединог састављача Октоиха, већ за његовог реформатора, његова улога је при томе била значајнија од улога осталих мелода.[10] Стога се у појединим руским штампаним Октоисима налази само његов портрет.[11] У Октоиху Божидара Вуковића Дамаскин је представљен на истој заставици са св. Јосифом химнографом и св. Козмом мајумским.[12] У Цетињском Октоиху он је представљен између св. Јосифа и св. Теофана.[13] На тој графици он има на глави обичну капуљачу. Сем у рукописним и штампаним књигама св. Јован Дамаскин је представљен и у монументалном сликарству, и то у илустрацији Божићне химне у Раваници[14], као и у илустрацији химне Богородици „О тебе радует се" у Грачаници.[15] Исто тако га налазимо на руским иконама са представом исте теме.[16] Изнад наслова текста првог гласа (л.15r) налази се заставица правоугаоног облика украшена стилизованим преплетима са овалним медаљоном у који је унет портрет Христов (сл. 4). Христос је приказан седећи у фронталном ставу на седишту без наслона. Он десном руком благосиља, док у левој држи отворен кодекс.

[10] Филаретъ, архимандрит черниговскій, Историческій обзоръ пѣснопѣвцевъ и пѣснопѣнія греческой церкви, Черниговъ 1864, 246, бр. 38; K. Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur, München 1897, 674; Л. Мирковић, Православна литургика или наука о богослужењу православне источне цркве, I, Сремски Карловци 1918, 247.

[11] Октоихъ сирѣчъ осмогласникъ, Въ Львовѣ ѧ. χ̃ п. ѳ̃. A (1689); А. С. Зернова, Книги кирилловской печати изданные в Москве в XVI—XVII веках, Москва 1958, бр. 313, 383, 437, 489.

[12] Д. Медаковић, Графика српских штампаних књига XV—XVII века, САН, Посебна издања, књ. CCCIX, Одељење друштвених наука, књ. 29, Београд 1958, 129, Т. XXXVII; М. Харисијадис, Обојене графике у Октоиху петогласнику Божидара Вуковића Патријаршијске библиотеке у Београду, Зборник Музеја примењене уметности у Београду, XI, Београд 1967, 31 и даље, сл. 1.

[13] Д. Медаковић, н. д., 104, Т. XVIII, 1.

[14] В. Петковић, Манастир Раваница, Београд 1922, 56.

[15] A. Grabar, L'expansion de la peinture russe aux XVIe et XVIIe siècles, Seminarium Kondakovianum, XI, Београд 1939, Таб. XI; Д. Медаковић, н. д., 105.

[16] A. Grabar, н. д., Таб. XII.

Обучен је у црвени хитон и плави химатион. Тип Христа као на овој заставици веома је распрострањен у уметности хришћанскога Истока. Заставице овог типа нарочито су познате по рукописима поп Јована из Кратова, и налазе се у низу рукописа преписаних не само у границама уже Србије већ и ван њеног подручја, и то на Атосу и у Румунији[17].

Иницијал В који је формиран преплетима припада веома распрострањеном типу ових иницијала.

На листу испред почетка текста другог гласа (л.30v) је минијатура која је подељена у две зоне (сл. 5). У горњој зони је заставица истоветног типа са претходном. У овалном медаљону представљен је у стојећем ставу Христос Емануил, означен натписом: іс — хс, док је око њега исписан текст: „Из чрева прѣжде дьннице родих те“, узет из 109. псалма, стихова 3—4. Христос је обучен у црвени хитон и окер химатион. Док десном руком благосиља, у левој држи отворени кодекс. Као и на осталим минијатурама, Христос је босоног. У доњој зони је ауторски портрет св. Козме мајумског, који је означен натписом: сты Козма. Представљен је како седи на седишту без наслона и исписује на развијеном свитку следећи текст: гй ѹслыших слоух твои и ѹбоах се гй разѹмѣхь. Испред њега је сточић са прибором за писање и отворени кодекс над сточићем. Козма је обучен у зелени хитон и бордо химатион, на глави има плаву капуљачу, а босоног је. Око портрета је орнамент стилски сродан са оним на горњем делу минијатуре, али сведен на неколико лозица.

Козма мајумски, писац више канона, био је са Јованом Дамаскином у обитељи св. Саве јерусалимског. У једном рукопису Бодлејане у Оксфорду Козма се назива творцем Октоиха, свакако зато што је учествовао са св. Јованом Дамаскином у његовом састављању[18]. На нашој минијатури је представљен са капуљачом као и на заставици у Октоиху Божидара Вуковића[19], док је на графици у Цетињском Октоиху гологлав[20].

Изнад почетка текста другог гласа (л.31г) је дуга правоугаона заставица украшена у средини људском главом са чијег темена полазе преплети који се завршавају стилизованим биљним орнаментима (сл. 6). Основа заставице је плава, зелена, окер и црвена. Овај тип заставица веома је распрострањен у нашим старим рукописима, особито

---

[17] С. Радојчић, Старе српске минијатуре, Београд 1950, Таб. XLI; Исти, Уметнички споменици манастира Хиландара, Зборник радова САН-а XLIV — Византолошки институт књ. 3, Београд, сл. 17 и 18; М. Харисијадис, Илуминација служабника Радула Србина, Зборник Народног музеја, IV, Београд 1964, 359 и даље, Табл. III, IV, V, VI.

[18] Филаретъ, арх. черниговскій, н. д., 287, бр. 41; о Козми мајумском видети такође K. Krumbacher, н. д., 674; Л. Мирковић, н. д., 249.

[19] Упор. напом. 12.

[20] Упор. напом. 13.

из XVII и XVIII века[21]. Текст почиње иницијалом П који држи Христос. Иницијал је украшен биљним орнаментима, а Христос је обучен у црвени хитон, плави химатион и босоног је.

На листу испред почетка трећег гласа (л.44v) налази се ауторски портрет св. Јосифа химнографа, који је означен натписом: сты Іωсїфь (сл. 7). Он седи на седишту без наслона сличном онима са претходна два портрета. Иза седишта је сточић са писаћим прибором. Св. Јосиф левом руком придржава свитак на којем трском исписује почетак текста: глас ти вьпїем" агглов' радоуи се вьсечисітан дв҃о. Св. Јосиф је обучен у плави хитон и бледозелени химатион. Босе ноге држи на ниском постољу. Око минијатуре је оквир који у горњем делу формирају стилизовани орнаменти какве налазимо и на заставицама овог рукописа, а у доњем делу оквир сачињава усукана врпца између две траке. Такав тип оквира налазимо у неколико рукописа, од којих је један у Хиландару[22], а друга два су пореклом из Ораховице[23], тако да тај тип орнаментике вероватно потиче из светогорских манастира.

Св. Јосиф химнограф, родом са Сицилије, био је монах и духовник у Цариграду. Познат је нарочито као творац канона којих је написао 48 и то за сваки дан седмице осим недеље. Канони које је створио били су скупљени у неку врсту Октоиха који се разликовао од Октоиха св. Јована Дамаскина[24]. У Цетињском Октоиху и у Октоиху Божидара Вуковића представљен је гологлав[25] као и на нашој минијатури.

Изнад почетка текста трећег гласа (л.45r) налази се заставица у облику крста са постољем (сл. 8). Крст је изведен помоћу преплета, а исто тако и постоље у чијем је подножју са сваке стране насликана по једна мушка глава. Око постоља развијају се са сваке стране стилизоване лозице завршавајући се стилизованим орнаментима. Необојена лозица је уоквирена црвеном бојом, а основа преплета је зелена, плава, црвена и окер, док су главе нацртане сепијом. Оваква заставица сасвим је изузетна у орнаментици старих српских рукописа, али се преплет помоћу којег је изведен крст налази и у другим нашим руко-

---

[21] М. Харисијадис, Неколико рукописа преписаних и илуминираних у Сарајеву почетком XVIII вијека, Прилози за проучавање историје Сарајева, Год. II, књ. II, Сарајево 1966, 229, сл. 7 и 9.

[22] С. Радојчић, н. д., сл. 19.

[23] Р. Грујић, Старине манастира Ораховице у Славонији, Старинар, Трећа серија XIV, 1939, 59, сл. 41 и 42.

[24] Филаретъ, арх. черниговскій, н.д., 360, бр. 56; Л. Мирковић, н. д., 255.

[25] Д. Медаковић, н. д., Т. XVIII, 1 и XXXVII, 2; И. Каратаевъ, Описаніе славѧно-русскихъ книгъ напечатанныхъ кирилловскими буквами, I, съ 1491 по 1652 г., Сборникъ Отдѣл. русск. языка и слов. Имп. Акад. наукъ, Томъ XXXIV, № 2, СПБ 1883, 83, бр. 29, идентификује лик св. Јосифа у Октоиху Божидара Вуковића са Јосифом Студитом, а не са Јосифом химнографом.

писима, а карактеристичан је за декоративну пластику на фасадама цркава моравске школе. Лозице са страна има и на другим заставицама овог рукописа.

Иницијал Т изведен је преплетом окер боје, са детаљима истих боја као и остала орнаментика овог рукописа. Тај тип иницијала добро је познат у орнаментици рукописа из турског периода.

На листу који претходи четвртом гласу (л.57v) представљен је Христос како стоји испред крста благосиљајући десном руком, док у левој држи отворени кодекс (сл. 9). Христос је у црвеном хитону и плавом химатиону. Крст испред којег стоји Христос веома је декоративно обрађен. Основа је окер, а преплет је необојен са црвеним и зеленим контурама. Оваква представа Христа сасвим је изузетна у нашој рукописној илуминацији и свакако је компонована у вези са текстом четвртог гласа.

Изнад почетка текста четвртог гласа (л.58r) је уска правоугаона заставица украшена у средини вазом из које полазе преплетне траке завршене стилизованим тролистима (сл. 10). Основа заставице је окер, а необојен преплет има црвене, плаве и зелене контуре. Овакав тип заставице доста је распрострањен у орнаментици старих српских рукописа из турског периода, рађених од Атоса до северних крајева наше земље.

Иницијал Ж изведен је преплетима окер боје и има црвену основу. Овај тип иницијала доста је распрострањен у орнаментици српских рукописа из турског периода.

Изнад почетка текста петог гласа (л.72v) је минијатура која представља Христов Силазак у ад (сл. 11). Минијатура је смештена у правоугаони, скоро квадратни оквир, а сцена је означена натписом: въскрсенїе хво.

Сцена представља Христа у светлосној мандорли изнад уласка у ад у којем је оковани Сотона. Христос пружа десну руку Адаму, а леву Еви. Иза Адама су цареви Соломон и Давид, а иза Еве два човека. Христос је обучен у бео хитон са плавим сенкама и окер химатион са плавим сенкама. Мандорла је шрафирана плавим цртицама. Адам је обучен у зеленкастоплави хитон, Соломон и Давид у црвена одела са окер оковратницима и имају црвене круне на глави. Ева је у црвеном мафориону, а оба човека иза ње су у зеленим химатионима.

Иницијал Ч је формиран од окер и црвених преплета и припада истом типу као и претходни иницијал.

Овај тип Силаска у ад, који симболично представља Васкрсење Христово, добро је познат у иконографији хришћанског Истока. Међутим, представа ада без сломљених адских врата нешто је ређа, али

је међу српским минијатурама налазимо у Минхенском псалтиру[26]. Исто тако фронтални став Христа који пружа једну руку Адаму, а другу Еви мање је распрострањен него тип Силаска у ад у коме Христос пружа руку само Адаму или изузетно Еви. Такав фронтални став Христов налази се у једном византијском псалтиру у музеју Принстон[27], али га налазимо и у византијском[28] као и у нашем монументалном сликарству[29].

Изнад почетка текста шестог гласа (л.86г) је приказано јављање Христово мироносицама Марији Магдалени и Марији Јаковљевој (сл. 12). Десно је представљен Исус Христос на плочи саркофага, а лево су Марија Магдалена и Марија Јаковљева. Христос пружа руку Марији Магдалени, која клечи и приноси суд са миром, док иза ње стоји Марија Јаковљева. Обе мироносице живим гестовима испољавају своје узбуђење. Христос је обучен у мрки хитон, Марија Магдалена у црвену хаљину, окер огртач и црвени мафорион, а Марија Јаковљева у окер хаљину и црвени мафорион.

У иконографији јављања Христа мироносицама Г. Мије (Millet) разликује два основна типа. Први је наративног, а други монументалног карактера. Код композиција првог типа Христос се јавља мироносицама које су груписане заједно, док се у сценама другог типа Христос представља између двеју мироносица. Наша минијатура припада наративном типу, и то оној варијанти у којој Христос прилази са десне стране[30]. Међутим, наша минијатура доноси занимљив детаљ према којем се сцена не догађа у пејзажу, као на низу досад познатих примера, већ је Христос представљен на саркофагу, као у сцени мироносица на гробу Христовом која историјски претходи нашој сцени (Матеј, 2, 8, 1—2; 9). На тај начин је на нашој минијатури извршено спајање двеју сукцесивних сцена.

Иницијал П изведен је окер преплетима са црвеним контурама. Овај тип иницијала по своме решењу нешто је ређи од осталих у рукописној орнаментици турског периода. Изнад почетка текста седмог гласа (л.100v) је минијатура која представља сцену Неверовања Томиног (сл. 13). У средини испред високог правоугаоног отвора је Христос који обнажује руку показујући рану у коју апостол Тома ставља свој прст. Иза Томе, који прилази са леве стране, су два апостола а

[26] J. Strzygowski, н. д., T. XXIII, 50.

[27] K. Weitzmann, Aristocratic Psalter and Lectionary, The Record of the Art Museum Princeton University, Vol. XX, 99, Fig. 1.

[28] D. Talbot Rice, The Art of Byzantium, London 1959, Pl. XXXII.

[29] С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614, Нови Сад 1965, 185, сл. 67.

[30] G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont Athos, Paris 1916, 542.

иза њих се виде темена још двојице апостола. Десно је група двојице апостола у предњем плану и они заклањају трећег, док се од осталих апостола виде само темена. Изнад оквира који обухвата композицију виде се горњи делови двеју четвороугаоних кула, односно неке врсте тамбура завршених куполама. Кула лево је црвене, а десно плаве боје са црвеном куполом. Христос је обучен у окер хитон и црвени химатион. Тома је у црвеном хитону и окер химатиону, апостол поред њега у зеленом хитону и црвеном химатиону, а млад апостол иза њих у плавом хитону.

Иницијал П је скоро истоветан са оним на листу 100v само су боје различите. Окосница је окер, а основа црвена и плава.

Сама композиција Неверовања Томиног по својој схеми веома је блиска графици у Празничном минеју Божидара Вуковића[31], тако да није немогуће да је нашем минијатуристи било познато дело нашег чувеног штампара.

Изнад почетка текста осмог гласа (л.114r) је композиција која по својој схеми представља горњи део Вазнесења Христовог (сл. 14). Минијатура је смештена у правоугаони оквир украшен троструком плетеницом. Основа оквира је црвена а плетеница није обојена.

У кружној мандорли је представљен Исус Христос како седи на дугги и наслања ноге на главе двеју немани доста неодређеног облика. Мандорлу носе два анђела од којих је анђео лево означен са М, односно представља арханђела Михаила, а анђео десно са Г, односно представља арханђела Гаврила. Христос је обучен у црвени хитон и жутоокер химатион. Арханђео Михаило обучен је у плави и црвени химатион, а арханђео Гаврило у црвени хитон и зелени химатион.

Иконографија Вазнесења, кад је рађена у целини, представља обично у доњој зони Богородицу са апостолима, а у горњој зони Христа у мандорли коју носе анђели, али се од V до XVIII века јављају разне варијанте и скраћени облици[32]. Код нас се скраћени облик са Христом у мандорли коју носе анђели јавља у Цветном триоду Христофора Рачанина рађеном 1673. године[33]. Тај скраћени облик представља горњи део потпуне графичке композиције Вазнесења из Цветног триода Мркшине цркве[34]. Наша минијатура схематски је скоро идентична са композицијом у Цветном триоду Христофора Рачанина, који је рађен дванаест година пре ње, али се разликује по малим детаљима. Видели смо, наиме, да Христос стоји на главама немани. Те немани могле би лако бити Аспида и Базилиск или лав и аждаја, који

[31] Д. Медаковић, н. д., Т. XL.

[32] Н. Покровскій, Евангеліе въ памятникахъ иконографіи преимущественно византійскихъ и русскихъ, СПБ 1892, 441.

[33] С. Радојчић, Старе српске минијатуре, 59, Таб. LVI.

[34] Д. Медаковић, н. д., Т. CXXII, 1.

се помињу у Псалму 90, стиховима 11—13. Како се у тим стиховима говори да ће Господ бити ношен анђелима, а да ће ступити на Аспиду и Базилиска и нагазити на лава и аждају, то је овде врло вероватно илустрован тај псалм[35].

Иницијал В има облик људске главе са чијег темена полази сплет трака које формирају окосницу иницијала. Преплет је окер, а основа плава и црвена. Овај тип иницијала доста је распрострањен у рукописима из турског периода особито у XVII—XVIII веку.

Од декоративних заставица посебно је занимљива она која се налази изнад почетка поглавља: вь неделю вечерь на гй възвах (л.128г — сл. 15). Заставицу формирају преплети који се из вазе на средини лучно разилазе и завршавају палметама и тролистима. Изнад вазе је орнамент од преплета ромбоидног облика крунисан тролистом. Основа заставице је зелена и плава, а преплет није обојен.

Веома распрострањен мотив вазе из које полазе преплети обично украшава заставице у облику дугог правоугаоника. Заставица као ова на којој преплети образују два лука је изузетно ретка у илуминацији старих српских рукописа.

Иницијал В припада доста распрострањеном типу иницијала киноварног типа. Њих има доста у даљем тексту овог рукописа.

Као што смо нагласили, у илуминацији овог рукописа особито су занимљиве и јединствене његове илустрације. Видели смо да он садржи на почетку портрете тројице мелода. Ти портрети не стоје у тесној вези са садржином гласова испред којих су унети, већ су распоређени према значају и улози њихових аутора у изради текста Октоиха. Тако је на првом месту портрет св. Јована Дамаскина. С обзиром на његов изузетан значај за израду Октоиха једино његов ауторски портрет налази се на почетку неколико руских штампаних Октоиха[36]. За остале ауторске портрете видели смо да се налазе поред портрета Дамаскиновог на заставици Октоиха Божидара Вуковића. Различите димензије портретисаних на тој заставици говоре да су ти портрети узети са разних узора, тако да су се и портрети осталих мелода веома вероватно налазили на почетку појединих, можда рукописних или штампаних руских Октоиха.

Сем ових ауторских портрета прва четири гласа нашег Октоиха садрже и неколико ликова Христа, као и представу крста. Већ у тим илустрацијама као и у представи крста минијатуриста је успео да дâ битност садржине текстова појединих гласова. Везане за празнике ко-

---

[35] M. Hauptmann, Die Kunst des frühen Mittelalters, Berlin 1929, 63, Abb. 301; E. Male, L'art religieux du XIII siècle en France, Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration, Paris 1931, 43 et suiv.

[36] Октоихъ сирѣчъ осмогласникъ, Въ Лвовѣ, а. х. п. ѳ (1689).

ји почињу од недеље свих светих а завршавају се месопусном недељом[37], илустрације овог Октоиха истичу основну замисао глорификације Христа и његовог васкрсења.

Тако је изнад почетка првог гласа, који је сав у знаку славе Христове, представљен Исус Христос типа Пантократора који благосиља десном док у левој држи књигу Новог завета.

Изнад св. Козме мајумског приказан је Христос Емануил пропраћен речима узетим из псалтира, а које се односе на оваплоћење сина божјег рођеног пре свих векова.[38] Иста мисао изражена је у васкрсној стихири другог гласа: пръвовѣчномꙋ ѡт оца рождьшꙋсе бж҃їю словꙋ пред којом је та представа, тако да је и ту тесна повезаност текста и илустрације. Почетак текста истиче фигура Христова која држи иницијал П.

На почетку васкрсне стихире трећег гласа: твоимь крстѡм хе спс҃е. съмрьти дрьжава раздроушисе и дїавола лъсть оупразднисе је заставица која формира крст. Као што је нагласио Н. Покровски, крст, симбол победе над адом и смрћу, узима се за илустрацију стихира трећег гласа и садржајно сродних текстова[39].

Васкрсна стихира четвртог гласа, која је сва у знаку славе Христове и његовог тродневног васкрсења, илустрована је представом Христа пред раскошно орнаментисаним крстом.

Везане за први део Октоиха, све ове представе Христа илустроване су само његовом фигуром. Приказујући Христа у свим тим минијатурама у оделу истих боја, минијатуриста као да је желео да нагласи њихово јединство и тесну повезаност.

Посебну целину представљају илустрације другог дела Октоиха, односно Петогласника. Видели смо да је Октоих петогласник илустрован сценама Силаска у ад, Јављања Христа женама мироносицама, Томиног неверовања и Христа у слави. Ове илустрације показују извесну повезаност са нашим Цетињским Октоихом, као и са руским и грчким штампаним Октоисима.

Сцена Христовог Силаска у ад, којом се представља Васкрсење, потпуно одговара тексту васкрсне стихире петог гласа изнад које се налази, илуструјући речи: честным твоимь крстом Х(рист)е дїавола посрамиль еси и въскрсенїем твоим жело грѣховное притꙋпиль еси. Од малобројних сцена које садржи Цетињски Октоих[40] ова сцена је једина која је за-

---

[37] Л. Мирковић, н. д., 155.

[38] За иконографски тип Христа Емануила видети: G. Millet, La dalmatique du Vatican, Paris 1945, 61—81.

[39] Н. Покровскій, н. д., 414.

[40] Д. Медаковић, н. д., Т. XVIII, 2.

једничка са нашим Октоихом. Сем у Цетињском Октоиху налазимо Васкрсење и у страним штампаним Октоисима[41].

Илустрација Јављања Христа женама мироносицама налази се изнад почетка васкрсне стихире шестог гласа. Међутим, помен мироносица налази се тек у тексту стиховне стихире у другом стиху, где је реч о мироносицама које су тражиле Христа, тако да је питање да ли је тај текст одлучио минијатуристу за избор ове сцене или је желео да једно за другим дâ два јављања Христова после Васкрсења, јер следећа сцена Неверовања Томина долази према Јовановом јеванђељу одмах за овим Јављањем, а обе припадају Ускршњем циклусу.

Трећа илустрација Петогласника, која представља Неверовање Томино, има донекле основу у деветом ексапостилару Октоиха, али он не одговара певањима тог гласа Октоиха, тако да је и ту код минијатуристе био одлучујући слободан избор илустрације, али је он и овде имао у виду једну од сцена Ускршњег циклуса.

Последња минијатура за коју смо видели да по својој схеми представља скраћени облик Вазнесења у ствари приказује Христов тријумф и његову славу. Цео осми глас изнад чијег се текста налази је у знаку славе Христове. Представа Христа у слави како се узноси на небо пренета је у Византији на слику другог доласка Христовог и на Страшни суд, као што је то истакао већ Н. Покровски[42]. И као што је било славно вазнесење Христово, исто тако ће бити славан његов други долазак, мисао која је изражена већ у делима апостолским (л.11)[43]. Из Византије се та композиција пренела и у оне земље чија је уметност била од ње зависна. На тај начин је овом композицијом, у којој смо видели да је истовремено изражена победа Христова над злом, дат један од великих празника и представљена слава Христова.

Споменули смо да је ово једини досад познати илустровани Октоих у целокупном фонду старих српских рукописа и видели смо да је илустрован према доста слободном избору иконографских тема. То исто можемо констатовати и у вези са једном од најстаријих штампаних књига, Цетињским Октоихом, који је истовремено најстарија илустрована српска књига[44]. Шест илустрација које су у њему сачуване нису истоветне са илустрацијама нашег Октоиха.

По своме односу према тексту, илустрације византијских рукописа и штампаних књига углавном су двојаког карактера. С једне стране стоје текстови као јеванђеља и календари, који су пружали илустраторима мотиве које су могли лако дословце да илуструју и где

[41] Упор. напом. 33.

[42] Н. Покровскій, н. д., 442.

[43] Исти, н. д.

[44] Д. Медаковић, н. д., 97 и даље.

су појединачни догађаји увек илустровани истоветним иконографским композицијама, разликујући се само детаљима. С друге стране су литургијски текстови међу којима на првом месту стоје псалтири, где је илустратору препуштен доста слободан избор иконографских тема којима ће илустровати појединачне текстове. У ову другу групу могу се уврстити и Октоиси. Видели смо да два наша Октоиха садрже доста различите илустрације, за исте стихире, тако да је њихова илустрација била очигледно препуштена тумачењу минијатуристе и графичара, односно ученог теолога који је давао упутства за избор иконографске теме. У случају нашег Октоиха избор тема, почев од ауторских портрета мелода твораца текстова Октоиха и симболичне представе васкрсења, замењене крстом, до избора тема из васкрсног циклуса, завршеног представом Христа у слави, потпуно је у складу са садржајем Октоиха, али учињен доста слободно.

Сасвим изузетне по својој иконографији ове минијатуре су такође занимљиве по својим стилским особинама. Ликови су дати само главним контурама и доста су међу собом слични, фигуре су представљене веома живим покретима а акције су дате веома динамично, али су боје стављене прилично немарно.

Ове минијатуре провинцијског карактера по своме стилу не стоје усамљене, већ настављају традицију једне доста одређене групе илуминираних рукописа XVI века везаних по своме настанку за западни део Македоније. Ту спадају пре свега четворојеванђеље бр. 333 старе Народне библиотеке у Београду, које је изгорело 6. априла 1941. године приликом бомбардовања[45]. Детаљ као наслоњача у облику шкриње на којој седи јеванђелист Матеј у томе рукопису (л.3v) веома је сличан наслоњачи на ауторском портрету св. Јована Дамаскина у нашем Октоиху. Аутори у оба рукописа представљени су босоноги, што није сасвим уобичајено на минијатурама старих српских рукописа. Исту сличност детаља показују портрети јеванђелиста у четворојеванђељу из XVI века Синодалне библиотеке у Софији бр. 18, које је набављено из Враца[46].

О орнаментици на заставицама са медаљонима аутора споменули смо да припада групи рукописа која стоји у вези са илуминаторским радом поп Јована из Кратова[47].

Већ је речено да је преписивач или илуминатор овог рукописа био Македонац, али нам нису сачувани ближи подаци о њему, као ни

[45] С. Радојчић, н. д., 53, Т. XLIV и XLVI.

[46] И. Гошевъ, Стари записки и надписи, Отпечатъкъ отъ Годишника на Софийския Университетъ, Богословски факултетъ, Томъ XIII, 4, 1935/1936, София 1936, 30, № 18, Обр. 6 и 7.

[47] С. Радојчић, н. д., 53, Т. XLI; Л. Мирковић, Протопоп Јован Србин из Кратова, преписивач и минијатор књига (1526—1583), Богословље, Год. I (XVI), св. 1 (1957), 23 и даље.

о скрипторију у којем је настао. Рађен можда у чувеном Лесновском манастиру, овај рукопис остаје према садашњем стању науке једини илуминирани Октоих у целокупном фонду старих српских рукописа. Истовремено он садржи и једини циклус минијатура сачуван у једном рукопису рађеном у периоду турске власти наше историје у јужним областима наше земље, тако да је вишеструко занимљив и значајан, јер нам указује на досад непознат вид делатности наших старих минијатуриста.

LES MINIATURES ET LES ORNEMENTS DE L'OCTOËCHOS R. 64 DE LA BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE DE ZAGREB

MARA HARISIJADIS

Dans l'histoire de l'enluminure des anciens manuscrits serbes une place fort importante appartient à l'époque turque. C'est de cette époque que nous est parvenue la majorité des manuscrits enluminés. La plupart d'eux contiennent seulement des ornements, un petit nombre des portraits d'auteurs, tandis que les cycles d'illustrations sont extrémement rares.

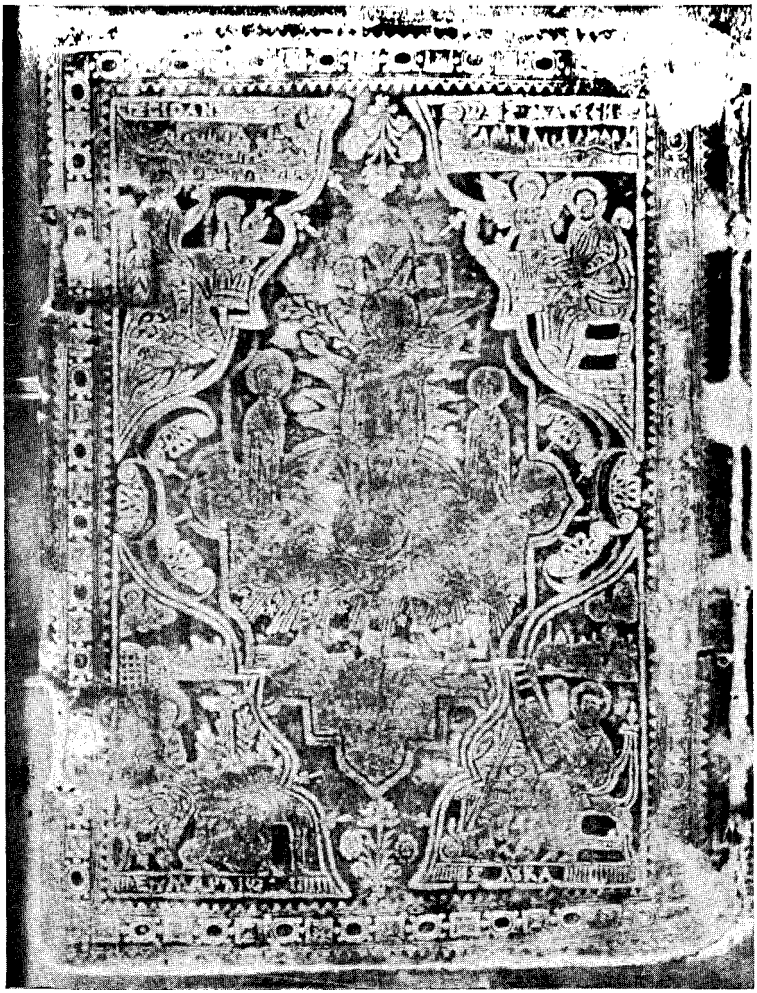
Maintenant nous sommes informé grâce à l'article de M. Orešković sur l'existance d'un Octoëchos, de redaction serbe, qui est consigné dans la bibliothèque municipale de Zagreb sous la cote R. 64.

Ce manuscrit a été copié en 1685, quelque part en Macédoine, probablement dans le scriptorium du célèbre monastère de Lesnovo, par un copiste d'origine de Macédoine. Le manuscrit contient dans sa première partie trois portraits des Mélodes, saint Jean Damascène, saint Cosmas de Mayoum et saint Joseph l'hymnographe. En outre le Christ du type de Pantocrator, le Christ Emannuel et entre autre un en-tête en forme de croix.

La seconde partie de l'Octoëchos contient quatre miniatures qui appartiennent principalement au cycle de la Résurrection, néanmoins la Descente aux Limbes, l'Apparition du Christ aux Saintes Femmes, l'Incrédulité de Thomas et le Christ en gloire.

Cet Octoëchos est extremement interessant pour l'histoire de l'enluminure des anciens manuscrits serbes, car c'est l'unique Octoëchos illustré connu jusqu'à présent. Il est en outre l'unique manuscrit contenant un cycle d'illustration copié en Macédoine à l'epoque turque de notre histoire. Sa reliure plus tardive que le manuscrit est egalement fort interessante, car ses compositions iconographiques indiquent l'influence de l'art occidental appliqué sur la base d'un systeme décoratif byzantin.

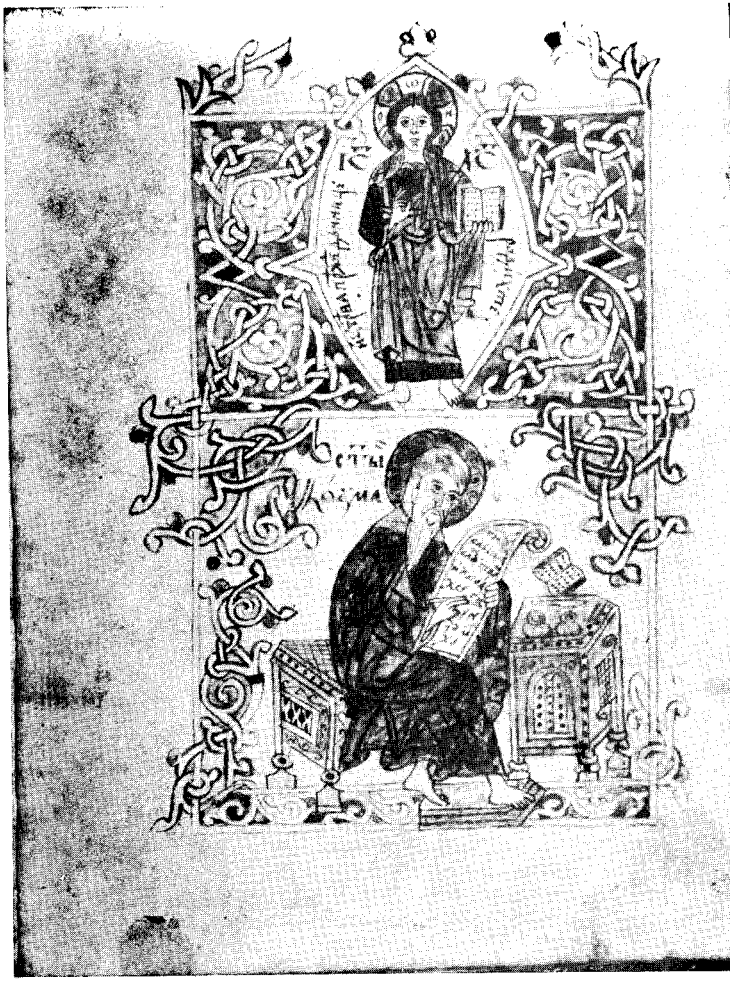
Сл. 1. Горња корица Октоиха



Сл. 2. Доња корица Октоиха

Сл. 3. Св. Јован Дамаскин, л.14v

Сл. 4. Почетак текста васкрсне стихире првог гласа, л.15г



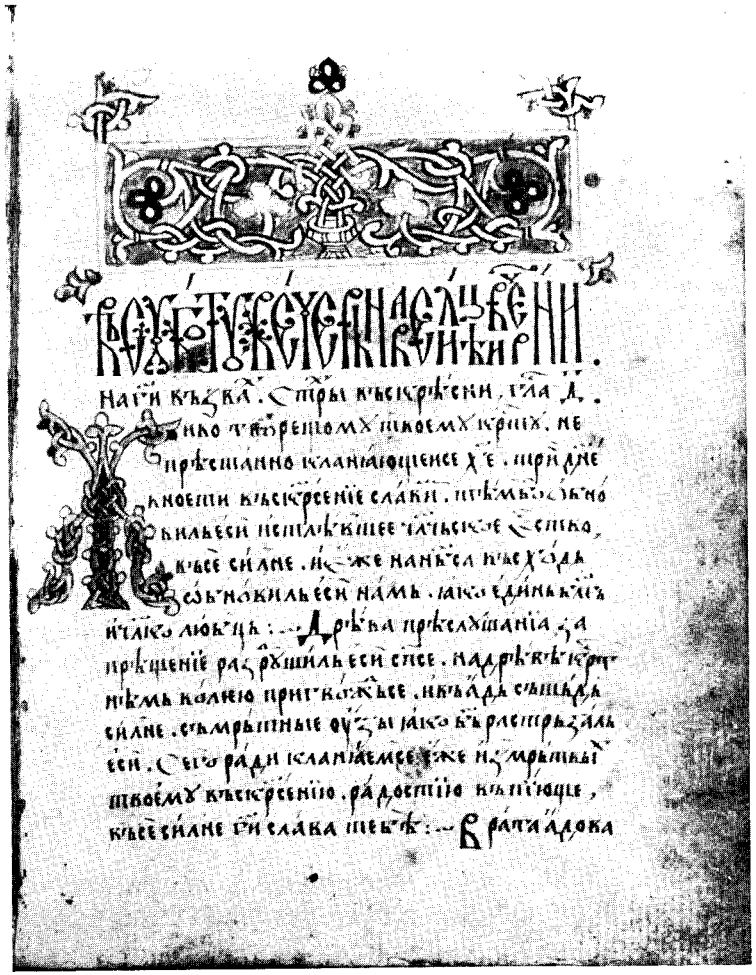
Сл. 5. Христос Емануил и св. Козма мајумски, л.30v

Сл. 6. Почетак текста васкрсне стихире другог гласа, л.31г

Сл. 7. Св. Јосиф химнограф, л.44v

Сл. 8. Почетак текста васкрсне стихире трећег гласа, л.45г

Сл. 9. Исус Христос, л.57v



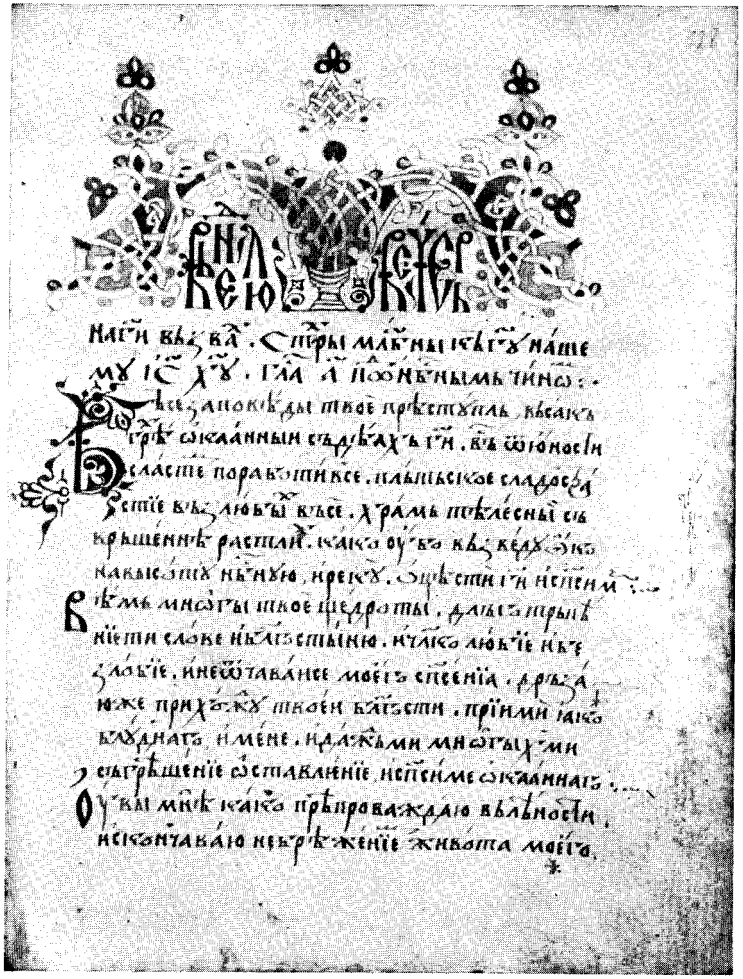
Сл. 10. Почетак текста васкрсне стихире четвртог гласа, л.58г

Сл. 11. Васкрсење Христово. Почетак текста васкрсне стихире петог гласа, л.72v

Сл. 12. Јављање Христа мироносицама. Почетак текста Васкрсне стихире шестог гласа, л.86г

Сл. 13. Неверовање Томино. Почетак текста васкрсне стихире седмог гласа, л.100v

Сл. 14. Христос у слави. Почетак текста васкрсне стихире осмог гласа, л.114г



Сл. 15. Заставица, л.128г

Сл. 16. Крај записа, л.213г

Никола Кусовац

Георгије Жефаровић

први школовани сликар и графичар код Срба

МАТИЦА СРПСКА

Већ је запажено да се српски сликари XVIII века могу грубо поделити у две групе. Једну, коју би представљали они многобројни уметници чије је дело познато, али су биографски подаци оскудни, или их готово нема; и другу, сачињену од уметника о чијем се постојању и раду зна само по писаним изворима.[1] Чињеница је да задатак историчара уметности у оба случаја није лак. Међутим, нема сумње да је за сваког истраживача захвалније проучавање оних сликара чије је дело сачувано. Савремени методолошки приступ материји даје добре могућности историчару да из остатака, односно сачуваног дела, реконструише личност уметника одређујући му временске границе, место школовања или уметничког формирања, значај, могућности итд. Али суочен са личношћу ствараоца о чијем се постојању и делу зна само онолико колико је сачувано по разним службеним актима, у преписци, анегдоти и сл., и најбоље припремљен историчар остаје немоћан. О раду таквих, по делу анонимних, уметника могуће је само нагађати, или још боље стрпљиво чекати тренутак када ће изненада, најчешће случајно, неко давно затурено платно, графички лист, или скулптура, пружити жељене податке радозналом истраживачу. Управо захваљујући таквом, срећном, случају поново је изашло на видело дана једно од историчара новије српске уметности дуго прижељкивано дело, које сада допушта да кажемо нешто више о сликару и бакрорезцу Георгију Жефаровићу. Већ сама чињеница да је он први академски образован сликар код Срба најбоље показује колики и какав је интерес побуђивао код истраживача. Међутим, и поред тога остао је готово анониман, углавном зато што није било познато ни једно једино његово дело.

---

[1] Др М. Коларић, Теодор Илић Чешљар, Зборник радова Народног музеја, II, Београд 1958—59, 235.

Све што се до сада знало о Георгију Жефаровићу може се свести на неколико оскудних биографских података. Наиме, из онога што је уведено у уписну књигу Академије ликовних уметности у Бечу, на коју је ступио 5. октобра 1744. године, зна се да је рођен у Солуну, да је православне вероисповести и да је по занимању свршени ћурчија.[2] Захваљујући А. Ђукићу, који цитира један податак забележен у матичној књизи умрлих из Градске архиве у Бечу, зна се и то „. . . да је неки Ђорђе Жефаровић, молер, умро 23. децембра 1752, а у некој Вагнеровој кући на Салцгрису, 30 година стар."[3] Искуство налаже да се дати биографски подаци свестрано анализују. У том смислу требало би почети са провером места рођења, за које сам уметник приликом уписа на Академију каже да је Солун. Упоређивањем података које су сликари наводили приликом уписа на Академију са изводима из књига рођених, разумљиво код оних уметника где су оба документа сачувана, запажа се њихово често неслагање. Подсетимо се само, примера ради, на Николу Алексића или Димитрија Аврамовића који приликом уписа наводе Нови Сад као родно место, док се према књигама рођених поуздано зна да је Никола рођен у Старом Бечеју, а Димитрије у Св. Ивану Шајкашком. Разлога за овакво нетачно давање података може бити више, али чини се највероватнијим онај практичне природе, да се избегну непотребна објашњења, па често и тешкоће око ортографског писања имена мало познатих места. Зато, ако се има на уму ова чињеница и када се зна да су Жефаровићи родом из Дојрана који је у сваком погледу оријентисан према Солуну, требало би бити опрезан према датом податку у уписној књизи Академије. Према томе, засад остаје отворено питање да ли је Солун или Дојран родно место Георгија Жефаровића.

С истом опрезношћу требало би прихватити и податак да је Георгије умро у тридесетој години живота, утолико пре што се не може проверити ко је дао тај податак за умрлицу. Јер, упоређивањем књиге умрлих са књигом рођених, тамо где је то могуће, показало се да су године старости наведене у умрлици многих уметника даване произвољно. У оваквим случајевима податке за умрлицу је обично давало неко лице које није у сродству са умрлим и тада су, као по неком правилу, године старости дате у заокруженим бројевима (четрдесет, педесет, на пр.). Према томе, тешко је са сигурношћу тврдити да је Г. Жефаровић рођен 1722, како произилази из података у умрлици. Из свега се може закључити само то да је Георгије рођен негде око 1722. године у Солуну или Дојрану.

---

[2] Др К. Амброзић и В. Ристић, Прилог биографијама српских уметника XVIII и XIX века, Зборник радова Народног музеја, II, 1958—59, 411.

[3] А. Ђукић, Жефаровићи, Бранково коло, 18, 1905, 565—568.

Поред ових основних биографских података искоришћен је као значајан извор за реконструкцију живота Георгија Жефаровића један детаљ из биографије Христофора Жефаровића у коме се говори о његовом путовању на север у друштву неких младих рођака.[4] Тако је, вероватно, користећи се овим податком као и чињеницом да се Георгије уписао на Академију у време Христофоровог боравка у Бечу, П. Колендић доста смело закључио да је он био један од тих младих рођака на путу према Београду и даље на север.[5] Засада се не зна тачно време у које пада ово Христофорово путовање на север, али је свакако било пре 1734. године када се он први пут помиње у Београду.[6] Према томе излази да је Георгије кренуо на овај за то време свакако доста неизвестан и ризичан пут веома млад, можда чак као дете. С правом се може сумњати да је Христофор, иначе веома агилан и послован човек, увек у покрету, спутавао себе бригом око једног детета. Поред тога Георгије се приликом уписа на Академију појављује као свршени ћурчија, што још више наводи на опрезност. Чини се логичније да га је рођак, можда стриц, монах, везан за одређени круг људи у коме се кретао и радио, припремио за позив свештеника или сликара. Зато изгледа вероватније да је Георгије дошао у Беч на Христофоров позив у тренутку када му је овај могао стварно помоћи и када је та веза могла бити обострано корисна. Није тешко претпоставити да је практични Христофор убрзо увидео да добар део прихода остаје његовим помагачима, а то је пре свих био познати бечки гравер Тома Месмер, па је израчунао да вреди уложити у школовање неког младог рођака који не би био само користан и јефтин помагач него и будући пословни наследник. Зато не изненађује податак да се крајем 1744, а то је време када је Христофор после пуне три године боравка у Бечу могао јасно да сагледа обим својих већ разгранатих послова, један млади Жефаровић, ћурчија Георгије, уписао на Академију ликовних уметности. Овде је потребно истаћи да овај датум не мора бити и датум Георгијевог доласка у Беч. Односно, има разлога да се он помери за коју годину раније. Из бројних каснијих примера се види да многи наши млади људи нису могли одмах да ступе на Академију. Реч је углавном о оним младићима који нису имали редовно школско образовање, најчешће занатлијама, па су морали да проведу известан период на припремним курсевима. То је могао бити случај и са Георгијем. Зато не

[4] Н. М. Петровскій, Къ биографіи Христофора Жефаровича, Извѣстия отдѣленія русского языка и словесности Императорской Академий наукъ, СПБ 1910, XV, књ. III, 300.

[5] П. Колендић, Џефаровић и његови бакрорези, Гласник Историјског друштва, књ. IV, св. 1, Срем. Карловци 1931, 37.

[6] О. Микић, Христофор Жефаровић (један од предговора у каталогу), Галерија Матице српске, Нови Сад 1961, 8.

би требало занемарити могућност да се Георгије поред рођака Х. Жефаровића или његовог сарадника Т. Месмера припремао извесно време за будући позив и упис на Академију.

Није тачно утврђено у каквом су сродству ова два Жефаровића, мада се претпоставило да је Георгије синовац Христофоров.[7] Ова претпоставка изгледа сасвим прихватљива када се зна да је Христофор оставио у Дојрану брата, свештеника Продана, који је имао више деце.[8] Логично је закључити да је монах Христофор свог наследника тражио међу блиским рођацима, па је више него вероватно избор пао на младог синовца Георгија. Коначно, важно је и то да данас познати тестамент којим Христофор за свог баштиника одређује сестрића Данила датира у време непосредно после Георгијеве смрти, односно у сам почетак 1753. године.[9] Претпоставка да је Христофор сачинио тестамент предосећајући блиску смрт није убедљива[10], нарочито када се има на уму до које је мере он био практичан — што значи да га је морао имати и раније, па изгледа вероватније да је тестамент о којем је реч сачињен у тренутку када је први наследник умро. Ову претпоставку поткрепљује и чињеница да Христофор у свом тестаменту обавезује наследника, сестрића Данила, да заврши Бечку сликарску академију, управо ону у којој је Георгије већ учио.

Данас, такође, није могуће са сигурношћу рећи колико је дуго и са каквим успехом Георгије учио на Академији. Чињеница да је умро у Бечу, као и то да није познато да је у свом кратком животу радио или боравио негде ван Беча, говори у прилог претпоставци да је стекао потпуно сликарско образовање. Међутим, ово као и многа друга питања из живота и рада овог занимљивог уметника остаће за сада отворено. Његовом решењу није много допринело ни једино његово недавно пронађено дело. Реч је о бакрорезу „Богородица с Христом и пророцима“, димензије листа који је сечен су 349 × 463 mm, а приказа заједно са орнаменталним украсом износе 329 × 447 mm.[11] Лист је потписан доле лево испод сликаног дела са: „Γεωργιȣs Τζεψαροβιτζ“; док је десно наведено име наручиоца, познатог новосадског житеља „Антоній Райчъ“. (Сл. 1).

Својим композиционим решењем овај бакрорез не доноси никаквих новина, пре би се могло рећи да само понавља једну уобичајену и у то време често искоришћену схему. У центру је представљена Богородица која с Христом у крилу седи на раскошном барокном трону. Изнад ње, у луку оквира који одваја централни део од медаљона са

---

[7] М. Коларић, Српска уметност XVIII века, Београд 1954, 27.
[8] Н. М. Петровскій, op. cit.
[9] Ibid.
[10] О. Микић, op. cit., стр. 12.
[11] Бакрорез је сада изложен у Народном музеју у Београду.

стране, цртана је готово у минијатури „Богородица неопалима купина". Могло би се рећи да баш овај детаљ представља најсветлији уметников тренутак у раду на овом графичком листу. Осећајући опасност од монотоног шрафирања позадине, Георгије је у тренутку инспирације унео овај детаљ који освежава не само контрастом белине на тамном и једнолично третираном фону, већ и својим лаким, гипким и сигурно изведеним цртежом. (Сл. 2). Око централне композиције сликана су 12 медаљона са допојасним ликовима пророка и њиховим симболима. Медаљони су уткани у стабло дрвета и међусобно су повезани гранама из којих ничу лепо стилизовани листови и цветови. Иако пада у очи да се ова орнаментална декорација не понавља у симетричним панданима, симетрија ипак није нарушена. Уметник је успоставио потребну равнотежу вештим распоредом сликаних површина тако да су избегнуте могуће визуелне сметње, а уједно је ефектно изостављено монотоно понављање једног орнамента, што је карактеристично за већину Христофорових бакрореза. Ликовна обрада медаљона са пророцима не одликује се изузетном инвентивношћу, мада се запажа известан напор да се постигне одређени ритам покрета и макар колика индивидуализација типова. Међутим, истина је да се тај труд обично своди на грубу, спољну манифестацију покрета руку или главе, као и инсистирању на разноврсности у одевању. Млади Георгије још увек круто држи графички нож. Линија је крта, извучена бојажљиво и без замаха. Ликови се понављају. Драперија је увек на исти начин обрађена, а руке су увек једнако цртане. Позадину и осенчене партије изводи на најједноставнији начин, паралелним или мрежастим шрафирањем које је готово увек истог интензитета. (Сл. 3).

Гледан у целини, овај бакрорез показује да је његов аутор без већег искуства. Он се најрадије користи добро познатим, опробаним средствима ликовног изражавања, а и тада је уздржан и пажљив. Осим успешног и инвентивног решења биљних орнамената и свеже цртаног детаља „Богородице неопалиме купине", који нешто више обећавају, остале партије су решене сасвим рутински и било би их тешко одвојити, по вредностима, од осредњих остварења насталих из сарадње Х. Жефаровића и Т. Месмера.

По свему судећи реч је о једном од ранијих радова младог Георгија, што значи да је, највероватније, настао око 1746. године. Јер, претпостављамо да је Георгије касније током школовања морао напредовати, макар у смислу све бољег овладавања сликарском вештином, а за поменути бакрорез се не би могло рећи да је занатски беспрекоран. Поред тога и по начину на који је бакрорез компонован можемо га везати за добро познате Христофорове листове „Св. Никола" и „Крштење Христово" (са сценама из живота св. Николе, односно св. Јо-

вана Крститеља представљеним у медаљонима) који су датирани у 1746. годину. Занимљиво је приметити и то да оба поменута бакрореза нису сигнирана, мада би с обзиром на њихов високи квалитет било исувише смело, бар за сада, претпоставити Георгијево учешће у њиховој реализацији. Овде бисмо поменули и то, макар само као чињеницу која се лако запажа, да ниједан од бакрореза насталих између 1744. и 1749, а приписују се Христофору, није потписан ни од њега ни од његовог сарадника Т. Месмера. Међутим, истина је да у овом тренутку не постоје такви разлози који би дали право да се начне питање Георгијевог учешћа у изради несигнираних бакрореза насталих у ово време. Наиме, тешко је утврдити, или да будемо прецизнији, засада је немогуће утврдити обим и значај Георгијевог удела у Христофоровом графичком опусу, али га стављамо ван сваке сумње већ прихватањем чињенице да се он обрео у Бечу са циљем да изучи онај занат којим би најуспешније помагао свом блиском рођаку чије је дело имао да настави. Из истих разлога није ниједног тренутка доведено под сумњу ни питање да ли је Георгије сам резао поменути бакрорез. Јер, очито да је он дошао у Беч и ступио на Академију да би овладао овом вештином. Од интереса је само одговорити на питање да ли је Георгије као ученик сликарства имао могућности да се на Академији одмах бави и графиком, или је радио поред стрица у радионици Т. Месмера. Одговор је једноставан, јер и површно упоређивање Георгијевог бакрореза са радовима Христофора и Месмера указује на њихову несумњиву везу. Она је очигледна како у стилском тако и у техничком погледу, почевши од начина на који је компонован лист па до детаља идентично цртаних ликова и орнамената.

На крају, потребно је додати да је са овим познатим и засада јединим Георгијевим радом тек начето једно интересантно питање. Питање је колика је и од каквог значаја сарадња између почетника Георгија и већ уметнички и пословно афирмисаног Христофора. Овде је потребно изнети још једну статистички евидентну чињеницу да се сарадња између Х. Жефаровића и Т. Месмера наставља, само по потписима судећи, од 1749. а да је нарочито интензивна 1751—52. године. За нас је једино објашњење овој сарадњи у претпоставци да је Георгије већ био начет неком тешком болешћу, а што потврђује и његова прерана смрт. То уједно значи да би сарадњу између Христофора и Георгија, или Георгијев самостални рад, требало очекивати и тражити у једном доста кратком временском периоду, омеђеном 1745. и 1749. годином. То није период у коме се могло створити неко изузетно значајно и обимно дело, али је ипак довољан да нас остави са надом да и по квантитету и по квалитету превазилази оно што нам је досад познато.

Са вером да ће будућа истраживања бити плоднија и да ће донети прецизније одговоре на овде изнете претпоставке, начет је проблем који са собом доноси овај први школовани сликар код Срба и један од веома занимљивих, а по свом кратком веку трагичних, пионира наше новије уметности.

GEORGIJE ŽEFAROVIĆ

der erste geschulte Maler und Graphiker bei den Serben

NIKOLA KUSOVAC

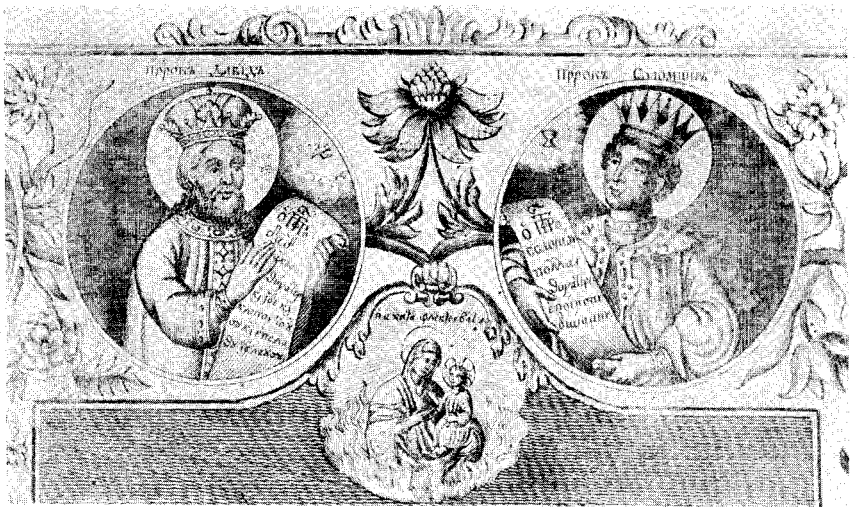
Die Tatsache, daß Georgije Žefarović der erste akademisch gebildete serbische Maler war, sollte deutlich darüber zeügen, welches Interesse Historiker der neueren serbischen Kunst für ihn zeigten. Aber trotz der Neugierde, die man ihm und seinem Werke gegenüber zeigte, blieb er fast anonym, hauptsächlich darum, weil bis vor kurzer Zeit keines seiner Werke bekannt war. Unlängst aber wurde einer seiner Kupferstiche »Jungfrau Maria mit Christo und Propheten« entdeckt, und so kann man heute über ihn etwas mehr sagen.

Wenn man alle geschichtlichen Quellen über G. Žefarović berücksichtigt, und solche gibt es nicht viel, kann man mit Bestimmtheit sagen: Er dürfte um 1722 in Saloniki oder Dojran geboren worden sein, als ausgelernter Kürschner inskribierte er am 5. 10. 1744 die Kunstakademie in Wien und starb sehr jung, am 23. 12. 1752, in seinem dreißigsten Lebensjahr, in Wien.

Aufgrund der erwähnten biographischen Angaben, sowie aufgrund dessen, was man über Christophor Žefarović weiß, und mit Hilfe der unlängst entdeckten Graphik versuchten wir, unter genug Voraussetzungen, soweit es möglich ist, Georgijes Leben und Tätigkeit zu rekonstruieren. So nahmen wir an, daß Georgije auf Christophors Wunsch und Einladung nach Wien kam, um sich zu seinem Mitarbeiter und künftigen Nachfolger vorzubereiten. Durch diese Annahme wird auch eine wichtige Frage über die Zusammenarbeit zwischen Christophor und Georgije gestellt. Die Frage ist um so mehr angebracht, wenn man weiß, daß keines der zwischen 1744 und 1749 entstandenen und Christophor zugeschriebenen Kupferstiche weder von ihm noch von seinem Wiener Mitarbeiter Thomas Messmer unterzeichnet wurde. Letzten Endes, auch der unlängst entdeckte Kupferstich, von dem man annehmen kann, daß er um 1746 entstand, weist alle Eigenschaften der Graphik auf, die als Ergebnis der

Zusammenarbeit zwischen Chr. Žefarović und Th. Messmer entstanden ist. Das heißt, daß man die Bedeutung dieser Zusammenarbeit noch einmal sehr aufmerksam prüfen sollte, ohne dabei Georgijes eventuellen Anteil zu vernachlässigen. Erst dann, wenn die Frage beantwortet wird, werden wir unser endgültiges Urteil über die Bedeutung und Rolle Georgije Ževarovićs in der Entwicklung der neueren serbischen Kunst fällen können.

Сл. 1. Г. Жефаровић, Богородица са Христом, бакрорез



Сл. 2. Г. Жефаровић, Богородица са Христом, детаљ бакрореза

Сл. 3. Г. Жефаровић,
Богородица са Христом,
детаљ бакрореза

Лазар Чурчић

Непознати „Канон воскресни“ Христофора Жефаровића

МАТИЦА СРПСКА

1.

Навикли да у Хиландару трагају за изворима најстарије српске историје, књижевности и уметности, научници нису довољно истраживали споменике новијих времена. Веровало се да за новију српску историју, започету крајем 17. и почетком 18. века, има довољно грађе у архивима, библиотекама и музејима Војводине, Славоније, Београда, Загреба, Мађарске, Румуније, Аустрије, Кијева и Москве. И грешило се. Никако није требало, у изучавању овог дела историје Срба, занемарити Хиландар. Тамо су, зна се, путовали, између осталих, и Јован Рајић, Павле Јулинац и Доситеј Обрадовић. Неће бити изненађење ако се утврди да је у Хиландар путовао Христофор Жефаровић и тајанствени Захарија Орфелин. Њихових трагова, сумње не сме бити, морало је остати у Хиландару.

Да ће истраживања новије историје у Хиландару бити вредна не треба ни сумњати. Пребогата библиотека и друге хиландарске збирке биће значајан извор и за новију српску историју. До каквих се све резултата може доћи у хиландарским трагањима тешко је и наслутити. Непозната књижица, „Канон воскресни", коју је 1742. године умножио са бакрорезних плоча Христофор Жефаровић само потврђује неслућене могућности.[1]

2.

Било је много прилика да „Канон воскресни" доспе у Хиландар. Књигу је могао послати Жефаровић. Он ју је могао и донети, 1745. године, ако је посетио манастир. Могли су књижицу донети и неки од

[1] Књижицу сам нашао међу руским књигама приликом боравка у Хиландару августа 1967. године.

ходочасника или од калуђера који су одлучили да остатак живота проведу у Хиландару. Књижицу су могли донети и хиландарски калуђери у повратку из царских земаља. Најзад, могао је „Канон воскресни" послати, својом поштом, и Арсеније IV Јовановић Шакабента, коме је књижица била и посвећена.

Овај, данас једини, познати примерак „Канона воскресног" Христофора Жефаровића можда и није једини доспео у Хиландар. Он је једини сачуван, или примећен. Ако је у манастир доспело више књижица, оне нису морале стићи одједном. У манастир су могле долазити свим или већином путева који су напред поменути.

3.

На насловној страни ове књижице стоји: Блгословенiемъ Ст҃ѣйшагѡ и Бл҃женнѣйшагѡ великагѡ Гдⷭ҇на Гдⷭ҇на Арсенiа Четв'ртагѡ Архiепкⷭ҇опа Пекскагѡ, всеѧ же Сербiй, и Болгарiй, Далмацiй, Босны, Западнѧгѡ поморiѧ, ѡбои полъ Дꙋнаѧ и цѣлагѡ Iллѵрiка патрiарха напечатасѧ сiѧ книжица Канѡнъ воскрⷭ҇нiѧ Гдⷭ҇а нашегѡ Iи҃са Хрⷭ҇та трꙋдомъ и иждивенiемъ Хрⷭ҇тофора Жефаровича Iллѵрiко рассiанскагѡ Зѡграфа лѣта спⷭ҇телева ,аѱмв марта кѐ гѡ в' Вiеннѣ аꙋстрiской.

Књижица је величине 119 × 73 mm. Увезана је у кожу, уоквирену златотиском. На предњој корици је стилизовани цвет са листовима у облику ромбоида, такође у златотиску.

Хиландарски примерак Жефаровићевог „Канона воскресног" има данас 17 нумерисаних листова. Недостаје један, тринаести, лист. Морао је бити још један 18. лист. Да ли је то био фронтиспис са ликом Арсенија IV?

4.

На л. 1.б у Жефаровићевом „Канону воскресном" је похвална песма

Стiхи к' Гдⷭ҇нꙋ, Бл҃ж Патрiархꙋ
Аще сим' преде, Ѕѣло искꙋдсвоваша,
оваче нынѣ, краснѡ чꙋвствоваша.
Людiе твои, Хрⷭ҇тiанско стадо,
Сербскiй ти ро, врꙋченный же давно.
Иво книжицꙋ, сiю нам' ꙗвити,

благоволил си, тѵпом' же издати.
Дѣла на подвиг' и мене ѵкрѣпивъ,
всѣхъ ѵвеселивъ, ꙗкѡ влгословивъ.
Пріими сіѧ, ѡ Пастырю добрый,
Сербскагѡ рода, строителю бодрый.
Єже принесе, Спѹдей ти меншій,
Ѕѣлѡ ѵсерднѡ, и рабъ хѹдѣишій.
[С:Б:] П: С²: Христофоръ Жефарович[ъ].

Посвету је, као што се види, потписао Христофор Жефаровић. Значи ли то да је он и њен аутор? Нема доказа да је неко други писао ове стихове у једанаестерцима римованим а, а, б, б.

Осам стихова римованих као и у овој похвали, а, а, б, б, али у тринаестерцима у „Поученију светитељском“, умноженом са бакрорезних плоча непосредно после „Канона воскресног“, држи др Георгије Михаиловић да је написао народни секретар Павле Ненадовић Млађи.[3] До оваквог закључка дошао је др Георгије Михаиловић верујући да су тих осам стихова написани у похвалу Жефаровићу. Чини се, међутим, да ти стихови нису писани неком у похвалу. И по садржају и по месту где су стављени они пре подсећају на традиционални запис у рукописним књигама него на похвалу Жефаровићу. Уосталом, ево и тих стихова:

Всѧкій иже взирати, в' книгѹ сію бѹди,
любезно и ѵсерднѡ, пріими сіѧ трѹды.
Прими же сіѧ паче, ѡ ты Бж҃е щедры,
Авраамѹ Праоцѹ, млтиво в' нѣдри.
Хрістофора ти раба, с' родители егѡ,
Спо҃ви самъ цр҃твіѧ, славнагѡ твоегѡ.
Єдинъ же Алфа, и ѡмега самый,
ѵкраси конецъ, еже быти бл҃гій.

---

[2] И поред тога што је „Канон воскресни“ хиландарске библиотеке доста добро очуван, на њему има оштећених маргина. И на овом делу маргина је оштећена па је текст нечитак. Овај део текста могао би да гласи:

...раб худеши,
с[вјатјејшег и] б[лажењејшег] п[атриарха] с[рбског]
Христофор Жефарович.

Да ли је ово добро реконструисано? Жефаровић је испод бакрореза „Силазак у ад“ забележио: С блгосл[овом] сл[авног] с[вјатјејшег] патриарха Хрс[тофор] Ж[ефарович] сч[ец]. Према овом реконструисан је и предњи запис. Ако буде среће и нађе се још бољи примерак „Канона воскресног“, моћи ће се тачно утврдити и овај део текста као што ће се моћи утврдити колико је овде тачно реконструисан.

[3] Др Георгије Михаиловић, Српска библиографија XVIII века, Београд 1964, стр. 31.

Одличан преписивач рукописних књига, један од најбољих у Срба, Жефаровић је могао оставити и овакав запис, и пре њега похвалу, у стиховима.[4] Често су и много слабији преписивачи и неписменији калуђери и свештеници, на својим или манастирским и црквеним књигама, остављали веома лепе и поетске записе. Има их и много лепших од ових Жефаровићевих. Не би стога требало сумњати да је он могао написати и похвалу и стихове у „Поученију светитељском". Не нађу ли се поузданији докази за то, ове стихове треба држати Жефаровићевим.

5.

На л. 2.а Жефаровићевог „Канона воскресног" је изванредна бакрорезна слика: „Христос брани земљу". Под сликом је текст: Оче ѿпꙋсти имъ: невѣдѧтъ бо что творѧт.

Да ли је ова слика Жефаровићев рад? Она је толико боља од свих његових радова, као уосталом и од свих српских бакрорезних слика уопште, да се стиче утисак да она и није рађена за ову прилику. Има се утисак да је Жефаровић однекуд позајмио, купио или добио плочу са овом сликом и отиснуо је у својој књижици. За доказ да је то могло бити баш тако могао би се узети податак да на слици нема слова и речи истог квалитета који би допустили да се наслути да је припремљена за српску књигу. Потпис под сликом, очигледно Жефаровићев рад, не мора бити доказ да је цела слика његово дело. Он је могао бити резан или испод слике или на посебној плочи, ако није било места на позајмљеном бакрорезу.

На позванијим је, пре свега на историчарима уметности, да утврде чије је дело ова слика.

На л. 2.б је још једна слика: в' адъ сошествіе. Ово је одиста рад Хр. Жефаровића. Под сликом он је забележио: с' бл҃госл. с: и бл҃ж. патріарха хр҃. ж. с [ч]. За разлику од претходне, за ову слику Жефаровић тврди да ју је он резао. Додуше, ова белешка би могла да се односи на обе слике, јер оне су на истом листу, једна за другом. Ваља, међутим, приметити да је Жефаровићев бакрорез „Силазак у ад" један од његових најбољих радова а ипак знатно слабији од претходног бакрореза „Христос брани земљу".

„Канон воскресни" Христофора Жефаровића у познатом хиландарском примерку има две заставице, на л. 3.а и 14.а.

На л. 11.б је завршна вињета.

---

[4] Библиотекар, XVII, Београд 1965, стр. 432—439.

У књижици је и неколико вињета изведених увек у шатираним квадратима. На л. 3.а је иницијал слова Х, на л. 9.а слова П, на л. 12.б слова В, на л.15.а слова П и на л. 16.б слова В.

6.

Текст „Канона воскресног" пренео је Христофор Жефаровић, очигледно, дословце из руских књига које су масовно доспевале међу Србе у Угарској. То су ускршње молитве и песме.

На л. 3.а је: Послѣдованіе на преславный день воскрнія Гда нашегѡ Іиса Хрта.

На л. 3.б је: Канѡн гласъ, а. Пѣснь, а. Ірмосъ

На л. 9.а је: На хвалитѣхъ стіхиры Воскрны, глас а.

На л. 12.б је: Ѡ часѣ стыѧ Пасхи и всеѧ свѣтлыѧ седмицы.

Л.13. недостаје

На л. 14.а је: Въ стꙋю нлю пасхи на літꙋргіи антіфоны...

На л. 17.б текст се завршава стиховима:

Тѣло Хртово пріимите, источника
безсмертнагѡ вкꙋсите, аллилꙋіа.

7.

„Канон воскресни", умножен са бакрорезних плоча, пружа прилику да се, ма и делимично, сагледа како је и колико радио Христофор Жефаровић. Већ је др Петар Колендић наслућивао значај овог проблема па је покушао да одреди време Жефаровићева доласка у Беч. Он рачуна: „Већ првих дана 1741. допао је Цефаровић у Беч, и ту је, како изгледа, баш он, већ у мају дао један адеспотни грчки бакрорез Свети Тирон Стратилат и Теодор Тирон."[5] Држећи се Колендићева датирања, Динко Давидов је закључио, померивши додуше за касније настанак бакрореза двају Теодора: „Први Жефаровићев бакрорез изишао је у пролеће 1741. године. То је Свети Сава са српским светитељима дома Немањина".[6]

[5] Петар Колендић, Цефаровић и његови бакрорези. Гласник Историског друштва у Новом Саду, IV, 1931, стр. 38.

[6] Динко Давидов, Христофор Жефаровић први српски бакрорезац XVIII века. Дело Христофора Жефаровића, Нови Сад 1961, стр. 39.

Прва два бакрореза дао је Жефаровић без потпуног датума, забележио је само 1741. годину. Пуни датум забележио је Жефаровић већ на „Стематографији". Цртање предложака или резање „Стематографије" у бакру, пре ће бити први посао, завршио је 25. октобра 1741. године. Колико је било потребно да се књига одштампа, не зна се. То, међутим, није једино што је непознато у овом Жефаровићевом послу. „Стематографија" је имала два издања у бар три варијанте, што ће рећи да је најмање три пута отискивана а при том све варијанте носе датум 25. октобар 1741. године. Значи ли то да су све варијанте настале непосредно једна за другом?

Године 1742. био је Жефаровић много пажљивији када је бележио датуме. Додуше и тада је на две иконе забележио датум 6. јануар. По овоме бар две варијанте бакрореза свети Никола завршио је истог дана. Следећи посао, „Канон воскресни", завршио је Жефаровић 25. марта, журио је, по свој прилици, да штампање заврши пре Ускрса. Већ 24. априла био је готов са „Поученијем светитељским", журећи опет да буде брзо готов, за именовање Павла Ненадовића за епископа Карловца, Сења и Плашког.[7] Последњи бакрорез те године, „Свети Јован Владимир Мироточиви", завршио је 22. маја. Следећи бакрорез, икону „Свети Кузман и Дамјан", резао је тек 1. марта идуће, 1743. године.

Ако је судити по датумима које је оставио на радовима почевши од 25. октобра 1741. године, могуће је закључити да је Жефаровићу требало релативно мало времена да „Стематографију" припреми за штампање. Од пролећа до јесени, једва пола године, било му је, чини се, довољно да се упути у нову сликарску технику, да припреми цртеже и да их изреже на бакарним плочама. Послован и окретан, искористио је то време да изреже и два поменута бакрореза.

У новембру и децембру 1741. године морао је бити заузет штампањем „Стематографије". Тај посао је могао потрајати и у јануару и фебруару следеће године. У том времену дао је књигу и на увез. Док је „Стематографија" увезивана — то је најбогатије увезана масовна

---

[7] Манојло Грбић у: Карловачко владичанство, II књига, Карловац 1891, стр. 3, бележи да је Арсеније IV именовао Павла Ненадовића за епископа Карловца на Марковдан, што ће рећи 25. априла. На „Поученију светитељском" Жефаровић је, међутим, забележио да књижицу посвећује „новопостављеному јереју в вечнују памјат новопосвјаштенаго Гсдна Гсдна Павла Ненадовича православнаго епископа карловачкаго, сенскаго и плашкаго ... в Бјене 1742. априла 24-га". Откуда Жефаровићу у Бечу уочи Маркова дана вест о постављењу Павла Ненадовића за епископа? Он је могао додуше и раније дознати да ће Павле Ненадовић бити именован за епископа па је то искористио да му посвети књижицу коју је могао завршити управо дан раније. Штампање није могло бити завршено 24. априла, јер није ни вредело да тада буде готово, за један дан књижица, међутим, није могла стићи из Беча у Сремске Карловце. Жефаровићево датирање стога ваља примити или као документ његове обавештености, што је могао пожелети да истакне, или је то било у пословима, не ретко, антедатирање.

српска књига читавог 18. века — резао је варијанте икона светог Николе. Одмах затим, не губећи времена, припремао је цртеже и плоче за „Канон воскресни". Док је штампан и увезиван „Канон воскресни", припремао је за штампање „Поученије светитељско". По овоме рачуну било му је потребно месец дана да би припремио цртеже и плоче за „Поученије светитељско". Ако га је одиста завршио за месец дана, од 25. марта до 24. априла 1742. године, онда му и за „Канон воскресни" није требало више од месец дана, то ће рећи да га је почео припремати у другој половини фебруара. До 22. маја морао је послати „Канон воскресни" у Сремске Карловце, бринути се за штампање и увез „Поученија светитељског" и припремити бакрорез „Свети Јован Владимир Мироточиви". И данас би овакав темпо рада био изузетак.

Узме ли се предња рачуница ма и приближно тачно, остаје отворено питање шта је Жефаровић радио од 22. маја 1742. до 1. марта 1743. године. Да ли је путовао у Карловац или се одмарао? Да ли је тражио мецене? Да ли је продавао књиге? Или, да ли је све то радио истовремено? Нешто се може наслутити а нешто нагађати. Слике је 1741. и 1742. године резао у предаху док је припремао књиге. Да ли је на исти начин стварао и остале слике? Свакако је могао после 22. маја 1742. године изрезати Буквар[8], јер он је морао претходити Граматици. Граматику није завршио, била је забрањена 5. фебруара 1743. године.[9] Остаје отворено питање шта је радио и током 1743. године и затим. Могао је у томе времену припремити друго издање „Стематографије", а нешто касније и још једну варијанту. Године 1745. резао је Привилегије а одмах затим путовао је у Хиландар и Јерусалим. Брзина којом је радио одиста намеће закључак да је могао урадити и знатно више од онога што је данас познато. „Канон воскресни" је доказао да су могућа изненађења али је указао и обим и брзину његова рада. Додуше, могуће је да је он у времену од пролећа 1741. до пролећа 1742. године радио више но икада. У том случају све што је овде речено остаће само нагађања.

8.

„Канон воскресни" из 1742. године показује и несумњив Жефаровићев напредак на уређивању књиге. Прекидајући средњовековну традицију српских књига, које се држао у „Стематографији" са два наслова у средини књиге, у „Канону воскресном" први пут доноси наслов на почетку књиге. Јаснији је и када на књижици бележи да је штампана „трудом и иждивенијем Христофора Жефаровича".

[8] Др Георгије Михаиловић, цитирано дело, стр. 33.
[9] Петар Колендић, цитирано дело, стр. 40.

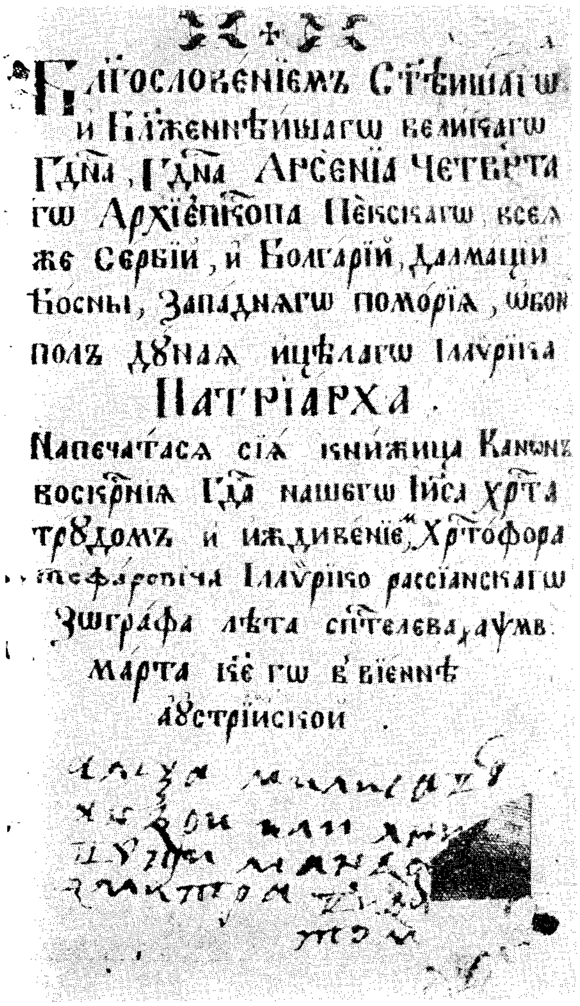
Књиге је Жефаровић, као и све друге послове, започињао и окончавао средствима мецена. Већ је др Петар Колендић приметио за њега да је био „окретан зограф". Његовој проницљивости није измакло да примети да се Жефаровић у Бечу 1741. године „одмах затекао у близини Арсенија IV" да би испословао „велики бакрорез свети Сава са јужнословенским светитељима".[10] Зна се да је Жефаровић за све бакрорезне иконе, плаштанице и друге радове изналазио мецене, најчешће међу оновременим трговцима и у цркви, који су плаћали те послове. И књиге је морао вољано наплаћивати. „Канон воскресни" посветио је Арсенију IV, који је одиста морао добро платити посвету. Много мање није му се могао одужити ни Павле Ненадовић за „Поучениje светитељско", којим је обележио његово постављење за епископа. Вешти зограф је заиста смишљено изналазио начине да би долазио до послова и новаца. Морао је брзо реаговати и нудити најбоља решења. И у издавању књига био је вољани претходник оних посленика који су започињали нову српску културу.

UN CANON DE PÂQUES INCONNU DE CHRISTOPHORE ŽEFAROVIĆ

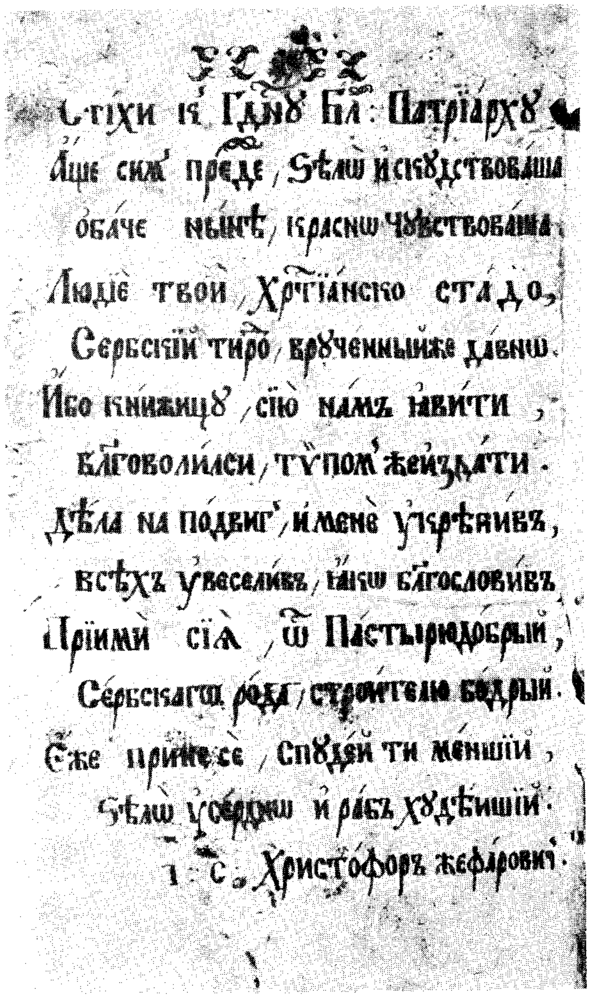
LAZAR ČURČIĆ

Dans la bibliothèque du monastère Hilandar est conservé un exemplaire d'un Canon de Pâques jusqu'à présent inconnu qui fut reproduit au moyen de matrices gravées par Christophore Žefarović le 25 mars 1742. Le format du livre est 119 × 73 mm. Dans cet exemplaire manquent treize feuilles, de sorte qu'on en a gardé jusqu'à présent dix-sept au total. Žefarović consacra le Canon de Pâques au patriarche Arsène IV, à qui il fit imprimer les vers dédicatoires intitulés: »Les vers pour le béatissime Seigneur le Patriarche« sur la feuille 1 a. Dans le livret se trouvent deux peintures de gravure sur cuivre. La première se trouve dans la feuille 2 a. Cette gravure »Le Christ défendant la terre« est une des plus belles gravures dans les livres serbes du XVIIIe siècle. Il est possible qu'elle n'ait été ni dessinée ni gravée par Christophore Žefarović. La deuxième gravure »La descente aux enfers« dans la feuille 2 b, fut certainement exécutée par Žefarović. La place du Canon de Pâques dans la chronologie des oeuvres de Žefarović est aussi intéressante. Ce livret fut imprimé trois mois après la Stématographie et un mois avant les Préceptes des saints. Cette donnée renvoie à la conclusion que Žefarović exécutait ses livres vite et de façon intesive et qu'il existe éventuellement de cet auteur encore d'autres livres ou livrets inconnus.

[10] Исто, стр. 38.


Бл҃гословеніемъ Ст҃ѣйшагѡ
и Бл҃женнѣйшагѡ великагѡ
Г҃дна, Г҃дна Арсеніа Четверта
гѡ Архіеп҃копа Пекскагѡ всеѧ
же Сербіи, и Болгарій, Далмацїи
Босны, Западнагѡ поморіѧ, ѡбои
полъ Дѹнаѧ ицѣлагѡ Іллѵріка
Патріарха.
Напечатасѧ сіѧ книжица Канонъ
воскр҃ніѧ Г҃да нашегѡ Іи҃са Хр҃та
трѹдомъ и иждивеніемъ Хр҃тофора
Жефаровича Іллѵріко рассіанскагѡ
Зѡграфа лѣта сп҃телева, ацмв.
марта кѕ҃ гѡ в Віеннѣ
Австрійской.

Сл. 1. Насловна страница „Канона воскресног", Беч, 1742.*

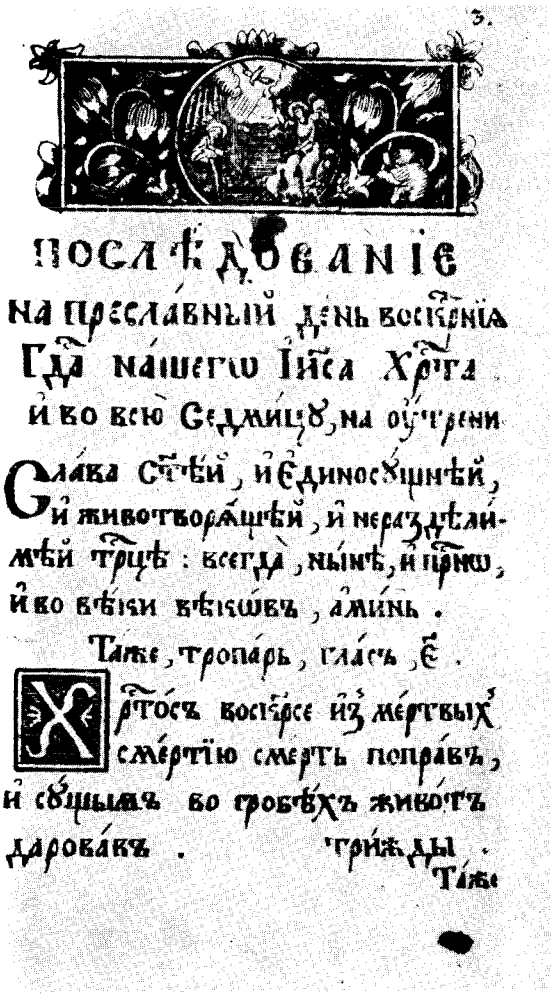

Стіхи къ Г҃днѹ Бл҃: Патріархѹ.
Аще сиѧ преде, Сѣлѡ и слѹжствоваша
обаче нынѣ, краснѡ чѹвствоваша.
Людіе твои, Хр҃тіанско стадо,
Сербскій тиро, врѹченныиже давнѡ.
Ибо книжицѹ, сію намъ явити,
Бл҃говолилси, тѹпомъ жеиздати.
Дѣла на подвигъ, и мене ѹкрѣпивъ,
всѣхъ ѹвеселивъ, такѡ бл҃гословивъ.
Пріими сіѧ, ѿ Пастырю добрый,
Сербскагѡ рода, строителю бодрый.
Еже принесе, спѹдей ти меншій,
Сѣлѡ ѹсердно и рабъ хѹдѣйшій.
і: с. Христофоръ Жефаровичъ.

Сл. 2. Посвета патријарху Арсенију IV у „Канону воскресном"

* Снимио отац Митрофан Хиландарац. Оцу Митрофану и овом приликом најлепше захваљујемо.

Сл. 3. Бакрорез Христос брани земљу

Сл. 4. Бакрорез Силазак у ад



3.

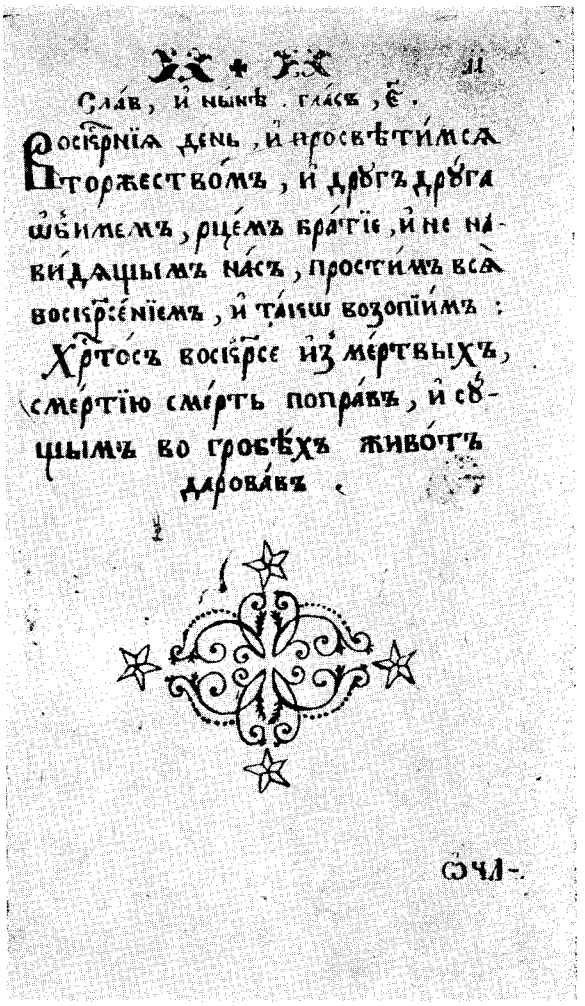
ПОСЛѢДОВАНІЕ
НА ПРЕСЛАВНЫЙ ДЕНЬ ВОСКРСНІЯ
ГДА НАШЕГѠ ІИСА ХРСТА
И ВО ВСЮ СЕДМИЦУ, НА ОУТРЕНИ

Слава Стѣй, и Единосущнѣй,
и животворящѣй, и нераздѣли-
мѣй трцѣ: всегда, нынѣ, и прнѡ,
и во вѣки вѣкѡвъ, аминь.

Таже, тропарь, гласъ, є.

Хртосъ воскрсе изъ мертвыхъ
смертїю смерть поправъ,
и сущымъ во гробѣхъ животъ
даровавъ. трижды.

Таже



11

Слав, и нынѣ. гласъ, є.

Воскрснїя день, и просвѣтимся
торжествомъ, и другъ друга
ѡбимемъ, рцемъ братїе, и не на-
видящымъ насъ, простимъ вся
воскрсенїемъ, и такѡ возопїимъ:
Хртосъ воскрсе изъ мертвыхъ,
смертїю смерть поправъ, и су-
щымъ во гробѣхъ животъ
даровавъ.

ѡчл-

Сл. 5. Застава и иницијал на л. 3а

Сл. 6. Завршна вињета на л. 11а

Милоје Милошевић

Анализа цркве св. Николе у Иригу

МАТИЦА СРПСКА

4 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 4

У обиљу црквених објеката широм Војводине*, који на први поглед личе један на други и који својим архитектонским изразом чине један уједначен, помало монотон низ виђеног узора, па поновљен небројено пута, ту и тамо са неким каприцом оригиналности, — пажљивим посматрањем уочавамо постепено извесне разлике, посебне својствености, па чак и обележја новог, дотада невиђеног, или боље речено, неуобичајеног.

У тој мирној, неусплахиреној нивелети архитектонског схватања, настају под утицајем традиција Истока и савремених струјања Запада, нарочито посредством барока, устаљени шаблони за грађење и ликовно-просторно уобличавање богомоља свих религија, које су коегзистирале током XVIII и XIX века под небом Војводине. Ипак, и поред све сличности коју свака од њих носи у себи, нема два иста објекта ни по спољњем изгледу ни по просторном решењу. Наравно, нити је ово што ново, нити непознато, чак можда и карактеристично, као уосталом што је случај и за остале стилске епохе које носе у себи основну мисао.

Када би хтели да дамо основне карактеристике ових објеката, посматраних споља за тренутак, опис би могао да буде веома кратак и једноставан: једнобродна грађевина са олтарском апсидом на истоку, кружног или многоугаоног облика, покривена двосливним кровом, испред које се налази високи звоник на западној страни, често придодат грађевини или пак органски израстао из ње. Ако овим општим карактеристикама посветимо мало више пажње и посматрамо и остале компоненте, приметићемо извесне разлике, или боље, извесне ка-

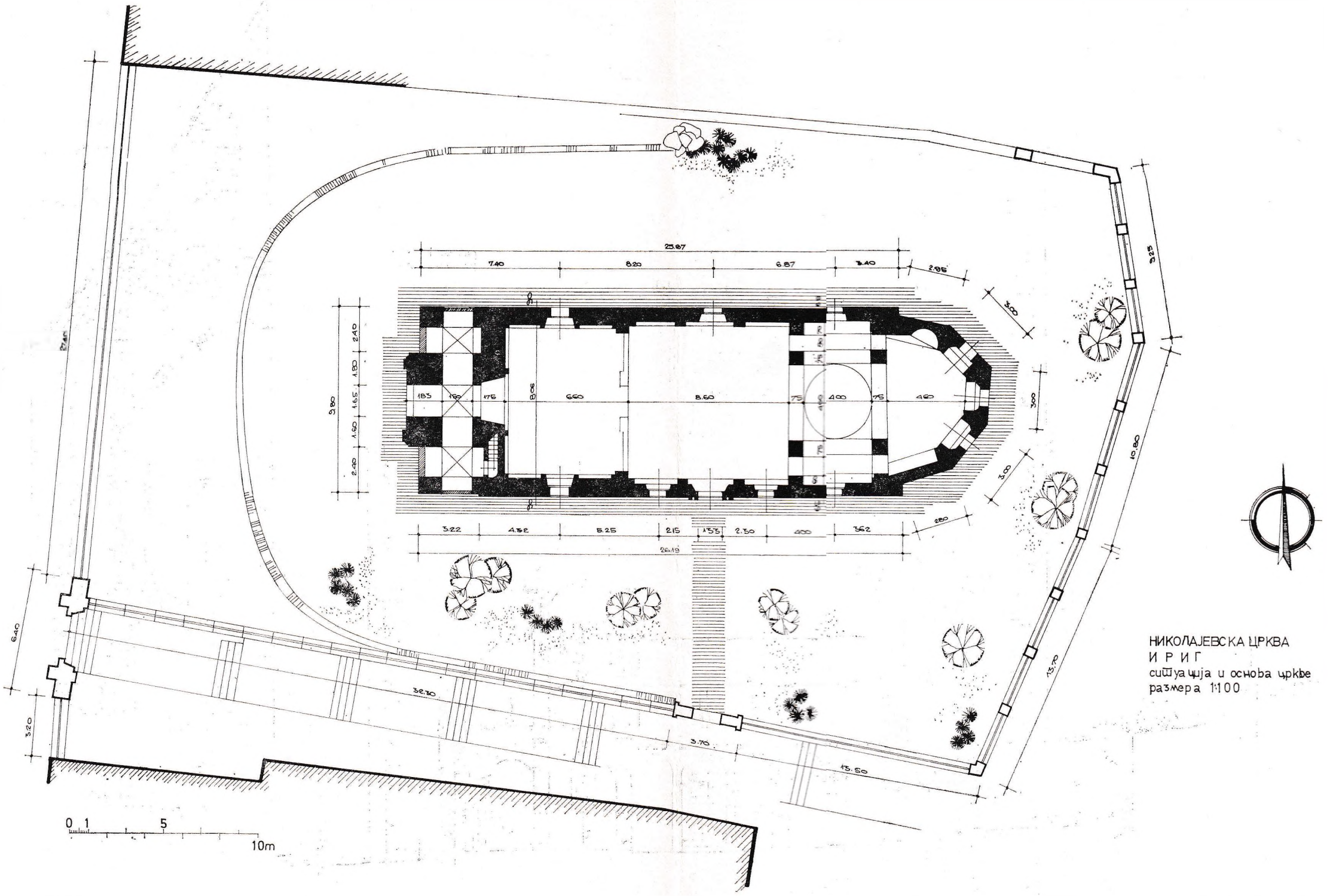
* Овај чланак је последњи написани текст покојног Милоја Милошевића. Уредништво га објављује у знак поштовања према бившем уреднику Зборника и сараднику Одељења за ликовне уметности Матице српске.

рактеристике, које овај општи тип цркве сврставају у некакве подгрупе.

Да би се ово објаснило и ова привидна уједначеност облика на неки начин сврстала, потребно је бацити поглед и на раније епохе које су претходиле XVIII и XIX веку. Наравно, дубља и детаљнија истраживања у прошлост дају веће могућности за анализу, али траже и већи простор од овог с којим тренутно располажем да бих описао и објаснио архитектонску мисао само једне цркве. Ипак, покушаћу да издвојим најкарактеристичније облике и да их сведем у основне архитектонске шеме, како бих и ову цркву, о којој је овде реч, ставио у време у које је настала.

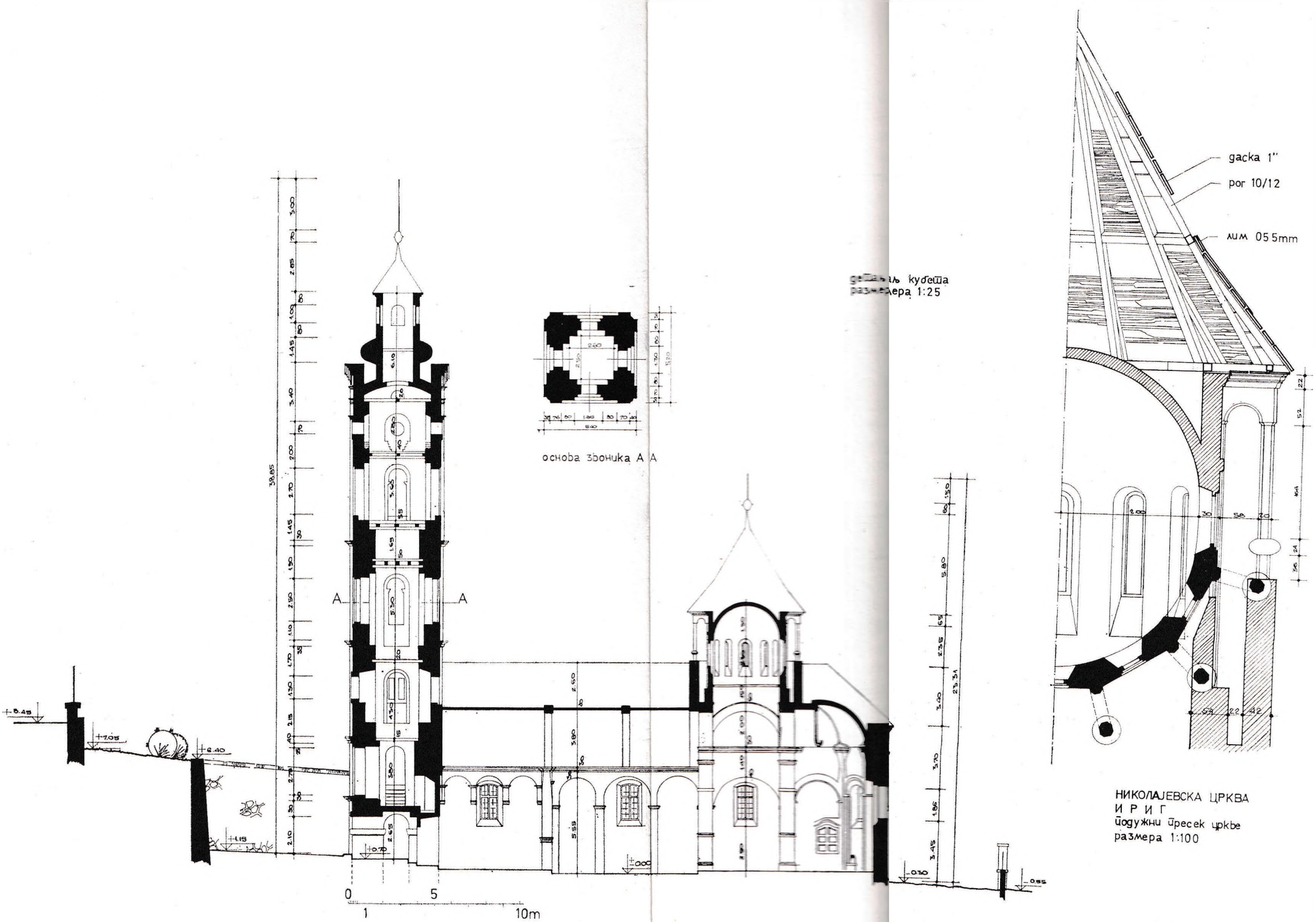
Напред сам напоменуо да је преплитање утицаја две велике културе Истока и Запада на овом тлу, посредством нових струјања тога доба, изродило нове облике, нова схватања, па и нова архитектонска решења. Мислим да је немогуће гледати и објашњавати ове сакралне грађевине са жељом да се схвате, а да се при томе занемари све оно што је претходило и утицало на стварање новог, оригиналног и за тадање појмове савременог. Континуитет стварања постоји, надградњом на ранија искуства, хтели ми то или не. Уз све ово можемо рећи да се на овом тлу, мислим на Војводину, десило нешто што би се могло назвати обрачуном две архитектонске мисли, под утицајем два јака религиозна правца од којих је један снажно струјао са Запада, а други последњим дахом пристизао у ове крајеве са Истока, преко Југа. Политички услови, култура, економска снага средине и све остало што прати стварање једне архитектуре, знатно је утицало да се на овом поднебљу роди једна архитектонска мисао, за коју можемо рећи да је нека врста компромиса две културе, које су биле принуђене да упоредо живе на овом тлу. Када све ово износимо, истовремено мислимо и на политичку историју Војводине тога времена, која нам даје одговоре на сва ова питања и објашњава узајамне утицаје који су се одразили на сакралне објекте, о којима је овде реч, што сведочи њихов архитектонски израз, који је остао као трајан документат ових историјских збивања.

Ако пођемо од анализе просторног решавања тих сакралних објеката, онда ћемо у зони Фрушке Горе, као ужем региону, и у Срему као ширем подручју, закључно са десном обалом Дунава, приметити најстарије архитектонске шеме, које воде порекло од градитељских традиција старог српског краја. Овде првенствено мислим на триконхосну основу, где се у пресеку осовина, које секу апсиде, обавезно диже кубе на четири ступца (Н. Хопово, Привина Глава, Крушедол, Раковац, трагови у цркви св. Николе у Ст. Сланкамену и др.). Упоредо са овим типом цркава појављује се и други, скоро у исто време, код

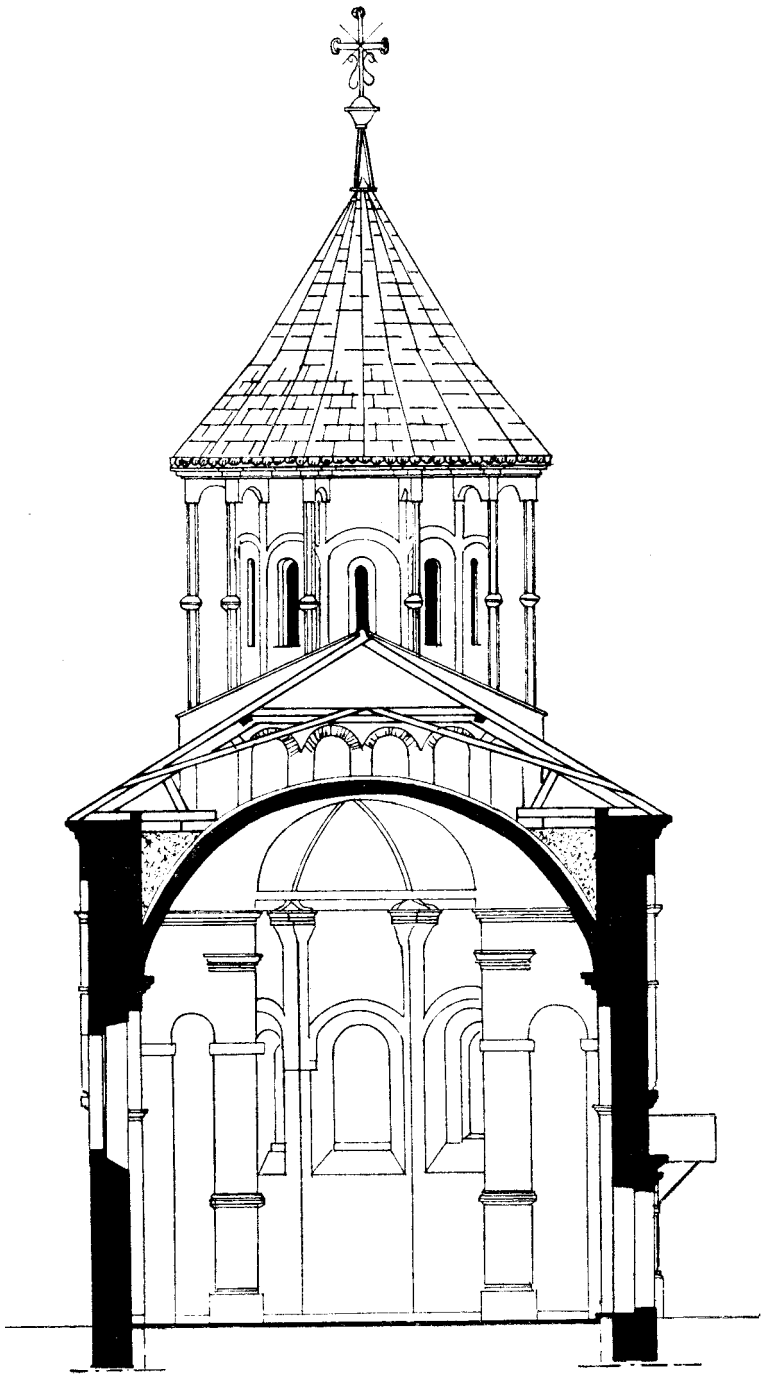


НИКОЛАЈЕВСКА ЦРКВА
И Р И Г
ситуација и основа цркве
размера 1:100

Сл. 1. Ситуација и основа цркве (снимио: М. Милошевић)



Сл. 2. Подужни пресек цркве (снимио: М. Мил



321 Сл. 3. Попречни пресек цркве (снимио М. Милошевић)

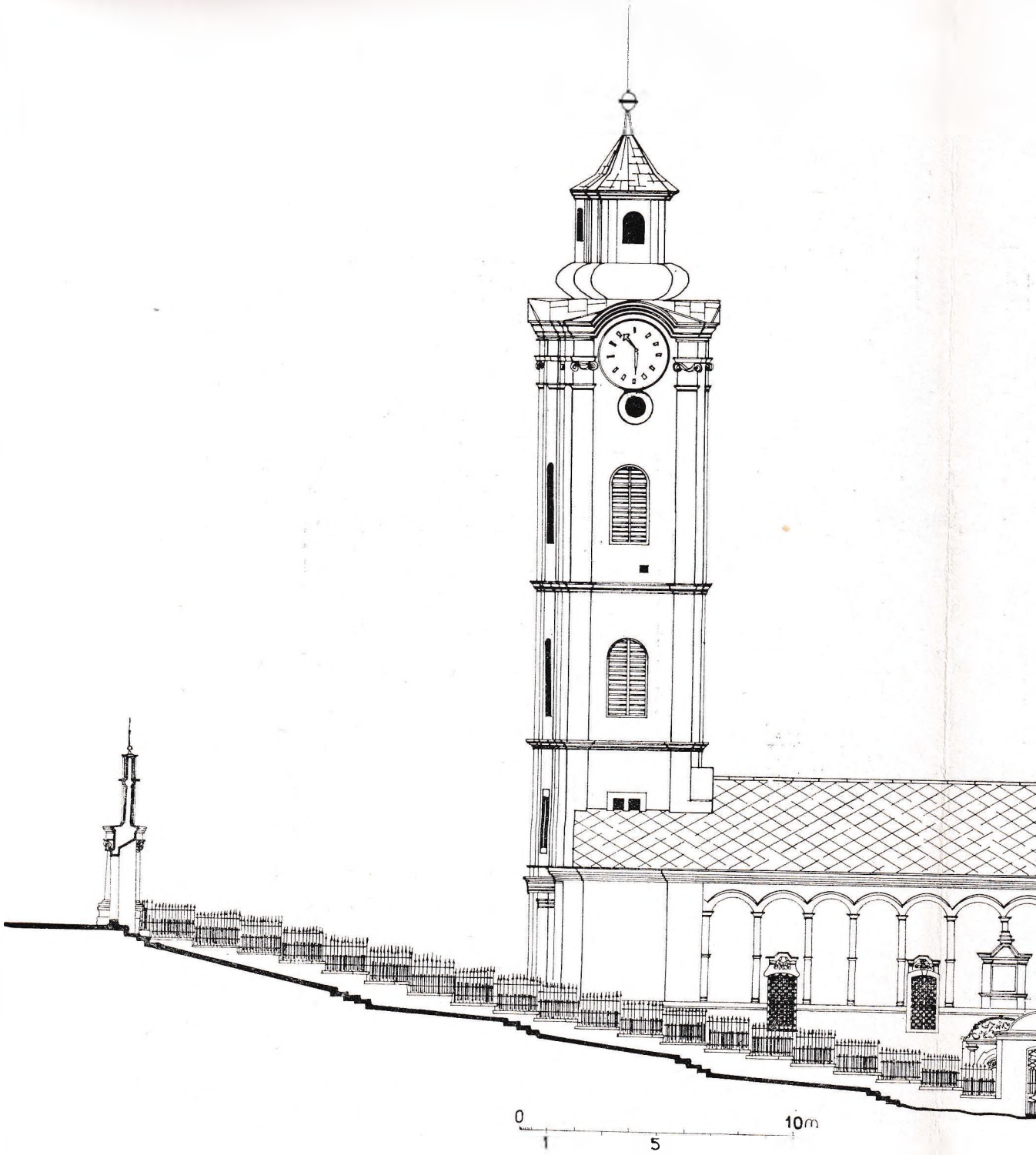
кога је шема основе решена у облику слободног крста, са кубетом у пресеку осовина цркве (В. Ремета, М. Ремета, Каменица итд.). Оба типа настају у доба турске владавине Војводином и логичан су наставак градитељских традиција старог краја. Одласком Турака и снажењем утицаја са Запада, традиционалне форме преживљавају трансформацију, па је од интереса покушати да се тај процес прати кроз нова решења која су настајала у новим политичко-економским условима. Ако се мало задржимо на поменутим шемама, уочићемо да су такви објекти дословно пренети са Југа и допиру далеко на Север, као одјеци наслеђених религиозно-занатских схватања чак далеке Византије. Наравно, ту и тамо се појављују извесни детаљи, који су страни устаљеним стилским догмама, али се они могу објаснити локалним утицајима мајстора градитеља.

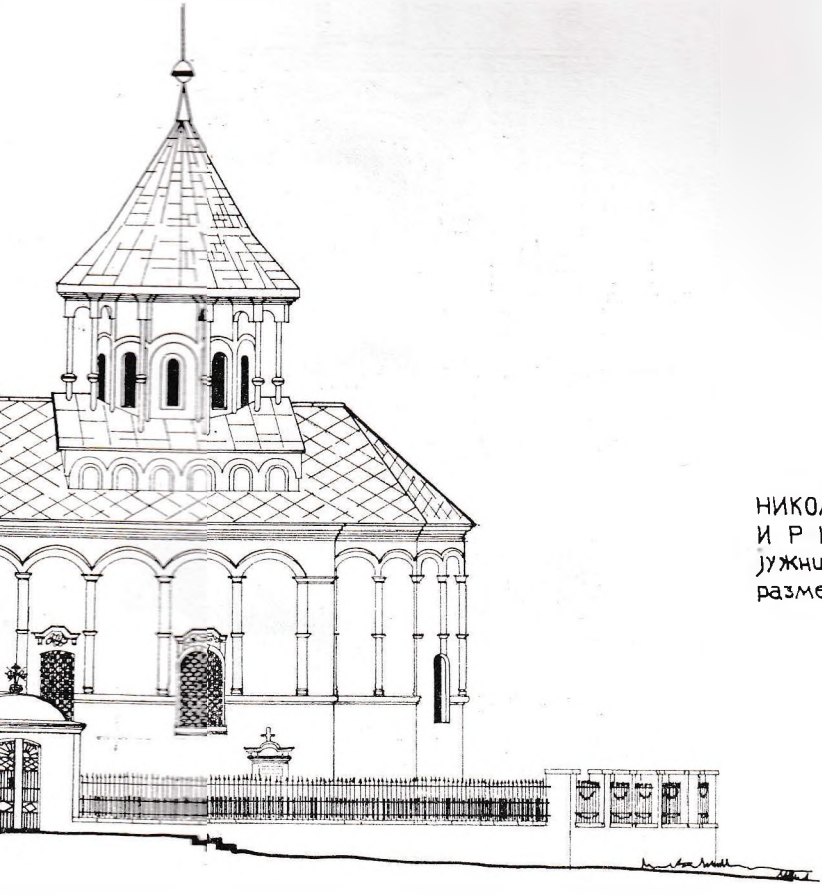
Ако ове архитектонске шеме, као добро познате, наставимо да пратимо са стварањем нових објеката, кроз кратак временски период, једва ћемо успети да их препознамо ако их сада пак посматрамо само споља. Махом ови стари и оригинални објекти заогрћу се плаштом помодарства, који собом доноси барок. Да ли је овоме узрок само смишљена политика или пак помодарство, оставимо то питање историчарима, али можемо рећи да је и једно и друго утицало да се овакви принципи осавремењавања усвоје од стране цркве. Наравно, ово се десило тек онда када је барок прихваћен од стране званичне цркве и када су такви објекти почели да ничу као печурке, широм Војводине.

На основу праћења развоја архитектонске мисли и појаве које су уследиле као њихов одраз, неће бити тешко да извршимо грубу поделу на карактеристичне архитектонске шеме. Барок је у ове крајеве донео веома једноставну шему за грађење цркава која би описно у најкраћим цртама изгледала овако: издужен брод са испупчењем на истоку у виду олтарске апсиде и доминантна вертикала звоника на западу. Да ли је овај једноставни облик већ као оформљен дошао у ове крајеве или је на путу довде доживео извесне трансформације, тешко је утврдити, али се може констатовати, да у равничарском пејзажу добро стоји, чак понекад и монументално у својој једноставности. Овај коначни облик, после дужег опирања, усваја и православна црква као шему грађења за своје богомоље. Интересантан је пут до овог коначног облика, који постаје и званичан, преко живе и јаке традиције Истока, коју је црква брижно неговала у кругу своје организације и верника.

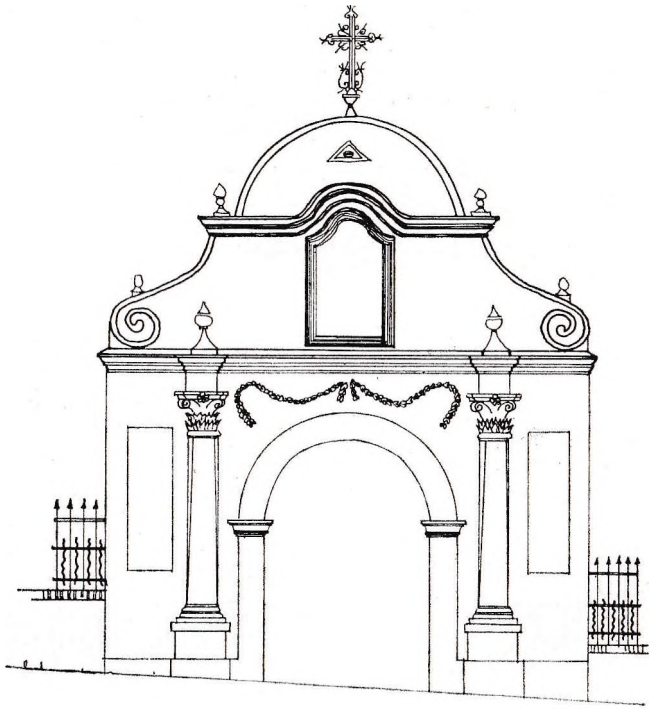
На овом путу трансформације облика од традиционалних до нових, запажамо углавном две основне шеме или подгрупе.

Прва је свакако, да је тако назовемо, прелазна где су утицаји обострани и где препознајемо увек куполу као присутан елеменат старог на организму грађевине, који одише новим облицима. Ту и тамо

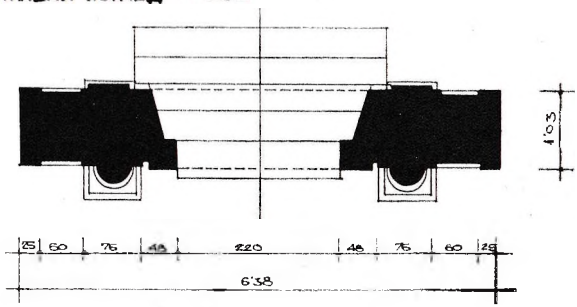

0
10m
1
5



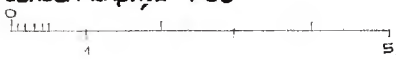
Сл. 4. Јужни поглед цркве (снимио: С. Јовановић)

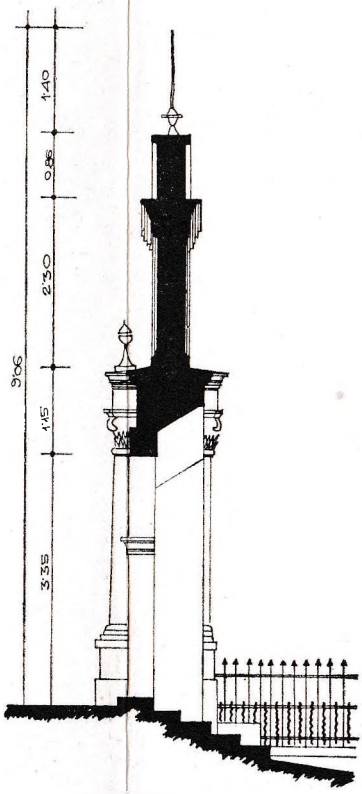


ГЛАВНИ ИЗГЛЕД - 1:50

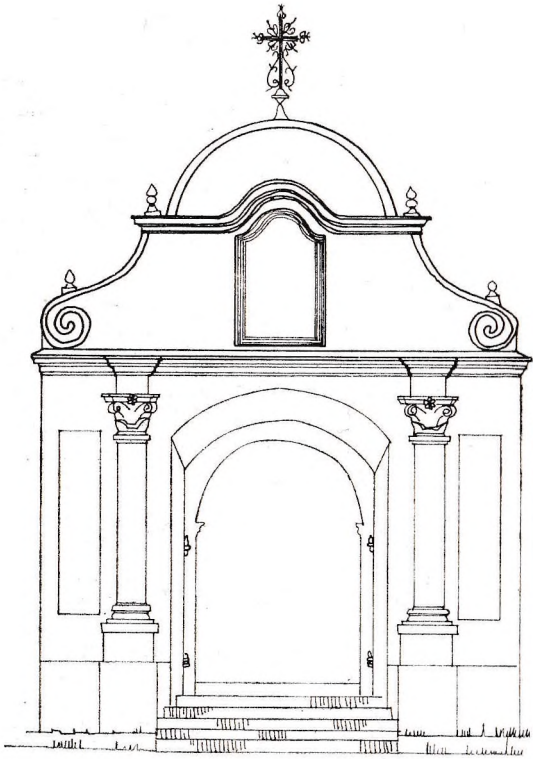


ОСНОВА КАРИЈЕ - 1:50





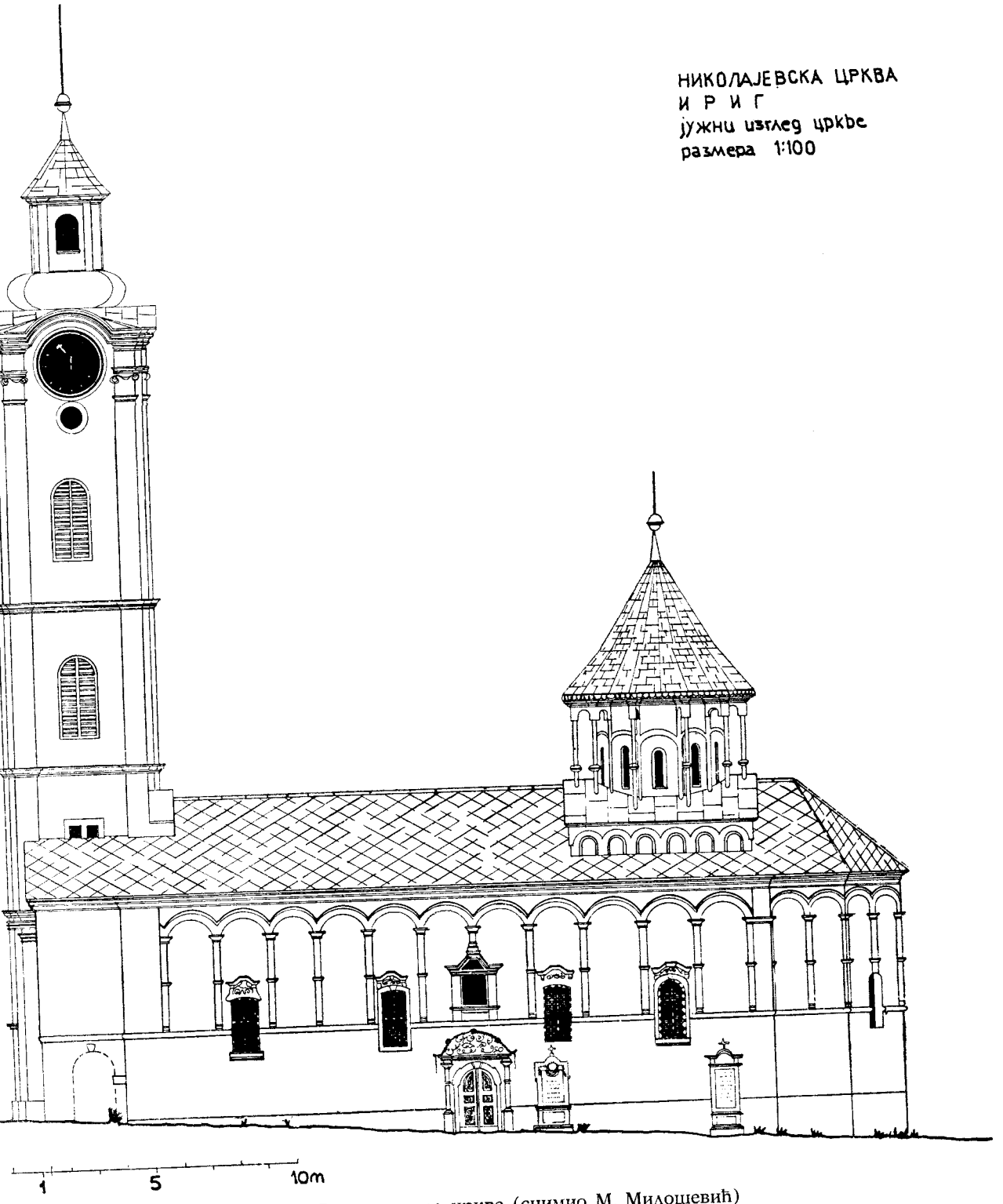
пресек - 1:50



дворишни изглед - 1:50

НИКОЛАЈЕВСКА ЦРКВА
И Р И Г
УЛАЗНА КАПИЈА

Сл. 6. Капија Николајевске порте (снимио: М. Милошевић)



Сл. 5. Јужни изглед цркве (снимио М. Милошевић)

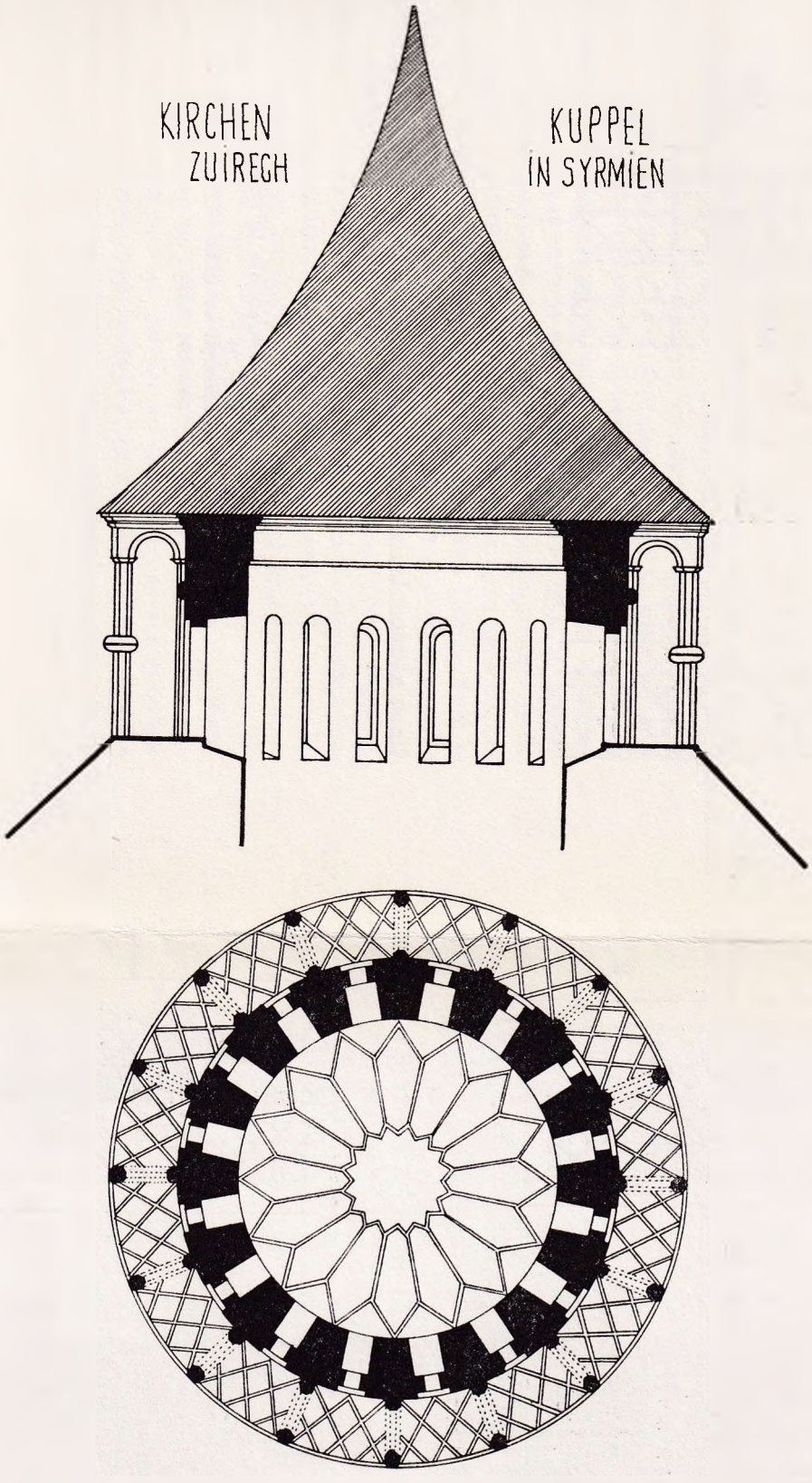
се појави и по која бочна апсида, која и спољашношћу жели да подсети на старе архитектонске облике. Код ових грађевина унутрашњи простори као да се не разликују много од таквих истих, решених у традиционалним концепцијама. Мислим да је то било веома мудро од стране нових градитеља и њихових наручилаца, који су успели да сачувају атмосферу ентеријера источног хришћанства.

У другу подгрупу, коју бих назвао и коначним изразом укрштених струјања, као основно, немамо више куполе која ишчезава и једнобродна грађевина добија свој једноставни архитектонски израз и упрошћени конструктивни склоп. Ипак, у унутрашњости цркве дешава се нешто ново, што увезени узорак са Запада није донео са собом, а то је богато ентеријерско решење које јесте барокно по изразу и стилским осликама, али је по духу остало и даље снажно традиционално, можда јаче но раније, што је вероватно накнада несталим традиционалним облицима спољашњег израза грађевине. Кад сам раније говорио о компромису који се одиграо утицајем супротних струјања, управо сам мислио на овај феномен, који је ухватио дубоке корене у погледу декорисања и решавања унутрашњих простора православних цркава.

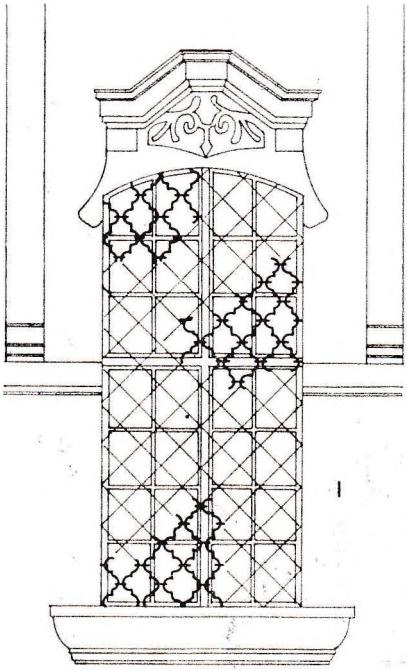
Све ово што се дешавало као одраз сукоба и прихватања новог, било из политичких или естетских разлога, имало је видног утицаја и на објекте који су своју оригиналност морали да жртвују и да поприме лажно рухо у духу барокних схватања. На западне фасаде парохијских и манастирских цркава лепе се високи, често предимензионирани звоници, а куполе цркава и њихове фасаде примају барокну декоративну пластику. Оригинални стари израз цркве постепено губе и сливају се у опште сивило малтерског барока.

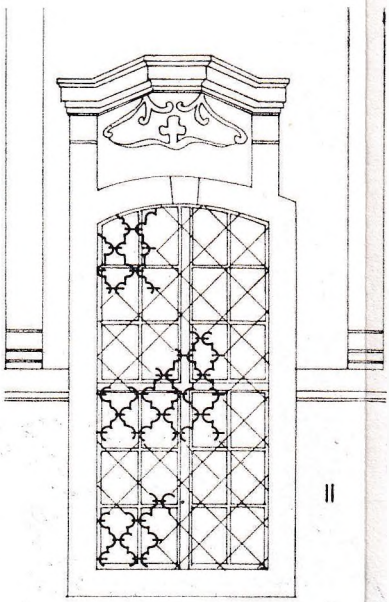
Посматрајући Николајевску цркву као наставак ових размишљања, као и кроз њено спољње и унутрашње рухо, остајемо за тренутак збуњени. Знамо да је настала 1733. године, да је грађена по схватањима и могућностима тадањег времена и да је слична свим осталим црквама тог доба, па ипак, она је на неки начин својствена и каприциозна у изразу, обзиром на устаљене шеме грађења о којима је раније било речи.[1] На овом примеру, мислим да се може рећи да је бура супротних струјања још увек у току и да је до коначног компромиса у архитектонском изразу остао још читав један век. Ако је реч о подгрупа-

[1] Николајевску цркву у Иригу први је забележио и описао архиђакон митрополита Вићентија Јовановића, вредни пописивач цркава Карловачке митрополије, Вићентије Стефановић. Он је у Иригу био 15. фебруара 1733. у току саме градње Николајевске цркве и том приликом је забележио: „Црква велика, новозапочета од камена, дувари изидани, тороњ више дувара, темељно започета, доста дугачка, висока и широка, слична хоповској цркви, свод недовршен, трапеза стара од камена". Д. Руварац, Српска митрополија карловачка око половине XVIII века", Сремски Карловци 1902, 109.

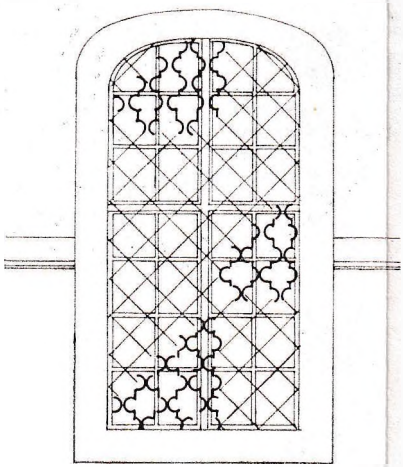


Сл. 7. Цртеж куполе из 1852. године

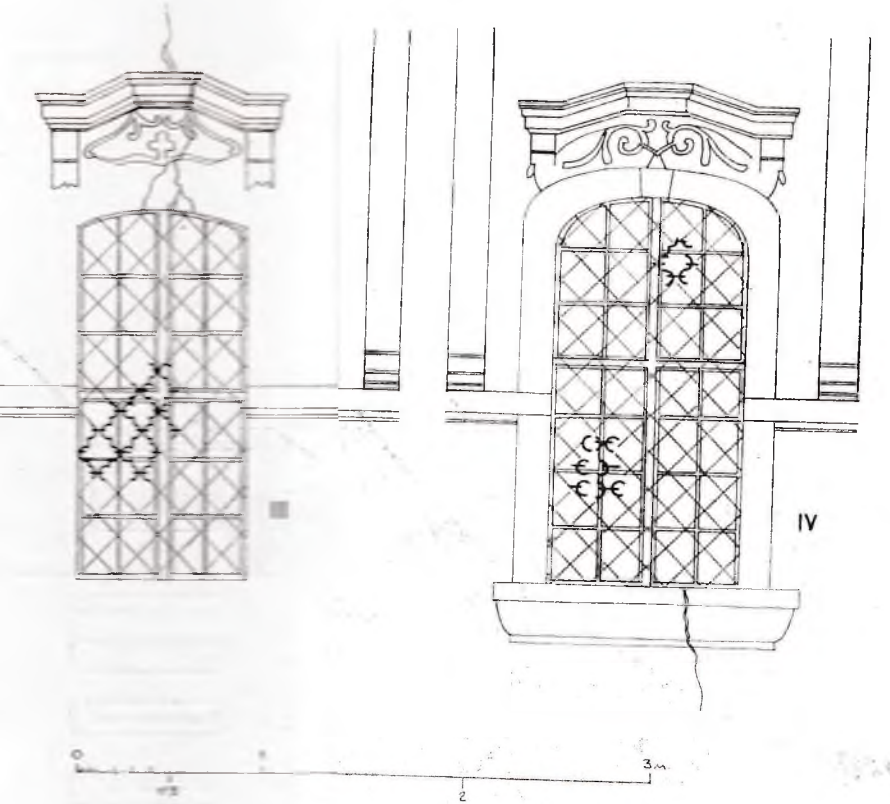




прозори на јужној страни I–IV



сви прозори на
северној страни
су исти



НИКОЛАЈЕВСКА ЦРКВА
И Р И Г
Прозори на цркви
размера 1:20

Сл. 12. Детаљи прозора (снимио: М. Милошевић)

Фотографије и планови из документације Покрајинског завода за заштиту споменика културе у Новом Саду.

ма, могла би се сврстати у прелазну, код које се суочавају јасно архитектонски изрази наслеђеног са Истока и прихваћеног новог са Запада. Ни градитељ ни наручилац објекта, да би сачували у концепцијама новог и елементе традиције, нису морали да иду далеко у прошлост. На два и по километра од Ирига, у манастиру Новом Хопову пресудно је зрачила манастирска црква, најмонументалније дело архитектуре XVI века овог поднебља, са својом импозантном куполом.[2] Такав објекат морао је још увек снажно да делује на архитектонску мисао XVIII века, која такође није била за потцењивање. Овоме треба додати и географски положај Срема, који је задуго, под непосредним утицајем мноштва фрушкогорских манастира и православне метрополе у Ср. Карловцима, остао веран традицијама вере и српства.

Сама црква је постављена у мало неуобичајену средину. Кад јој човек прилази са западне стране, а то је и главни прилаз, прво ће угледати високи звоник, који израста из дубине терена, а у нивелети ока, иза њега, појавиће се веома декоративно кубе окружено са дванаест стубића. Ово долази отуда што је црква сграђена на нижем платоу, за скоро шест метара, од нивоа улице којом јој човек прилази. Да би се спустио до цркве, посетилац ће најпре проћи кроз врло лепу барокну капију порте, а затим степеницама стићи до цркве. Порта, која је у благом паду према истоку, створена је засецањем косог терена, па је испред западне стране цркве, на око десетак метара од звоника подигнут високи потпорни зид, који се пење скоро до саме улице. Овај помало необичан терен, на коме је црква подигнута, има извесних амбијентских дражи и привлачности несвакидашњег доживљаја. Силазећи степеницама постепено се сагледавају њене контуре јужног лика, те око лагано клизи од врха кубета до улазних врата.

Црква је велика, пространа, висока и не без духа. Велика зидна платна северног и јужног прочеља повезују се преко олтарске апсиде ритмичким низом слепих аркада. Ритмичко таласање ове декоративне пластике строго је оивичено горе поткровним венцем, а доле средишном кордон-траком. Испод ње, само су на јужној страни врата, док се у обе зоне налазе прозори. Ни један од њих није исти ни по величини

Према томе није тачан податак М. Косовца да је Николајевска црква сграђена 1732. М. Косовац, Српска православна митрополија карловачка, Сремски Карловци 1910, 291. (Овај податак ушао је и у Ликовну енциклопедију том 3, Загреб 1964, 5.)

[2] Први опис и паралелу са црквом манастира Хопова дао је М. Кашанин: „Под видним утицајем цркве манастира Хопова замишљена је и изведена црква св. Николе у Иригу. И она има кубе са дванаест издвојених колонета; и њен горњи део фасаде је украшен слепим аркадама, изнад венца. Али је њена основа другачија. То је једнобродна засведена базилика са нартексом, и са једном олтарском апсидом, која је споља пространа, изнутра полукружна." В. Петровић и М. Кашанин, Српска уметност у Војводини, Нови Сад 1927, 35.

нити по пластичној обради оквира. Ипак, овај немир не смета и целина зидне површине није ни мало нарушена.[3]

Изнад кровног венца из косих равни двосливног крова израста плитки тамбур који носи китњасто кубе. Иако је грађено по угледу на хоповско кубе, ово на Николајевској цркви, својим пропорцијама и начином обраде, није превазишло естетске вредности свога узора. Кров кубета покривен је лимом и обојен помпејанско црвеном бојом.[4]

Звоник је веома висок, али је у складу са дужином грађевине. Висина до крста му је 38,35 m. За разлику од многих звоника, овај је у својим пропорцијама и у односу на остале делове цркве довољно витак и складан.

Просторно решење унутрашњости храма је једноставно и чисто. Брод цркве на источном крају завршава се петостраном апсидом, која је нешто мало деформисана. Ова деформација је доказ мајсторске невештине. У наосу четири ступца преко четири полукружна лука носе тамбур на коме је кубе, а засведено је полукалотом. Остали део храма, мушка и женска припрата, засведен је полуобличастим сводом.

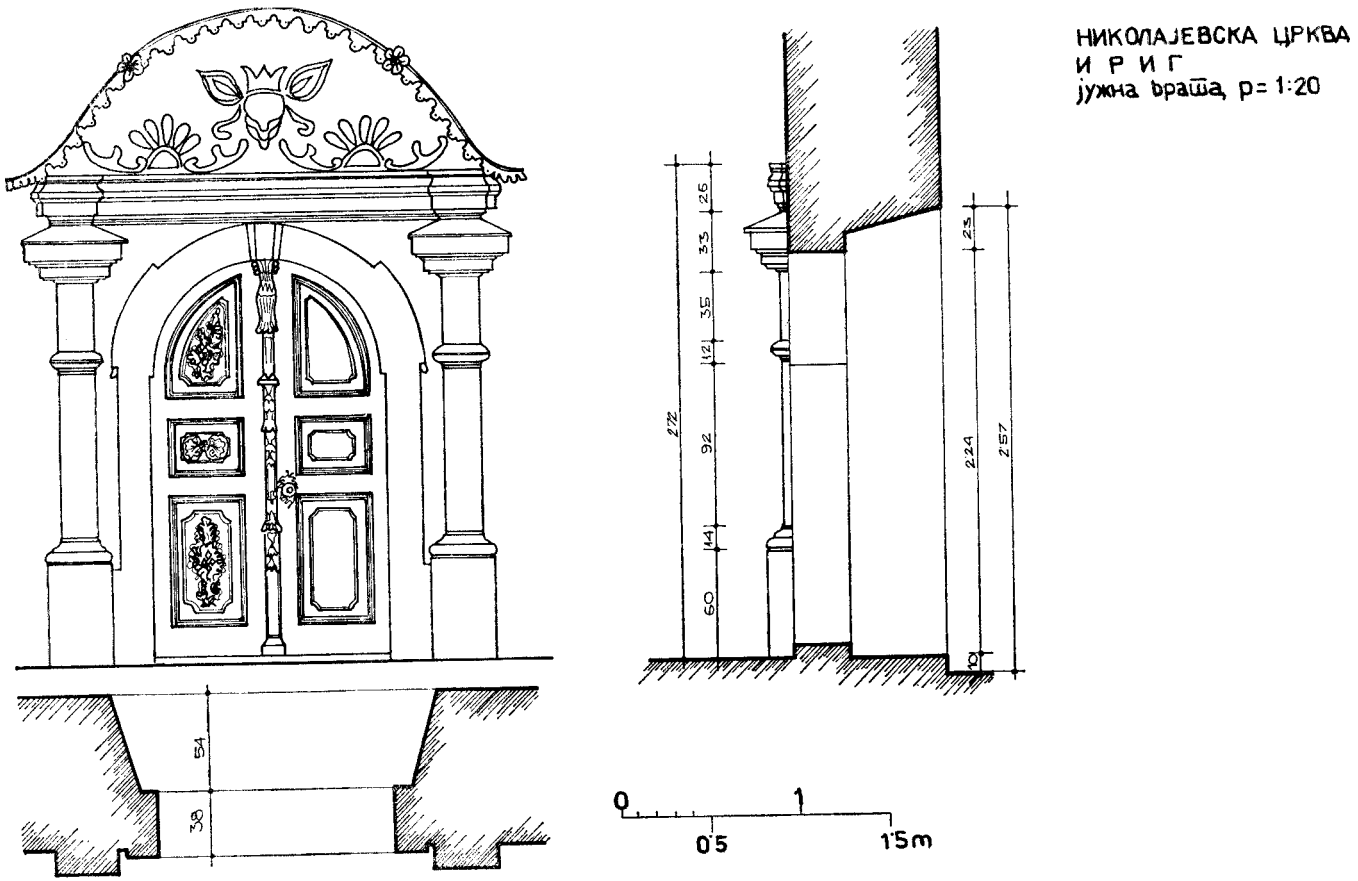
Посматрајући основу цркве у делу звоника падају у очи два засведена простора јужно и северно од њега. Они на први поглед, чини се, да су истовремено настали са њим, мада бих рекао да су доцније сграђени, прво као отворени тремови, а затим зазидани. По овоме би првобитни изглед звоника са јужне и северне стране био слободан те би његове странице биле видљиве до земље, што сада није случај, јер се звоник утапа у кров цркве. Ово доказују и до пола зазидани прозори на северној и јужној страни звоника. Ако пак погледамо јужно или северно лице цркве, уочићемо да се низ слепих аркада нагло прекида, а зидно платно продужава. Мислим да ове накнадно додате делове треба уклонити у корист аутентичности и бољег естетског изгледа самог објекта.

Приликом снимања објекта констатовао сам у поткровљу, да садања кровна конструкција не прати линију ранијег крова, вероватно првобитног, што се да закључити по траговима у малтеру на зиду звоника и тамбура. И сама грађа је новијег датума, па и покривач од етернит плоча.

---

[3] Нове податке по архивској грађи доноси С. Гавриловић: „Црква св. оца Николаја („Николајевска црква") подигнута је 1732. (започета градња, прим. аутора), а освећена 1743. године. За ову цркву сремска жупанија је 1756. констатовала да је тако лепа, да јој нема равне међу свим православним црквама у Угарској, ...па је сматрала да Ирижанима није потребна још једна црква." С. Гавриловић, Ириг у XVIII столећу, Зборник за друштвене науке Матице српске 32—33, Нови Сад 1962, 47.

[4] Покрајински завод за заштиту споменика културе у Новом Саду 1956. године изменио је кровну конструкцију и кровни покривач (сл. 11).



Сл. 13. Детаљ јужних врата (снимио М. Милошевић)

У погледу занатске вештине, којом је цео објекат грађен, може се рећи да мајстори нису били нарочито вешти, што им се не би могло приписати за извесна естетска осећања. Да ли су били неуки или алъкави не знам, али је сигурно да су се трудили, да по узору на хоповску цркву дају своју варијанту. Колико је ту био утицај наручиоца и власти, које су овај подухват одобравале, тешко је рећи. На крају треба подвући да су се ипак држали устаљене шеме, која им је помогла да своје концепције приведу крају.

ANALYSE DE L'ÉGLISE SAINT-NICOLAS À IRIG

MILOJE MILOŠEVIĆ

Les bâtiments d'église en Voivodine par leur aspect extérieur, s'ils ne se ressemblent pas, rappellent pourtant un schéma architectonique uniforme, qui fut appliqué dans les constructions de façon plus ou moins conséquente au cours des XVIIIe et XIXe siècles. Cependant, si on les observe plus attentivement, on remarquera qu'ils possèdent quelques particularités et que dans certains cas y éclate même une étincelle d'originalité. Par l'observation attentive de la structure architectonique tout entière on révèle des différences qui indiquent une répartition par groupes se rapportant au type et à l'époque. Pour le bien comprendre, on doit s'aider de l'histoire.

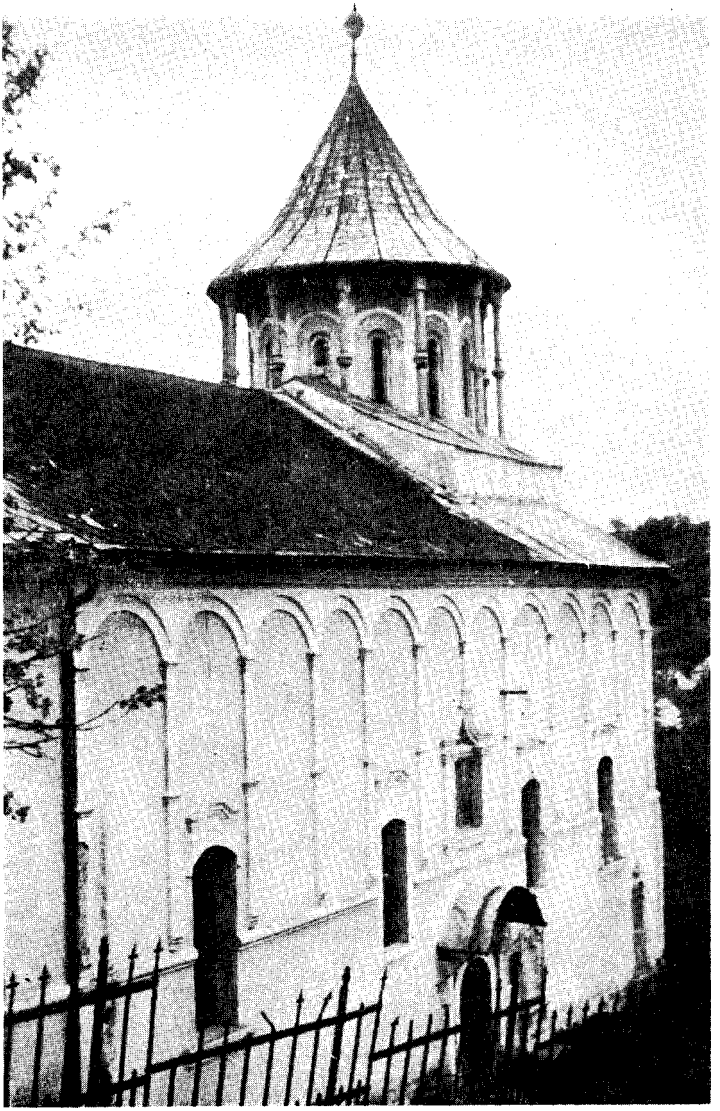
Le schéma architectonique le plus ancien de construction des églises dans ces régions est certainement le triconchos et la croix libre. Ces formes viennent de l'Orient, par le Sud. C'est sur le sol de la Voivodine que vivaient les uns à côté des autres de différents peuples et de différentes religions. Leur influence mutuelle laissa certainement des traces dans la formation d'une conception de constructions. Les influences de l'Orient exercées par la religion orthodoxe et celles de l'Occident avec le catholicisme créent de nouveaux schémas architectoniques, et l'on peut dire que certains compromis s'y étaient produits et qu'avec le temps une conception unique s'était formée. Par l'intermédiaire du baroque apparaissent de nouveaux schémas architectoniques avec une simple conception architecturale: bâtiment à une nef avec l'abside à l'est et le clocher à l'ouest, qui soit s'appuie contre la façade soit en surgit.

Des courants opposés provoquèrent des réactions déterminées d'où résulta un nouveau schéma architectonique, qui n'est caractéristique que pour cette région. La base triconchoïde avec la coupole dans la section des axes, ainsi que les bases en forme de croix, également avec une cou-

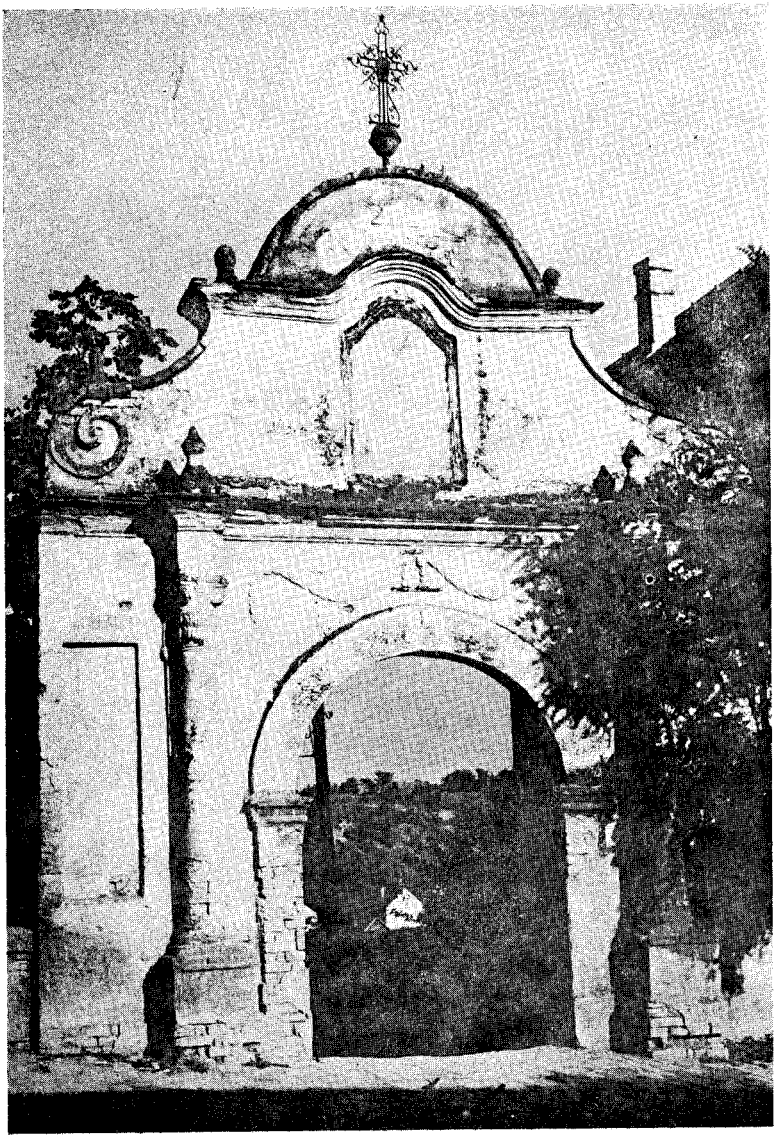
pole, obtiennent à l'ouest des clochers, ce qui traduit l'influence de l' Occident. C'est certainement la phase qui rendait baroques les bâtiments originaux. Avec le temps disparaît le triconchos, la coupole se conserve et surmonte le bâtiment à une nef, avec le clocher à l'ouest. C'est ce qui s'est produit avec l'église Saint-Nicolas à Irig (Syrmie). L'intérieur de l'église a conservé les solutions traditionnelles et la transformation extérieure n'y est pas visible. Encore plus tard, la coupole se perdit et la conception simple du bâtiment à une nef devint le schéma même de l'église orthodoxe officielle. En revanche, l'intérieur de ces bâtiments conserve et peut-être renforce même la splendeur de l'Orient, en vérité dans les idées du baroque, mais l'esprit de la religion orthodoxe de l'est gagna dans ces bâtiments de nouveaux modèles de décoration dans l'espace.

L'église Saint-Nicolas est un beau bâtiment simple, sur lequel l'orage des courants opposés de l'Orient et de l'Occident est encore visible.

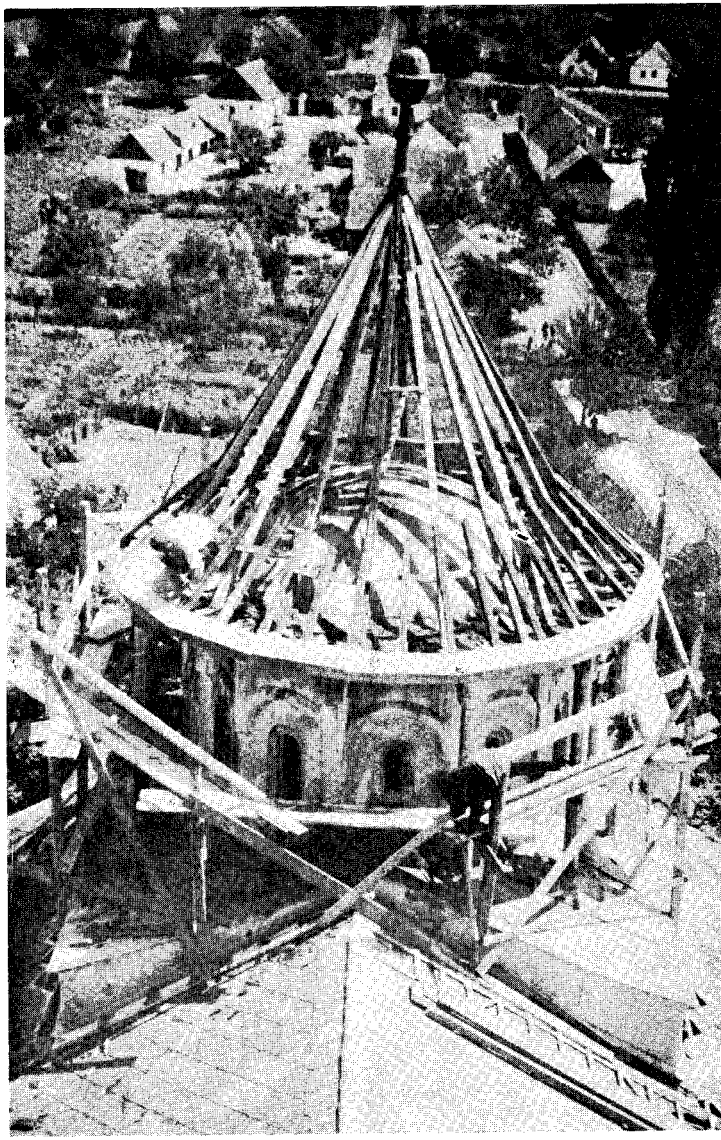
Сл. 8. Поглед на звоник са запада



Сл. 9. Поглед на јужно прочеље цркве



Сл. 10. Капија порте



Сл. 11. Постављање нове кровне конструкције на кубету

Павле Васић

Ђенаро Базиле, сликар Срба у XVIII веку

МАТИЦА СРПСКА

После ослобођења Беча од турске опсаде 1683. и протеривања Турака преко Саве и Дунава, у Аустрији настаје велик полет у свима гранама уметности. Одлучујућа је била близина Италије из које многи уметници долазе у Аустрију. С једне стране, то је била потреба за разним уметничким пословима, па су уметници долазили из северне Италије, а с друге, последица извесног политичког става који се манифестовао када је Аустрија морала да напусти краљевство двеју Сицилија 1739. године. Поједини уметници из Напуља одлазе са аустријском војском из нове напуљске државе и настављају свој рад у Аустрији, у Бечу или коме другом граду царевине.

Међу онима који су дошли из Напуља били су сликари Martin Altomonte (1657—1747), Antonio Maria de Gennaro (1679—1744), Bartolomeo Altomonte (1693—1783), Nicollo Antonio Maria Beduzzi (1675—1735), затим вајари Giovanni Giuliani (1663—1744), Lorenzo Mattieli (1682/8—1748), Giuseppe Antonio Toda (1710—1768), сценограф Giuseppe Galli Bibiena, костимографи Daniel Antonio Bertoli и Ludovico Ottavio Burnacini, који је пројектовао костиме за дворско позориште Леополда I.[1] Међу уметницима чије је дело мање познато налази се и Напуљац Бенаро Базиле (Gennaro Basile, 1722—1782). Да ли је Базиле био син Мартина Бенара то се не зна, али је сасвим могуће, с обзиром на две чињенице: да је Базиле био већ пре 1742. у Аустрији и да је педесетих година XVIII века био дворски сликар. Ако он није био син Мартинов, онда је вероватно дошао у Аустрију после напуштања Напуља 1739, када је Аустрија евакуисала све те крајеве[2].

---

[1] Jakob Prandauer und sein Kunstkreis, Stift Melk, Oesterreich 14. Mai bis 23. Oktober 1960, 243.

[2] H. Thieme — F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, II, 597.

Већ пре 1742. Базиле је цртао разне теме и личности — о којима ће овде бити нарочито говора — за издаваче гравира у Бечу и Аугзбургу. Његова каснија уметничка активност била је доста сложена. По једном извору бавио се сликањем портрета[3]. Исто тако, спомиње се и његов рад на пољу црквеног сликарства[4]. Од портрета познат је портрет Естерхазија, члана мађарске краљевске гарде, из 1752, који се налази у Форхтенштајну[5]. Осим тога, два његова портрета налазе се у Домовинском музеју града Мелка. То су брачни пар Матија и Катарина Полхамер. Овај је био прилично имућан трговац. Његов портрет сигниран је на полеђини: „Jannuario Basilli 1777"[6]. Али има више података о Базилеовом раду на црквеном сликарству. Насликао је више олтарских пала, тако и за капелу замка Себурга код Салцбурга која представља св. Руперта и св. Фридриха. На овој пали се и потписао: „Gennaro Basile Pinx. 1755". Али у истом замку налази се и једна скица која представља св. Руперта на самрти, из исте године, као и неколико над вратима (Supra-porten) које се са доста вероватноће приписују такође Базилеу[7]. У алтерсхајмској цркви у Грацу налази се једна олтарска пала која приказује безгрешно зачеће. Она је такође потписана и датирана: „Gennaro Basile 1761"[8].

Нешто више се зна о раду Базилеа у Моравској. Базиле је сликао олтарску палу за главни олтар цркве св. Николе у Велике Мезиричи, олтарску палу, која приказује св. Мартина у бочној капели цркве св. Михаила у Крижанову, док се олтарска пала св. Вацлава у цркви у Свратки не може њему приписати са сигурношћу[9]. У књизи E. Hawlika, *Zur Geschichte der Baukunst der bildenden und zeichnenden Künste im Markgrafthume Mähren*, Brünn 1838, Базиле се спомиње у мало речи: „Januarius Basile, око 1740. сликар историјских мотива у Пожуну, родом из Напуља. По Мојзеловом *Уметничком лексикону* треба да је насликао у Моравској више олтарских пала, али о њима ништа није познато"[10]. Прво издање овог лексикона из 1778. уопште га не спомиње,

---

[3] Исто. В. такође: Garas Klara, Magyarországi festészet a XVIII szabadan, Budapest 1955, 208.

[4] Thieme — Becker, н. д.

[5] Garas Klara, н. д. В. Клара Гараш, Живопись Венгрии в XVIII веке, 146.

[6] Писано саопштење Франца Хутера, кустоса Музеја града Мелка од 21. I 1963, коме на овом месту за то, као и на фотографијама портрета, најлепше захваљујем.

[7] Писмено саопштење дра Ханса Ауренхамера, кустоса Аустријске галерије у Бечу од 14. XII 1962. коме овде, као и на фотографијама олтарских пала, најлепше захваљујем.

[8] Исто.

[9] Исто.

[10] Писмено саопштење др Власте Кратинове, кустоса Моравске галерије у Брну, којој се овде најлепше захваљујем.

док је у другом, изданом 1808, споменут кратко као што је већ речено[11].

У накнаду за то у Градском архиву Пожуна (Братиславе) постоје извесни подаци који бар донекле употпуњују слику о овом уметнику. У књизи умрлих: H. Welzl, *Brünner Todtenbuch* (AMB Handschrift Nummer 222): „Basile Genuarius, Maler, geb. 1722, gest. am 22.7. 1782. in der Stadt Brünn. Alter: 60 Jahre. Erste Gemahlin: Sophie, geb. 1731, gest. am 27.9.1779 in der Stadt Brünn in dem 48. Lebensjahre"[12].

У књизи венчаних: AMB Matriken, Inventarnummer 123, römisch katholische Pfarre zum hl. Jakob, Matrik der Eheschliessungen, S. 468: „6.7.1780 wurde Basille Januarius, Maler, Witwer, mit Katarina, Tochter des verstorbenen Tuchmachers aus Jindr. Hradec, Matej Jelinek (Gelinek) getraut.

Religion: röm. kat. Wohnort Brünn-Stadt, Nummer 187, Sattlergasse (jetzt Siegesstrasse) 9.

Zeugen: Anton Samberger, Bankexpeditor, und Jan Hakula, Kirchendiener"[13].

По једном извору Базиле је сликао и олтарске пале у Хрватској, али оне до сада нису идентификоване[14].

По свему овом види се да је Базиле живео у Пожуну преко четрдесет година. Да ли, можда, он није био и учитељ неког од наших сликара, на пример Николе Нешковића, који је учио у Пожуну код једног немачког сликара? То је тешко рећи, мада је веза Базилеа са нама постојала, како ће се то видети из публикације која је и главни предмет обраде у овом чланку. То је дело које је Базиле радио у младости, па иако се не зна ништа о његовој формацији и учитељима, ипак ово дело баца на тај период доста јасну слику. То је серија бакрореза сакупљених у књизи чији је наслов: *„Théâtre de la milice étrangère. Schaubühne verschiedener in Teutschland bishero unbekannt gewester Soldaten von ausländischen Nationen. Augsburg 1742"*. Дело је издао Мартин Енгелбрехт (1684—1755), издавач из Аугзбурга[15]. Његове публикације, као и ова, носиле су адресу: „Mart. Engelbrecht excudit A. V.".

---

[11] Исто.

[12] Превод: „Базиле Јануаријус, сликар, рођ. 1722, умро 22. VII 1782. у граду Брну. Старост: 60 година."

„Прва супруга: Софија, рођ. 1731, умрла 27. IX 1779. у граду Брну у 48. години живота."

[13] Превод: „6. VII 1780. венчао се Базиле Јануаријус, сликар, удовац, са Катарином, ћерком умрлог чохара из Јиндр. Храдеца, Матеја Јелинека (Гелинека)."

„Вера: рим. кат. Место становања Брно град, бр. 187 Седларска улица (сада ул. Победе 9).

Сведоци: Антон Самбергер, експедитор банке, и Јан Хакула, црквени служитељ."

[14] Garas Klara, н. д.

[15] П. Васић, Théâtre de la milice étrangère, Један извор за ношњу наших граничара, Историјски гласник, св. 3—4, Београд 1950, 126.

Насловна страна без ознаке године украшена је картушом у стилу рококоа, чија је асиметрија упадљива. Картуш је украшен главама појединих војника, махом Срба.

Ово дело у посебним листовима-бакрорезима приказује разне типове војника који су узели учешћа у рату за шпанско наслеђе и у шлеском рату 1741, а велики број бакрореза посвећен је типовима наших граничара, из разних крајева тадашње Војне границе. То је веома богат иконографски материјал за историју и изглед Срба у XVIII веку. Дело је издано на два језика, немачком и француском, колико ми је познато, што значи да је његова тематика била веома популарна. Мени је оно било познато још пре рата по таблама које је објавио Р. Кнетел у својој познатој *Uniformenkunde*[16], а поједине примерке бакрореза видео сам у Повјесном музеју Хрватске у Загребу, као и у Државном архиву у Загребу, а веома добро очуване илуминисане примерке у Мађарском државном музеју у Будимпешти. Међутим, недавно је Војни музеј у Београду набавио целокупну серију ових бакрореза у којој недостају само два листа[17]. На тај начин ова драгоцена серија бакрореза данас се налази код нас, па може темељно да се проучава.

Величина ових листова је 25,6 × 18,2 cm, а отисак бакарне плоче је за пола сантиметра већи. Испод сваког бакрореза је наслов и строфа од четири стиха који су такође резани у бакру на малој плочи величине 4 × 18,8 cm. Бакрорезац се потписао само на последњем листу који представља Марију Терезију, царицу Аустрије, на коњу. То је био Кристиан Вилхелм, чија сигнатура гласи: „Christian Wilhelm sculps."[18]

Бакрорези приказују поједине типове и сцене из живота Срба граничара у аустријској војсци. Старешине, официри, подофицири, заставници, музиканти, обични војници-коњаници и пандури пешаци, свештеници, жене и деца војника, поједине сцене из њиховог живота, све је то приказано у појединостима. Ту су граничари из свију делова Војне границе. Из Потисја су приказани пуковник (Ein Obrister bey denen Theissern od: Sauströmern), фрулаш (Ein Feld Pfeiffer bey den Theissern), војник из Потисја (Ein unter einem Baum rährende Theisser), пандурски заставник (Ein Panduren Fähndrich aus dem Temeswarer Banat), влашки војник (Ein Walachischer Tolpatsch mit seinem Feld Equipage), заставник из Бурђеваца (Ein Panduren Fähndrich aus Georgien), потиски добошар (Ein Trommelschläger bei den Theissern),

[16] R. Knötel, Uniformenkunde. Lose Blätter zur Entwicklung der Geschichte der militarischen Tracht. 1890—1921, св. XV, бр. 38, 54, 55 и 56.

[17] Деса Николић, Гравире Мартина Енгелбрехта и проучавање одевања граничара Војне Крајине у првој половини XVIII века, Весник Војног музеја ЈНА, бр. 10, Београд 1964, 59.

[18] О Кристијану Вилхелму нисам могао да нађем никакве податке.

коњаник-копљаник (Ein Piquenier an der Maroschischen Granitz). Нарочито занимљив мотив били су пандури — пешаци који су носили ово име. Од бакрореза објављен је портрет барона Тренка (S. Tit. Herr Baron von Trenck S. königl. Maj. zu Ungarn u. Böhmen Oberst Lieutenant von einer Corpo Panduren), Пандур и Хрват (Der bey geringer u: schlechter Kost vergnügte Pandur u: Croat), Пандур „краљевске угарске нације из Посавља" (!) (Ein Pandur von der Königs Ungarischer Nation am Saustrom, oder so genannter Sauströmer), пандурски свештеник (Ein Priester der Panduren), пандурски заставник (Ein Panduren Fähndrich mit seinem Fahnen Träger), пандурски добошар (Ein Trommelschläger bey den Panduren), пандур у одбрани (Ein ergrimmter Pandur in seiner Defension), пандурски капетан (Abbildung eines Panduren Haubtmann), пандурски мајор (Ein Major der Panduren), обичан пандур (Ein gewöhnlichen Pandur), пандурски дезертери (Desertirte und wieder gefangene Panduren).

Славонија је често заступљена са својим војницима на овим бакрорезима. Међу првима је барон Тренк (Ein Obrist der Sclavonier Oberst Trenk chef der Sclavonischen Panduren welche A⁰ 1741 nach Schlesien marschirt), славонски гренадир (Ein Grenadier aus dem Trenkischen Corpo aus Schlawacken), славонски поручник (Ein Schlavonischer Lieutenant), славонски заставник (Ein Schlavonischer Fähndrich), славонски војник (Ein Tolpatsch aus Sclavonien), славонски капетан (Ein sclavonischer Haubtmann), славонски добошар (Ein sclavonischer Trommelschläger), славонски наредник са пратиоцима (Ein sclavonischer Feld Waibel mit seinen Gefahrten), затим један невојнички мотив: играчки пар (Ein tanzendes sclawachisches Paar auf einer Hochzeit).

Иако су ове трупе највећим делом биле састављене од Срба, ипак они фигурирају под разним именима: Раци, Карловчани, Славонци, Морлаци итд. Известан број бакрореза приказује их као Раце: опроштај Србина са матером (Ein Raiz, welcher von seiner lieben alter Mutter beweglichen Abschied nimbt), Стари Србин са сином (Ein Alter Raiz samt seinem Sohn), српски коњаник (Ein Raizischer Reuter auch unter die Tolpatschen gehörig). Доста бакрореза је посвећено и Карловчанима: Официр карловачких пандура (Ein Officier von den Carlstättischen Panduren, welche durch Carnten heraus marschirt), фрулаш (Ein feld Pfeiffer bey den Carlstättischen Troupen), подофицир карловачких пандура (Ein Unted Officier bey den Carlsttätischen Panduren), заставник карловачки (Ein Cornet unter den Carlsttätischen Trupen), карловачки заставник при пандурима (Ein Carlstättischer Fahndrich unter den Panduren), Карловчанка у маршу (Eine marschierende Carlstätterin), карловачки говедар (Ein Ochsen-knecht aus Carlstatt), Кар-

ловчанин на граници (Ein Carlstätter an der Gränze), пуковник новоформираног карловачког хусарског пука (Ein Obrister von dem Kayserl. Königl. Neu regulirten Carlstätter Husaren Regiment), подофицир хусарског карловачког пука (Ein Unter Officier des Kayserl. Königl. Neu regulirten Carlstätter Husaren Regiment), виши официр новоформираног карловачког пешадијског пука Гичарди из Лике (Ein Stabs Officier des K. K. neu regulirten Carlst. Graniz Infanterie Regiment Guiccardi aus Licca), подофицир пешадијског пука Петази с ове стране Капеле (Ein Unter Officier v. der K.K. Neuregulirter Carlst. Gräniz Infanterie Regiment Petasi dieseits der Capella), фрулаш из пука грофа Петази формираног 1746 (Ein Pfeiffer von dem in Anno 1746 neu-regulirten Graff Petazzischen Carlstätter Regiment), добошар истог пука (Ein Trommel — Schlager von dem in Anno 1746 neu regulirten Graff Petazzischen Carlstätter Regiment), гренадир из пука грофа пуковника фон Херберштајна (Ein gemeiner Sulako Grenadier von dem KK neu regulirter Carlst. Gren. Inf. Regiment des Herrn Obrister Gr. von Herberstein, jenseits des Capella-Gebürgs) и обичан војник из пука фон Дилиса (Ein Gemeiner Mann v. dem KK neu regulirter Carlstäatter Gränitz Infanterie regiment von Dillis dieseits des Capella — Gebürgs).

У београдском примерку Базилеовог дела последњих шест бакрореза немају име цртача, док у примерцима Војног музеја у Бечу сви носе у адреси ознаку: „Gennaro Basile delineavit". Исто тако у Повјесном музеју Хрватске у Загребу на истим бакрорезима налазе се потписи Базилеа, помоћу којих сам још 1952. сазнао ко је био цртач ових листова.

У бакрорезима су заступљени граничари из свих крајева: пандурски каплар из Вараждина (Ein Panduren Corporal aus dem Warasdiner Bannat), отац и син из истог краја (Ein Vater und Sohn aus dem Warasdiner Bannat die ziehen nach dem königl. Heer von Ungarn), затим пандурски капетан из Хрватске (Ein Panduren Hauptmann aus Croatien auf eine andere Art), Хрват на стражи (Ein Croat auf der Schildwach stehend), пандур из Хрватске (Ein Pandur aus Croatien), Хрват са женом (Ein Croat mit seinem Weib), маркетанка из Хрватске (Eine Marquetenderin aus Croatien), Хрват са својом девојком (Ein Croat O: Tolpatsch miz seinem mägdle), потом долазе Лика и Далмација: Личанин (Abbildung eines so genanndten Licaners, unter den Königl. ungarischen Hülff-Völkern), Морлак са потпуном опремом (Ein Morlak mit seiner ganzen Rüstung), пешачки официр код Далматинаца или из Далмације (Ein Officier zu Fuss von den Dalmatinern od: aus Dalmatien), опет официр из Далмације (Ein Officier aus Dalmatien), најзад свештеник далматинских војника на коњу (Ein Feld-Pater aus Dalmatien).

Омиљени су били и типови тзв. т о л п а ч а, то јест војника мађарске или словенске народности који нису знали немачки језик. Међу њима су копљаник (Ein Tolpatsch der Lanzierrer ist), толпач са оружјем и заиром (Ein Tolpatsch mit allem seinem Gewehr und gewöhnlichen Kost), па онда разни други типови: рањени официр (Ein im Quartier liegender blessirter Officier), жена војника у логору (Ein umquartiertes gemeines Soldaten Weib), хајдукиња са малим хајдуком у логору (Eine haüsliche Heyduckin wie sie mit ihrem jungen Heyducken umquartirt wird), венчање Клименте са Славонком (Ein mit einer Sclavonerin Hochzeitmachende Clementiner). Базиле је покушао да забе и у прошлост, па је приказао и типове војника из тридесетогодишњег рата, бар што се тиче Срба: Ein Wallensteinischer Fahndrich — Валенштајновог заставника. Разуме се, овим бакрорези Базилеа нису исцрпени, јер се многи понављају. Углавном оних који приказују наше људе има преко стотине, дакле више од две трећине. Тако се добија утисак да је ова публикација углавном имала задатак да прикаже наше људе у аустријској војсци.

Овакве серије бакроreза биле су веома тражене, јер сличне мотиве налазимо код више издавача. Тако их је издао Elias Boeck, који је био цртач, бакрорезац и издавач. Базиле је радио и за другог издавача, Албрехта Шмида, који је такође издавао своје бакрорезе у истим местима као и Енгелбрехт: „A. W. (Augsburgi, Vindobonnae"). На једној гравири коју је издао Шмид Базиле је потписан у адреси: „Gennaro Basile delineavit". То је бакрорез из Повјесног музеја у Загребу: Ein gemeiner Mann von der neu regulirte Carlstättischen Infanterie Regiment. Међутим, стил ових потписаних фигура је исти као и у онима које је издао Енгелбрехт, тако да се може узети са сигурношћу да су и ове друге — особито оне боље — дело Базилеа. Претпостављам да су и сами издавачи били начисто с тиме да је Базиле био најбољи цртач и познавалац ових мотива међу цртачима у Бечу и Аугзбургу, па су му се највише и обраћали. Највећи је број гравира које носе иста стилска обележја, а то су оне које је издао Енгелбрехт. Шмидове су у много мањем броју. Осим тога, постоји и друга разлика. Сваки Енгелбрехтов бакрорез има строфу са четири стиха, каткад слаба, који боље и топлије приказују типове граничара и често их величају као храбре војнике. Истина, и у оквиру Енгелбрехтове едиције има разлика, па се још не може тврдити са апсолутном сигурношћу да је Базиле радио цртеж за све бакрорезе. Удео бакроресца дао је овој серији прилично уједначен карактер. Али, ипак, не искључујем могућност да је упоредо са Базилеом радио и неки други цртач на овом послу, особито с обзиром на рђаве пропорције појединих фигура.

Ови бакрорези су били велика реклама за војничку способност наших људи који су по свим бојиштима Европе ратовали за рачун хабзбуршке монархије. Један наш историчар је утврдио да су у то време Срби сачињавали половину целокупне аустријске војске. Није никакво чудо што су били популаризовани у оваквим издањима бакрореза на разним језицима. Тај моменат није био уочен нити наглашен. Међутим за нас је од интереса да је та популаризација наших људи као добрих војника у ликовној уметности била добрим делом и заслуга Бенара Базилеа, без обзира на то што су основне побуде овог целог подухвата морале бити и трговачке природе.

Остаје још проблем година. Р. Кнетел је означио годину 1742. као датум издања Енгелбрехтове публикације. Међутим, поред тога што се на појединим бакрорезима налази 1741, на другима се налази 1746. Изгледа, ипак, да су ове последње издане касније, док је само дело или бар већи део његових бакрореза већ био прилично познат, чак и популаран. То се најбоље види по наслову једне географске карте Славоније и Срема, издане 1745[19]. Око картуша наслова приказани су многобројни граничари, коњаници, официри, значари и обични пандури, копирани по појединим типовима Бенара Базилеа. То значи да је највећи број тих листова био издан пре 1745, а уз то веома популаран, када су између низа других гравира баш Базилеове изабране да репрезентују народ на означеном географском подручју, односно Србе граничаре у свима оним многобројним видовима које је Базиле уочио и приказао. Дакле, његова публикација била је увелико позната средином четрдесетих година. Чудно је како он као дворски сликар није остао познатији по овом веома замашном делу. Ту се поставља и питање његова живота: где је он и под каквим околностима видео наше војнике и њима се одушевио као цртачким мотивима?

Када сам први пут писао о Базилеовим бакрорезима, не знајући ни да их је он цртао, пале су ми у очи извесне појединости којима се цртач могао инспирисати само ако је радио непосредно типове и ствари ad vivum. Сада сам убеђен да је Базиле имао прилике да види, посматра детаљно и проучава у доколици сву ту шаролику војску, да фиксира верно и исцрпно њен изглед као најсавеснији хроничар. Можда је основни цртеж Базилеа мало деформисан у бакрорезима Кристијана Вилхелма. Али Базилеов стил показује приличне разлике. Често се гледалац диви његовом знању, а каткад је изненађен његовим слабостима. Неке особине су од посебног интереса. Базиле воли живописност ношње и разноврсност ставова. Он се ретко понавља, и због тога је та маса типова тако жива и разноврсна. Његови војници су веома

[19] П. Васић, н. д. Овде је објављена фотографија картуша географске карте Славоније и Срема, окруженог типовима граничарских војника.

динамични у покрету. У појединим случајевима могао сам да утврдим да му је послужио као узор један велики мајстор истих — војничких мотива: Jacques Callot[20]. То се види када се упореде типови Каловљевих добошара у његовим Exercices militaires са Базилеовим цртежом: Ein Trommel — Schläger bey den Panduren. То је исти став, исти покрет. Али разлика је у томе што Базиле воли појединости, он је аналитичка природа супротна Каловљевом осећању монументалности. Базиле брижљиво црта лица, сваки његов тип се одликује нечим специфичним у изразу и физиономији, најзад својим етничким карактером. То су несумњиво наши људи, Срби, чије мало грубе црте подсећају много на људе, официре и чиновнике у портретима из времена владавине Милоша Обреновића.

Осим тога Базилеа интересује експресија. Он приказује дубоко хумане психолошки сложене сцене: Ein Raiz welcher von seiner lieber alter Mutter beweglichen Abschied niinbt. Затим долазе изрази мржње у бакрорезу: Ein ergrimmter Pandur in seiner Defension. Занимљиви су типови свирача који одговарају по изразу радњи — свирању. Уопште, Базиле посвећује велику пажњу лицу, физиономији, анализирајући је темељно исто онако као и екстремитете. Било каква да је поза, особито скраћења, свака шака је брижљиво обрађена, у свакој пози, по чему се познаје мајстор кабинетског сликарства који је у својим мотивима, портретима или фигурама са олтарских пала, морао да води о томе рачуна. И када Базиле није дао појединим фигурама војника задовољавајући облик и позу, он на ове елементе обраћа пажњу. То ми даје повода да мислим да је Базиле у много случајева био у непосредном контакту са природом, управо са својим моделима које је тако живо фиксирао. Базилеа још интересује скраћење, та најважнија компонента цртежа, и он га често приказује, што његовим фигурама у томе случају даје карактер веће солидности и вредности. У неким случајевима скраћења подсећају на сличне цртачке формуле у црквеном сликарству барока, коме је Базиле припадао и духовно и стилски. Штавише, код њега постоји извесна склоност у једном одређеном правцу, а то је тежња ка извесном маниризму који је карактеристичан за сликарство у Аустрији, где је Базиле живео и радио. Врхунац те тежње за одступањем од уобичајеног и објективног схватања природе и мотива најбоље се огледа у фрескама А. Ф. Маулберча у Шимегу, у Мађарској, где су фигуре извитоперене на исти начин, и у централној перспективи, и у вертикалној, прожете једним истим хтењем[21]. Исто тако у фигурама Базилеа има каткада нечега потенцираног и карики-

[20] П. Васић, Дневник са пута по Мађарској, Летопис Матице српске, март 1963, Нови Сад, 271—272.

[21] Исто, 272—275.

раног, упоредо са непосредношћу и веродостојношћу, заснованим на пажљивом посматрању природе. У крајњој линији и ту је само у питању гледање кроз личну призму која мање или више — саобразно духу епохе — деформише визију стварности.

Као сликар војника Базиле је морао да се сусретне и са једном допунском темом: коњима. Не може се рећи да се он фамилијаризовао са тим мотивима иако се трудио да их обради што верније, диференцирајући чак и поједине расе коња, нпр. нонијуса. Али овде је он много више него у фигурама војника усвојио решење које се мање заснива на студији природе, каквој би се вероватно подвргао неки Фламанац или Холанђанин, а много више на једном маниру који се састоји често од сасвим наивних формула. Мислим да мали део отпада на удео и одговорност бакроресца који је, како се види, савесно обрадио сваки део бакрореза, фигуру коњаника, земљу првог плана, детаље траве и камења, као и предео у коме је спроведена хијерархија планова. Ипак и овде доминира Базилеова жеља за документарношћу и тачношћу. Тако он савесно обрађује ношњу, орнаментику одела, униформе, кожну опрему, оружје, сабље, пушке, пиштоље, добоше и фруле, коњске аше и седла, једном речју он се према фигури понаша као портретист, заинтересован за све појединости. С те стране, ови бакрорези су веома информативни. Али остаје она уметничка страна која је прилично неједнака. Базиле је вероватно многе типове нацртао по природи, али су за све друге забележени подаци, можда по сећању. Можда отуда потиче неједнакост која каткада смета, особито у пропорцијама и у анатомији људи, а скоро увек у представама коња. Постоји један елеменат у овим бакрорезима који није могао да буде испитан до краја нити формулисан са сигурношћу. То је предео. У појединим случајевима изгледа као да је у питању предео из Доње Аустрије, око Дунава, чије су обале густо прекривене градовима и утврђењима. Каткада тај предео подсећа на Далмацију, особито када су приказани војници из тих крајева, Далматинци и Морлаци. Каткада цркве имају шиљате готске торњеве, као да је у питању Тирол или јужна Аустрија, а често су приказана и стрма брда. Али тај предео у прилично мери изгледа фантастичан, рађен без жеље да бакрорез и у томе погледу буде документаран. Уосталом, то је најилустративнији део бакрореза, често претрпан и сувишан, у супротности са монументалних карактером појединих фигура које се истичу скоро сировим реализмом.

Базиле је био уметник просечног талента, али са овим својим делом он је изашао из оквира просечности значаја у којој се налази низ његових савременика. Његови многобројни типови наших људи показују велику заинтересованост за стварност, за један њен вид који

је у овом тренутку много важнији него Базилеове олтарске пале које су утонуле у масовну продукцију овог жанра и његовог времена. Базиле је оставио за собом једно дело које по својим добрим особинама представља вредност sui generis. Истина, ту су заступљене важне компоненте, историјска, етнолошка, социјална, документарна, а често и уметничка, можда најмање уједначена по вредности, али несумњиво присутна. *Théâtre de la milice étrangère* представља обимну хронику свога доба, посматрану кроз живот српских војника у Аустрији, тежак и напоран, како је описан у Пишчевићевим *Мемоарима,* али такође и ведар, по контрастима између битака и ситних животних радости, у игри, музици, јелу и пићу. Та улога Базилеа не само у оквиру италијанске школе него много више у оквиру аустријске уметности, којој стварно припада, досад није била истакнута. Штавише, Базиле је у Аустрији остао скоро непознат[22]. Међутим, он је много више заслужио баш по овом своме делу, неједнаком, динамичном и пасионантном, као што је био живот Срба војника у доба сетечента. Можда је Базиле негде и насликао ове мотиве, са више цртачке сигурности и сликарског осећања него што је то могао интерпретовати бакрорезац Вилхелм у скученим оквирима своје технике? У сваком случају, за нас Ђенаро Базиле, због онога што је створио, јесте веома значајан уметник, исто онолико колико и многи наши сликари тога доба.

GENARO BASILE, PEINTRE DES SERBES AU XVIIIe SIÈCLE

PAVLE VASIĆ

Au début du XVIIIe siècle de nombreux artistes italiens ont quitté Naples avec l'armée autrichienne pour continuer leur activité en Autriche, surtout à Vienne. Parmi eux se trouvait aussi Genaro Basile (1722—1782), qui depuis le commencement des années quarante dessinait de différents thèmes et personnages pour les éditeurs de gravures à Vienne et à Augsbourg. On mentionne également son activité dans le domaine des portraits et de la peinture d'église, en Autriche et en Moravie. Cependant, sa création dans ce domaine n'a pas fait jusqu'à présent l'objet d'une étude. D'après une source Basile peignait aussi les tableaux d' autels en Croatie. Dans les archives de Presbourg se trouvent les données sur le mariage de Basile avec Catherine Jelinek, ainsi que sur sa mort.

Tout jeune, Basile exécutait des dessins pour les gravures au burin de Christian Wilhelm, représentant les types des soldats serbes et croa-

[22] П. Васић, Serbische Künstler in ihren Beziehungen zu Wien und zur österreichischen Kunst im XVIII und XIX Jahrhundert, Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, März 1959, nr. 3, 77. Овде је први пут означен Ђенаро Базиле као аутор цртежа за Енгелбрехтове бакрорезе у Théâtre de la milice étrangère.

tes dans un grand album intitulé »Théâtre de la milice étrangère, Schaubühne verschiedener in Teutchland bishero unbekannt gewester Soldaten von ausländischen Nationen (Augsbourg, 1742)«. L'oeuvre fut édité par Martin Engelbrecht, éditeur d'Augsbourg. On y a représenté sur des feuilles à part un grand nombre de soldats qui prirent part à la guerre de la Succession d'Espagne et à celle de Silésie. Beaucoup de ceux-ci sont nos confinaires des Confins militaires d'alors. C'est un matériel iconographique très riche pour l'histoire et l'aspect de nos gens au XVIIIe siècle. L'oeuvre est éditée en deux langues: allemande et française. Les gravures au burin représentent des soldats, officiers, prêtres, femmes et enfants de différents contrées de notre pays sous le nom de Morlaques, de Croates, de Racs, de Karlovčans, de Slavoniens, de pandours, dans de différentes situations ou de différentes occupations en guerre et en paix. Ces gravures furent très populaires vu que des thèmes semblables se trouvent dans beaucoup d'autres séries de l'époque.

Ces gravures furent éditées au cours des années 1742—1746. L'importance de cette vaste édition réside dans le fait que tous ces soldats furent peints dans la plupart des cas d'après nature, dans des positions pittoresques, aux détails variés qu'on ne pouvait remarquer que par l'observation directe. Quelquefois Basile s'inspire par les types millitaires de Jacques Callot. Bien souvent c'est l'expression qui l'interesse, et certaines figures de soldats ont quelquefois un caractère de portrait. Dans quelques cas l'exécution du raccourci rappelle la peinture d'église du style baroque auquel appartient Basile autant par l'esprit que par le style.

Basile exécutait souvent des chevaux dans les représentations d'officiers cavaliers, de pandours et de hussards, mais on ne peut pas dire qu'il se fût familiarisé avec ce thème comme les Flamands ou les Hollandais. Au contraire, il fait usage souvent de quelques formules naives qui au point de vue stylistique ne sont pas égalisées au traitement des armes, du harnais ou des instruments de musique. On y trouve aussi des inégalités par rapport aux figures ce qui s'explique, peut-être, par le fait que certaines figures furent peintes de mémoire. Le fond derrière ces soldats représente un paysage peint selon toute apparence d'après les villes au bord du Danube dans l'Autriche du Sud ou à Tyrol vu que les églises sont aux clochers effilés gothiques. Cependant, on n'y peut pas constater avec certitude qu'elle est la part de l'observation de la nature.

En Autriche où il vivait et travaillait, Basile est resté presqu'inconnu. Pourtant, on doit l'estimer bien davantage pour son oeuvre inégale, dynamique, comme l'était la vie des soldats serbes à l'époque du Settecento. Par ce grand nombre de types de nos gens, Basile est pour nous aussi important que bien de nos peintres de son époque.

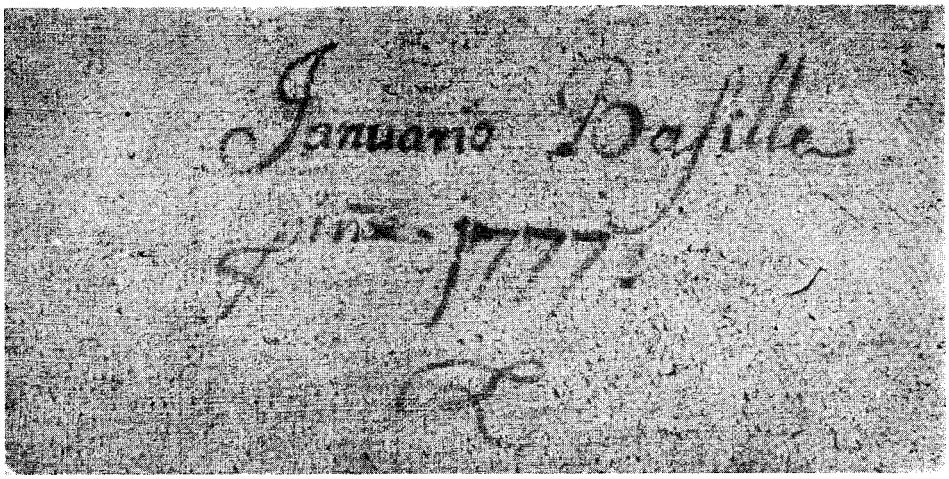
Сл. 1. Насловна страна дела Мартина Енгелбрехта *Théatre de la milice etrangère,* илуминирани бакрорез 1742.

Сл. 2. Бенаро Базиле, Богородица са Христом, св. Рупертом и св. Фридрихом, 1755. Seekirchen, замак, Салцбург
(Фото архив Аустриске народне библиотеке)

Сл. 3. Бенаро Базиле, Безгрешно зачеће, 1761. Altersheimkirche, Грац
(Фото Sketh, Грац)

Сл. 4. Портрет Матије Полхамера, 1777.
Ујье, музеј града Мелка

Сл. 5. Портрет Катарине Полхамер, 1777.
Ујье, музеј града Мелха



Сл. 6. Потпис Бенара Базилеа из 1777 (на портрету Матије Полхамера)

Сл. 7. Бенаро Базиле, Морлак
Илуминирани бакрорез

Сл. 8. Бенаро Базиле, Пандурски добошар
Илуминирани бакрорез

Сл. 9. Бенаро Базиле, Пандурски музикант
Илуминирани бакрорез

Сл. 10. Бенаро Базиле, Официр вараждинске пешадије
Илуминирани бакрорез

Сл. 11. Бенаро Базиле, Србин који се опрашта од своје старе мајке
Илуминирани бакрорез

Сл. 12. Бенаро Базиле, Два Карловчанина из Хрватске који носе следовање хлеба у касарне
Илуминирани бакрорез

Сл. 13. Бенаро Базиле. Пандур који тони непријатеља
Илуминиран бакрорез

Сл. 14. Бенаро Базиле, Пандур у одбрани
Илуминирани бакрорез

Сл. 15. Бенаро Базиле, Фрулаш из Потисја
Илуминирани бакрорез

Сл. 16. Бенаро Базиле, Добошар из Потисја
Илуминирани бакрорез

Сл. 17. Бенаро Базиле, Стари Срби са својим сином
Наумпирани бакрорез

Сл. 18. Бенаро Базиле, Српски коњаник
Илуминиран бакрорез

Сл. 19. Бенаро Базиле, Војник из Лике
Илуминирани бакрорез

Сл. 20. Бенаро Базилс, Добошар новооснованог карловачког пука грофа Петација из 1746. Илуминирани бакрорез

Сл. 21. Бенаро Базиле, Војник који се враћа кући
Илуминирани бакрорез

Сл. 22. Бенаро Базиле, Пандур са својом породицом
Илуминиран бакрорез

Сл. 23. Бенаро Базиле, Пандурски свештеник
Илуминирани бакрорез

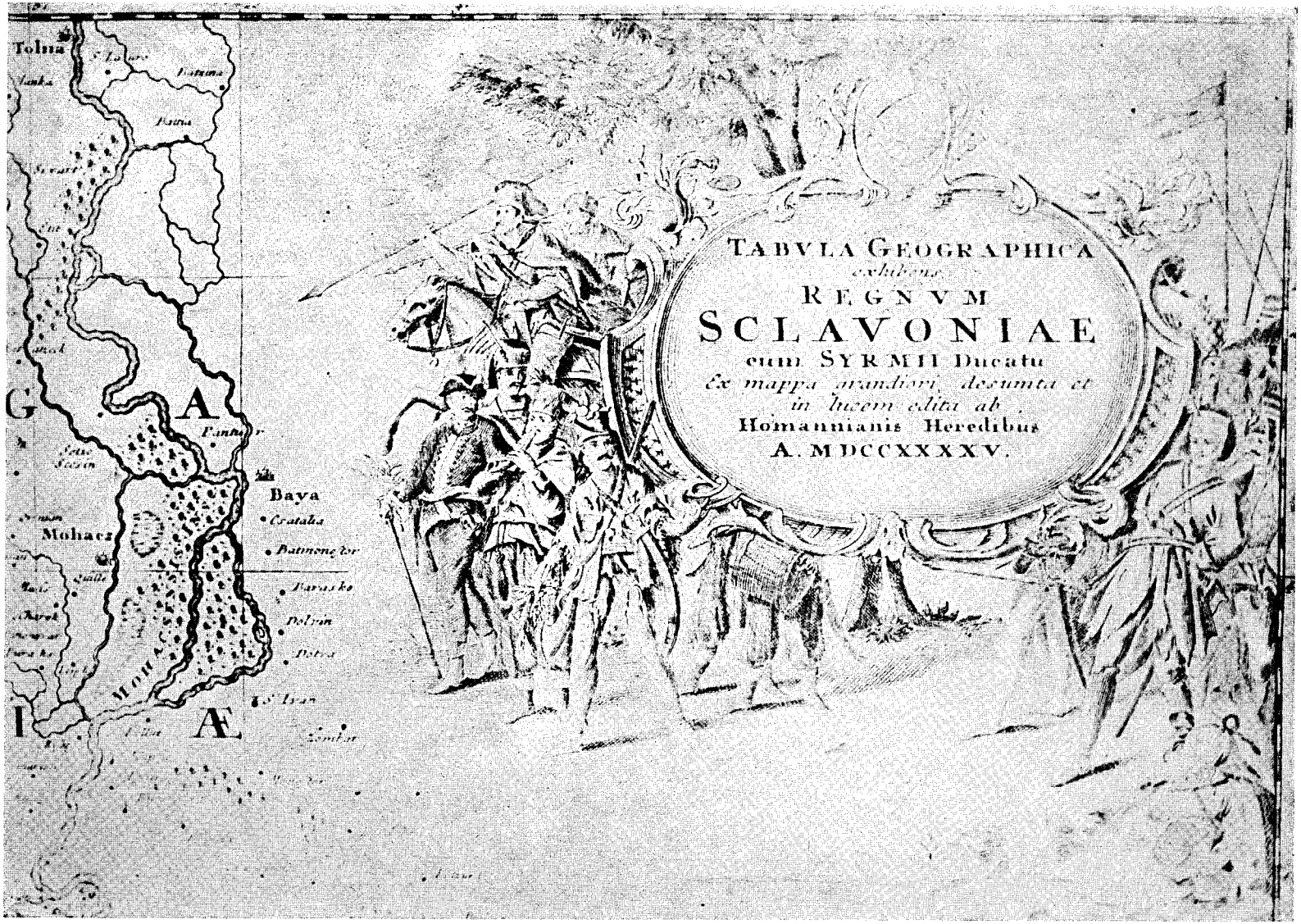
Сл. 24. Бенаро Базиле, Опроштај пандура од његове драгане
Илуминирани бакрорез

Сл. 25. Бенаро Базиле, Говедар из Карловца
Илуминирани бакрорез

Сл. 26. Бенаро Базиле, Гравидна жена војника са њеним синчићем
Илуминирани бакрорез

Сл. 27. Бенаро Базиле, Фрулаш новооснованог Карловачког пука грофа Петација
Бакрорез на коме је Базиле потписан као цртач

Сл. 28. Бенаро Базиле, Марија Терезија
Илуминирани бакрорез, на коме је потписан
Кристијан Вилхелм као бакрорезац



Сл. 29. Непознати аутор, Географска карта Краљевства Славоније са Војводством Сремом, 1745. Издање Хоманијанијевих наследника, Универзитетска библиотека у Београду

Мила Милановић

О портрету једног војника и о портретима наших ратника уопште

МАТИЦА СРПСКА

4 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 4

У Народном музеју се одскора налази један портрет за који, већ на први поглед, верујемо да заслужује посебно интересовање наше јавности. По стилским особинама, по начину сликања и по ношњи портретисаног, очигледно је да је у питању дело из друге половине XVIII века. На портрету је приказан млађи човек, између тридесет и четрдесет година, сликан en face, сјајних црних очију, пуначких усана и живахна израза, са белом периком и са горњом хаљином која може бити коњички мундир исто колико и капут артиљеријског официра. По својим уметничким вредностима, овај портрет не би спадао у дела од неког изузетног значаја; штавише, када бисмо били сигурни да је реч о страном уметнику, или о странцу уопште, наша би радозналост била далеко мања. Међутим, за тај портрет је везано једно врло привлачно име, име генерала Марка Ивелића. Ко још није чуо за тог романтичног јунака бурног живота, који је своју узбудљиву барокну биографију започео као дете скромних морепловаца из Рисна, а завршио је као генерал-мајор царске руске војске и сенатор у Петрограду. Да је тај описао свој живот, верујемо да текст не би био мање привлачан од мемоара Симеона Пишчевића. Тим пре што је био знатнија историјска личност од Пишчевића. Довољно је, у вези с тим, подсетити да је Ивелић подизао 1788. Црну Гору и Херцеговину против Турака, да је то исто, и у истим крајевима, радио 1800, овога пута као противник Француза, да је 1806. учествовао у ослобођењу Боке од стране руске флоте и да је 1812, као делегат Русије, наговарао Карађорђа на скупштини у Врањевшници да прихвати одредбе Букурешког мира. По тој својој политичкој делатности, Ивелић је одскакао од својих земљака-пустолова, Давида Наранџића и Димитрија Вујића, и нама се чини да његово национално осећање није никада било испод личних амбиција. Све ово представља разлог више да потражимо аутора ове слике, с искреном надом да ће то бити неки од наших

уметника с краја XVIII века. Зашто би то, осим питања престижа, било од неке изузетне важности? Зато што сматрамо да портрети војних личности нису само документа прошлости, већ и благодаран материјал за проучавање стилске генезе нашег новијег сликарства.

Утврђено је да модернизација наше уметности почиње од прве деценије XVIII века, и то на територији некадашње Карловачке митрополије. Познато је такође да се добар део овог процеса одигравао у оквирима не само религиозне већ и профане уметности. А та профана уметност састојала се, углавном, из малог броја историјских композиција и великог броја портрета.

Међутим, поставља се питање да ли смо довољно упућени у занимљиву чињеницу да су међу портретима у том погледу, односно у погледу стилских иновација, од мањег значаја портрети представника високог клира или грађана, а од много већег портрети војних личности. То свакако није случајно. У границама Хабзбуршке монархије, Срби су били упућени превасходно на војни позив. Осим тога, војни позив је омогућавао тим људима да брже и непосредније него остали њихови сугрђани, занатлије или трговци, долазе у додир са западним светом. Неколико значајних војних похода Аустрије у току XVIII века — рат за шпанско наследство, седмогодишњи рат итд. — пружили су, стицајем историјских околности, нашим граничарима више погодности, међу њима и могућност брзог напредовања у војној хијерархији. На тај су начин већ веома рано, једва две или три деценије после сеобе, многи граничарски официри направили завидну војничку каријеру, стичући високе чинове, од пуковника до генерала и фелдмаршала. Исти случај је био и са Србима који су из разних разлога напуштали аустријску војску и одлазили да потраже срећу у блиским словенским земљама, у Русију или у Пољску, где су стицали чинове, племство и велика имања.

Међу познатим, или тачније речено: међу сачуваним портретима Срба војника из тога времена на жалост само један део потиче од домаћих уметника. Међутим, то је довољно да на њима пратимо стилски развој нашег новијег сликарства, напуштање традиција и уклапање у савремена ликовна струјања, док оне остале портрете, који потичу од странаца, можемо уврстити у дела која су морала, или која су могла извршити одређен утицај на уметнике из наше средине.

Најстарији профани портрет који засада познајемо јесте портрет Јована Поповића Текелије, заповедника поморишке границе[1]. Будући да је Текелија умро 1721, он је морао бити сликан најкасније те године, што нам намеће као закључак да је аутор овог портрета свакако био странац, као што су странци били и аутори портрета наших цр-

[1] Сада у Галерији Матице српске у Н. Саду.

вених поглавара из тога времена: Викентија Поповића Хаџилавића, Мојсија Петровића, Викентија Јовановића и др. Међутим, следећи портрети по хронолошком реду, портрети Ивана и Богића Стратимировића, сликани 1744. и 1745, потичу од руке једног домаћег уметника, Христофора Жефаровића. Мада су ови портрети сачувани само у копијама Арсе Теодоровића из 1812, они могу пружити више него један *податак о развојној линији нашег сликарства из средине* 18. века. Они се, пре свега, јако разликују од Жефаровићевих српских светитеља-владара у манастиру Бођанима из 1737, а нешто мање од Жефаровићевог бакрорезног портрета патријарха Арсенија Шакабенте из „Стематографије" од 1741. Можда су најближи коњаничкој фигури цара Душана из „Стематографије", уколико сама та фигура није била инспирација за портрете Стратимировића. У сваком случају, они већ немају ничег од традиционалне уметности, и за време у коме су настали представљају, нема сумње, најближу додирну тачку са западњачким узорима.

Портрет Секуле Витковића, оберкапетана Петроварадинског шанца, за који се с правом верује да га је сликао Јоаким Марковић[2], представља у стилском погледу коначну оријентацију према Западу. Ако имамо у виду да је портрет настао средином 18. века, најкасније до 1757, године Марковићеве смрти, онда је овај портрет у погледу стилских иновација свакако надмашио историјске и религиозне композиције тога времена.

Исти је случај и са портретом Јована Белградија, мајора славонског хусарског пука. И он је несумњиво од руке Јоакима Марковића, сликан у исто време, можда чак и нешто раније, као и портрет Секуле Витковића; онолико колико је очуван[3], показује још одлучније прихватање савремених ликовних принципа. То је можда први наш барокни портрет у правом смислу те речи, и биће у том погледу надмашен тек једну деценију касније од два или три портрета Теодора Крачуна.

Нису мање занимљиви ни портрети војника из породице Текелије из Арада. Претпоставља се да их је сликао Стефан Тенецки, што не изгледа неприхватљиво, тим пре што имају прилично сличности с Тенецкијевим аутопортретом. Најстарији од тих портрета, портрет Ранка Текелије, оберкапетана арадског, почиње у стилском погледу тамо где је стао Јоаким Марковић на портрету Секуле Витковића. Портрет Јована Текелије, лајтнанта аустријске војске и сина Ранковог, настао је свакако касније, јер је моделован мекше и вештије и дат са извесним психолошким амбицијама. Уверени смо да је од Стефана Тенецког и портрет Петра Текелије, руског генерала, сликан вероватно у

[2] Каталог изложбе „Портрети Срба XVIII века", Н. Сад 1965.
[3] Својина Музеја Српске православне цркве у Београду.

време када је Стефан Тенецки боравио у Русији, односно у Кијеву[4]. Он има много више сличности са аутопортретом Тенецког него остали његови портрети и носи све одлике оног барокног схватања које је до нас долазило преко Русије. Требало би да је у то време настао још један портрет Стефана Тенецког, портрет Лазара Текелије[5], руског пуковника, који је у Русију отишао са својим братом Петром. Међутим, он је много слабији од Петровог портрета, особито у стилском погледу, па се ауторство Стефана Тенецког може прихватити само под условом да је та слика настала у исто време кад и портрети Ранка и Јована Текелије. Што се тиче портрета последњег члана ове породице, Павла Текелије, заставника аустријске војске, он сигурно не потиче од руке Стефана Тенецког. Павле Текелија је умро 1749, дакле у доба младости Стефана Тенецког, и по зрелом начину сликања не би могао припадати младоме Тенецком. Можда би аутора овога портрета требало потражити у личности новосадског молера Васе Остојића, за кога верујемо да би могао бити аутор изврсног портрета Владислава Фехерварија, обервојводе коморанских шајкаша[6]. Он је могао бити сликан у шестој деценији 18. века, у време када је био капетан шанца у Новом Ковиљу. По својој барокној концепцији он подсећа на портрете Јоакима Марковића, мада сигурно није од његове руке. За Остојића би се могао везати и портрет Андрије Фитоле[7], аустријског официра родом из Коморана, којег је можда Остојић сликао у време рада на иконостасу будимске цркве. Сасвим зрелу барокну концепцију, са очигледним прелазом на рокај, представља портрет Јефимија Љубибратића. Он је сачуван само у копији Димитрија Аврамовића из 1834. па је према томе тешко закључити ко би могао бити аутор оригинала. Љубибратић је умро 1779. у Бечу; Аврамовић је првих неколико месеци те године провео у Бечу, па је можда портрет копирао код власника, самога Љубибратића, али то не значи да је портрет и сликан у Бечу. Можда би аутора требало потражити међу нашим водећим сликарима тога времена, бирајући између Крачуна, Чешљара или Орфелина. У сваком случају на овом се портрету може утврдити сазревање оних сликарских схватања са којима је наш барок сачекао прве утицаје класицистичког сликарства.

Од почетка 19. века, број војничких портрета се нагло повећава. Углавном зато што се повећава и могућност сликара да портретирају људе из војне струке. Прво Наполеонови ратови, затим устанак у Београдском пашалуку, то су догађаји који ће оставити дубоког трага у нашем сликарству тога времена. Управо због тога, портрети војника

[4] Сада у Српској православној црквеној општини у Будимпешти.
[5] Власништво Галерије Матице српске.
[6] Својина Народног музеја у Будимпешти.
[7] Приватна својина, Загреб.

ће се и даље налазити у првим редовима оних дела на којима ће се огледати укус времена и нова стилска стремљења.

Међу најбоље портрете двојице водећих уметника из првих деценија 19. века, Арсе Теодоровића и Павела Бурковића, спадају управо портрети војника. Обојица су портретирала истакнутог војсковођу тога времена фелдмаршала Петра Дуку. Павел Бурковић је то урадио 1806[8], а Арса Теодоровић можда коју годину касније. Бурковићев Петар Дука спада, нема сумње, у наш најрепрезентативнији портрет са почетка 19. века, и стилски представља најкомплетнију класицистичку фигуралну представу. Теодоровићев Петар Дука је мање монументалан али је стилски далеко чистији од осталих Теодоровићевих портрета.

Међутим, нас треба много више да занимају портрети настали у доба устанка у Београдском пашалуку или у вези с њим. Ликови устаника постају популарни из више разлога, а служећи у првом реду националној пропаганди. За њих се интересују и страни и домаћи уметници. Сасвим природно, у средишту пажње био је Карађорђе лично. Један његов портрет, гравиран у Саксонској, јавља се већ 1808. Те исте године нацртао је Карађорђев портрет у Београду и француски сликар Робер. Те исте године јавиће се још један Карађорђев гравирани портрет, као илустрација календара који је издао Георгије Михајловић у Будиму. Још један Карађорђев портрет из 1814. настаће у Грацу. А последњи из 1815, или 1816, који је насликао у Петрограду Владимир Боровиковски, послужиће као узор свим каснијим Карађорђевим портретима. Знамо такође за савремене портрете још неколицине истакнутих устаника: Миленка Стојковића, кога је 1808. цртао Бантиш-Каменски, и Младена Миловановића, начињен исте године од аустријског сликара Франца Јашкеа. Између ове године и године 1810. настао је и портрет Јакова Јакшића, у то време капетана српске регуларне војске, од нама још непознатог домаћег или страног уметника.

После другог устанка број портрета учесника у савременим војним збивањима биће у порасту. На челу портретираних је кнез Милош Обреновић. Као што је познато, он у ту сврху позива 1824. Павела Бурковића из Сремских Карловаца и Аксентија Јанковића из Вршца. Занимљиво је да је том приликом кнез изразио жељу да буду портретирани неки његови блиски сарадници, углавном учесници у другом устанку (Милосав Здравковић — Ресавац, Стефан Стефановић — Тенка итд.). Тај ће обичај затим прихватити сви они сликари који буду долазили у Србију да праве каријеру око кнежевског двора: Урош

[8] Сачуван само у копији Павла Чортановића из 1882. год., сада у Народном музеју у Београду.

Кнежевић, Георгије Бакаловић, Јован Исајловић, Јован Поповић итд. Они су сликали углавном кнежеве репрезентативне портрете за двор или државне установе, а уз то и понеког учесника прохујалих историјских збивања. Тако је, рецимо, Георгије Бакаловић насликао портрет кнеза Иве од Семберије, Јован Исајловић портрет Јеврема Обреновића и Томе Вучића-Перишића, Јован Поповић Цветка Рајовића, Урош Кнежевић Милету Радојковића, Стефана Стефановића — Тенку итд.

Из свега овога намеће се једно питање: да ли је некоме, у обиљу ових и оваквих могућности, пало на ум да отпочне са систематским сликањем истакнутих личности наше новије војне историје. На то можемо одговорити потврдно. Тако се нешто догодило у току прве половине 19. века у два маха. Први пут је то учинио сликар Јован Исајловић по наруџби Јована Хаџића-Светића, други пут Урош Кнежевић по жељи кнеза Александра Карађорђевића. Исајловићево дело је било неповратно уништено 1848. приликом бомбардовања Новог Сада; Кнежевићеви радови још постоје. У оба случаја били су у питању портрети учесника у првом српском устанку. Порекло намере да се оствари галерија истакнутих личности овог догађаја није непознато. Јован Хаџић-Светић је сакупљао изворе за збивања у Београдском пашалуку, па је сматрао да у тај материјал треба укључити и ликове устаника.

Кнез Александар Карађорђевић је желео да свечану прославу педесетогодишњице догађаја, када је Србија устала под вођством његовог оца, увелича портретима преживелих учесника. Па и неких који су већ били мртви, али за чије је ликове постојала практична могућност реконструкције на основу описа савременика или сличности са члановима породица. Међутим, идеја о једној оваквој збирци води по својој прилици порекло из два или три покушаја да се начини антологија портрета историјских личности. Први је покушај Јосифа Миловука, са његовим „Образоизданијем славни Сербаља" од 1827. То је збирка од неколико апокрифних портрета средњовековних владара и неколико портрета истакнутих савременика. У својој основи романтична, ова збирка била је у своје време врло популарна и врло тражена. Други покушај, започет са више успеха, и са више аутентичног материјала, начинио је Анастас Јовановић са својим литографијама под називом „Споменици Српски".

Мада се дело Јована Исајловића може у идејном смислу везати за Миловуково издање, Исајловићево се одликује тиме што је, пре свега, изворно, документарно, и што је строго тематско, тј. посвећено искључиво вођама устанка.

Галерија Уроша Кнежевића, започета 1852, тематска је као и Исајловићева, али располаже са мање аутентичности, јер је Кнежевић

само један део својих модела сликао по природи; остали су, као што је познато, настали на основу описа или на основу сличности. Ако изузмемо портрет бр. 1 ове збирке, портрет самога Карађорђа, копиран са оригиналног портрета Владимира Лукића Боровиковског, у изворна дела иду портрети: Јанићија Ђурића, Петра Јокића, Луке Лазаревића, Проте Матеје, Цинцар-Јанка, Чолак-Анте, Узун-Мирка Апостоловића, Благоја Жабарца, проте Атанасијевића. За портрет Хајдук-Вељка позирао је његов брат Милутин, док су Алекса, Јаков и Сима Ненадовић и Младен Миловановић рађени на основу описа савременика. Али, без обзира на делимичну аутентичност ове галерије, она је већ од свог настанка изазвала живо интересовање. Довољно је цитирати одломке савремене штампе: „Српске новине" у броју 136 од 29. новембра 1855. доносе следеће: „Обраћамо позорност наши читатеља на једно за србски народ врло занимљиво и важно дјело. Пре кратког времена имали смо прилику у књажеском конаку видити лепу збирку живописани образа наизнатнији личности из новије србске историје. Као што смо добро и поуздано извештени, науман је о добру и напредку србског народа добро старајући се свијетли Књаз саставити подпуну живописну галерију образа они личности, које су од почетка за србску слободу следства пуног покрета године 1804. па до најновијег времена знатнији развитак у србског народа живота уплив имале. Светли Књаз, да би намеру своју постигао, не жали ништа само да се ово дијело у намери својој оствари и у што већем совершенству изведе. Он ползује при овој намери својој највеће участије и ревност и жели тако у живописаним образима представити и србском родољубу и сваком страцу ове јунаке и она лица, која су с пожертвованијем свога живота трудила се, да се угњетени још онда Србски народ ослободи и да своје цијели постигне."

Даља судбина ове изузетне галерије није довољно праћена. Наиме, мало је познато да је она остала у кнежевском двору и после пада Александра Карађорђевића, и да је 1863. године, за време друге владе кнеза Михаила Обреновића, предата преко правозаступника Карађорђевића Народном музеју. Овај догађај је забележио лист „Србадија" у свесци 3, за 1881. годину: „Из двора је пренето 1863. 25 комада слика, живописа Уроша Кнежевића, понајвише портрета оних јунака, који се борише за ослобођење Србије." Та је збирка имала далеко више среће од збирке Јована Исајловића, јер је сачувана до наших дана.

То је све што за сада знамо о историјској и уметничкој вредности ликова наших ратника или ратника нашег порекла. Да ли ћемо, једног дана, овој галерији војника, потеклој од руку српских сликара, моћи да додамо и портрет генерала Марка Ивелића? Међутим, нема разлога да очекујемо мање него што нам се нуди. Са формалне стране

— односно у погледу на стилску једноставност и на психолошко нијансирање — он подсећа на портрете Георгија Тенецког из 1785 (три члана породице Карамата). Међутим, што се колорита и обраде материје тиче, он је много ближи сликарству Николе Нешковића, односно његовом аутопортрету. Има ту више него једне сличности, особито у обради лица, затим у љубичастосивом тону на одећи и једног и другог модела, затим у начину како подсликава и тонира белу боју, у првом реду на жабоима оба портрета. Систематско истраживање филијације несумњиво би повећало њихов број. Остаје само питање када је, и којом приликом, Нешковић могао да слика овог изузетно занимљивог руског официра-дипломату. Можда негде 80-их година 18. века, у време када је Ивелић започињао своју војну каријеру, а Нешковић завршавао своју уметничку. Уколико се каснијим истраживањима докаже да до сусрета ове двојице није могло доћи, ми бисмо пре посумњали да пред собом имамо Ивелића него Нешковића.

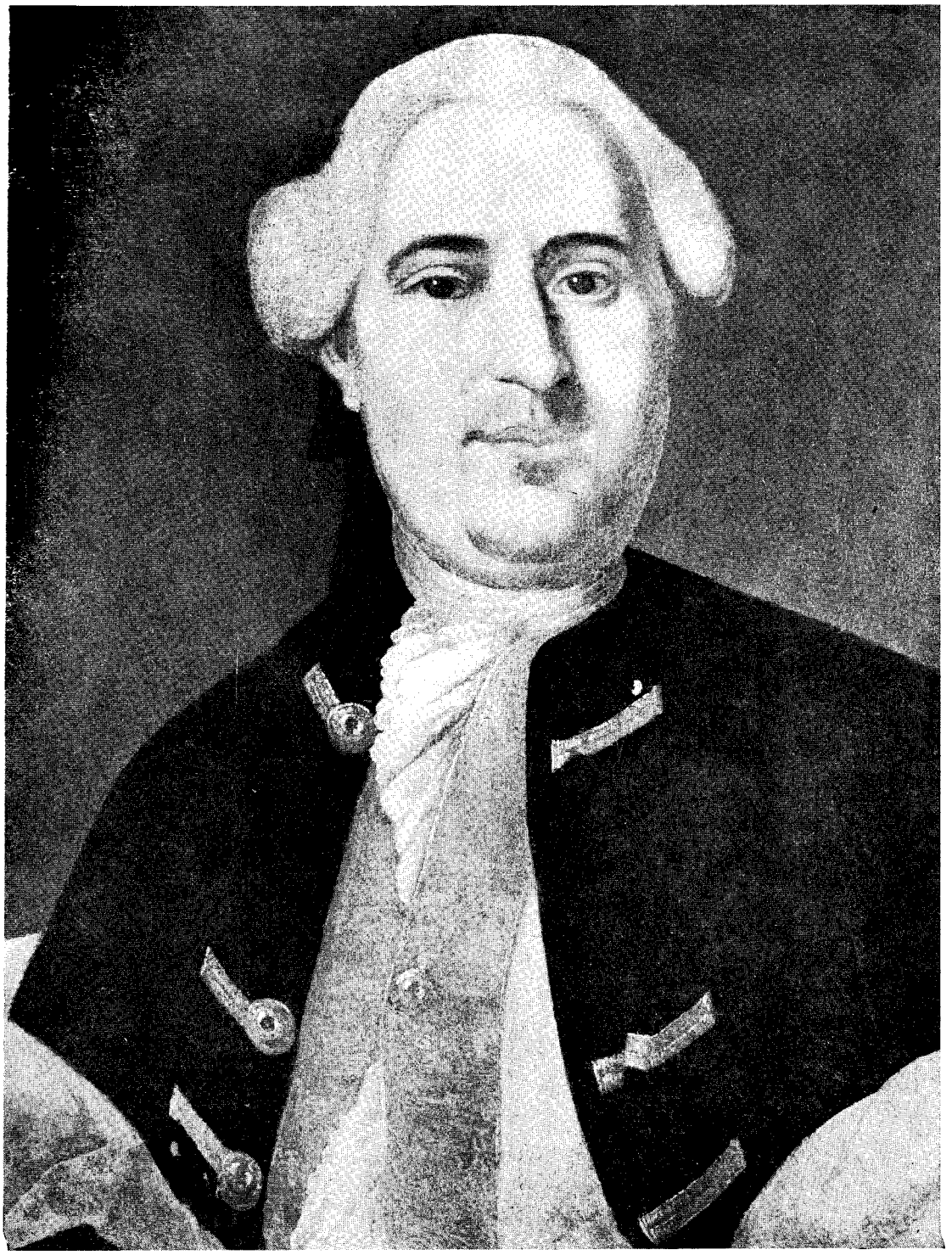
LE PORTRAIT D'UN SOLDAT ET SUR LES PORTRAITS DES NOS GUERRIERS EN GÉNÉRAL

MILA MILANOVIĆ

Dans la collection du Musée National à Beograd se trouve un portrait de la deuxième moitie du XVIIIème siècle qui présente le général Marko Ivelić, remarquable soldat russe et diplomat, d'origine serbe de la Bouche de Kotor.

L'auteur de ce portrait est inconnu, mais l'importance de ce personnage portraité nous oblige de s'en occuper et de le joindre à la galerie des personages historiques de cette période: des commandants, des hommes d'Etats et civilisateurs.

Il est supposable que ce portrait fût peint par un, parmis les plus remarquables d'artistes serbes de l'époque baroque: Joakim Marković, Stefan Tenecki, Arsen Teodorović, Pavel Djurković ou Nikola Nešković. Analyse de style et de la manière de peindre indique le dernier qui nous a laissé déjà un autoportrait. Même la technique de ce portrait se distingue de la technique des travaux des artistes russe à cette période, et la valeur artistique de ce portrait convient au talent et la capacité de peintre Nikola Nešković déjà cité, en concluant que le portrait est son oeuvre.



Сл. 1. Портрет генерала Ивелића

Загорка Јанц

Силуета као илустрација у српској књизи XIX века

МАТИЦА СРПСКА

4 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 4

Из великог броја илустрација српске књиге, новина и календара, које су посебно разноврсне после педесетих година XIX века, издваја се један нови жанр — силуета. Свежина коју уноси ова црно-бела илустрација, оживљавајући стихове романтичара и дечјих песама, својим асоцијацијама на кинеску уметност одваја се од већине илустрација рађених пером, које преовлађују у овом периоду.

Рађена четком, репродукована литографијом, силуета нас одводи у један нови свет, свет маште и игре сенки. То су љупке фигуре виђене кроз спуштену завесу осветљеног прозора, или контуре које поигравају на хоризонту кад почне да се хвата сумрак. Чисто црна, помало масивна контура главне теме, најчешће постављена у скоро филигрански фино обрађену позадину од бујног растиња, какво ће касније цветати на рељефу стакла Емила Галеа.

Силуета је највероватније у Европу дошла из Кине, где је, као народна уметност, негована посебна врста силуете резане од папира. Читаве виртуозне композиције са људским фигурама, птицама, биљкама и арабескама, резане су у тамној или вишебојној хартији и обично налепљиване на прозорска окна. Крајем XVIII века, са таласом кинеског утицаја, и силуета резана од папира осваја Европу. У Немачкој је видимо као обавезни део наставе цртања и налазимо репродуковану у многим уџбеницима намењеним народу и омладини. И портрет-силуета, добијена извлачењем контура по ивици сенке профила, постала је врло брзо популарна. На вашарима се код путујућих уметника могао за неколико минута добити од папира резани профил. Ова се техника сматра као претходник фотографије. Међутим, још дуго после времена када је фотографија освојила свет, у народу је остало омиљено резање оваквих профила.

Као самостална графичка техника, коришћена за индивидуалне и групне портрете, силуета је постала врло омиљена у Немачкој у

доба Гетеа.[1] Ово је финија и суптилнија варијанта силуете рађене тушем, као чиста контура или са позадином рађеном у класичном сенченом цртежу.[2] У немачкој књизи, највише у Вајмару и Минхену, силуета као илустрација одржава се кроз цео XIX век. Могло би се рећи да у другој половини XIX века она доживљава свој други процват.

Вероватно у овом периоду обнављања силуете можемо тражити порекло њене појаве у српској књизи. Србија је одржавала живе трговачке и културне везе са Немачком. У Минхену су школовани многи интелектуалци и уметници, што је умногоме допринело преношењу силуете у српску средину. По жанру, ово су биле углавном илустрације намењене деци, мада има галантних сцена инспирисаних француским сликарством рококоа.

Цветање силуете на страницама српске књиге обухвата доста кратак временски период од петнаестак година, између 1876. и 1890. године. По духу романтичарска, силуета је често формално стилски обележена псеудоренесансним елементима, што је карактеристично за српску књигу осамдесетих година XIX века.

Прве силуете, иако техничке природе, имамо у књизи Јована Драгашевића, „Хомоље", штампаној у Београду 1872. године. Ове силуете немају уметнички карактер и другојаче су од оних о којима ће овде бити речи, али су у своје време представљале новину и називане су силуетама. То су беле контуре на црној правоугаоној или квадратној подлози, какве ће се и касније јављати у дечјим новинама као узорци „За мале цртаче"[3] или у ребусима[4]. Силуете у књизи „Хомоље" су у ствари цртежи конфигурације терена и радио их је сам аутор.

Прву силуету као уметничку илустрацију у српској књизи радио је Миливоје Мауковић, млади и у оно време веома популарни сликар, који се неко време школовао у Минхену. Истакао се био својим многобројним хумористичким цртежима у новинама и часописима. Осим тога, често је илустровао песме Јована Јовановића Змаја. Своје радове је увек потписивао. Захваљујући њему, прва уметничка силуета код нас је сигнирана. То је илустрација уз Змајеву песму „Јоја и гуска", сигнирана у десном доњем углу иницијалима ММ (Миливој Мауковић) и годином 1876; објављена је у дечјем листу „Радован"[5]. Фигура дечака, гуске која га јури и њених гушчића, дате су у пуној црној си-

[1] Kultur und Sittengeschichte aller Zeiten und Völker, Wien, Hamburg, Zürich, Bnd, 15, 281.

[2] Propyläen Weltgeschichte, Berlin 1929, 274.

[3] Невен XI, бр. 4, Нови Сад 1890, 56; исто, бр. 6, 1890, 93.

[4] Српска зора, број за септембар, Беч 1876, 217; исто, св. 1, 1877, 24.

[5] Радован, Нови Сад 1876, 171—172.

луети, која је укомпонована у развијену грану са нежно исцртаним лишћем и кореном. Декоративно распоређено грање биљке делује и као позадина и делимично уоквирује композицију (сл. 1). О оригиналности саме ове илустрације тешко је говорити. Она је потписана, што указује да ипак није директно преузета из неког другог листа, садржајно је сасвим везана за текст песме. Међутим, како су и многе Змајеве песме преведене или препеване, није искључено да је и ова илустрација инспирисана неким немачким узором; тим пре што је она једина у великом Мауковићевом опусу.[6]

Сл. 1. М. Мауковић, илустрација за песму „Јоја и гуска" од Ј. Ј. Змаја

Исте године, 1876, такође у „Радовану", у рубрици загонетке, налази се силуета лептира раширених крила, директно инспирисана лептиром резаним од хартије.[7] Без инвенције и уметничких претензија, овај је лептир само документат, јер спада у прве силуете на страницама наших дечјих новина.

Већ идуће, 1877. године имамо другу сигнирану силуету рађену за песму „Коло" од Бранка Радичевића.[8] Испод наслова песме забележено је: „Цртао А. Радуловић". По гранама винове лозе играју младићи и девојке; фигуре на гранама стоје и она им служи као позадина. Композиција је доста тврда, људи се понашају као статисти. Силуета је сигнирана иницијалима АР (Александар (?) Радуловић). Типично је да се на овој силуети, а и на многим другим касније, на гранама које служе као декор сцени, увек појављује исцртан корен биљке (сл. 2). Неколико месеци касније, у истом листу „Српска зора", А. Радуловић објављује још две силуете. Најпре илустрацију уз песму „Додоле"[9] и другу уз Радичевићеву песму „Берба"[10]. Обе силуете по маниру и извесној укочености, по недостатку маште, представљају целину са силуетом „Коло". И код њих уз наслов стоји ознака: „Силуета А. Радуловића". Међутим, две последње илустрације су сигниране иницијалима БР. Како немамо никаквих података о А. Радуловићу, сем ове три силуете, засад није могуће разјаснити ову разлику у сигнатурама.

[6] Илустратор Миливој Мауковић, Зборник Музеја примењене уметности, 12, Београд 1967. година — у штампи.

[7] Радован, Нови Сад 1876, 253.

[8] Српска зора, св. 9, Беч 1877, 205.

[9] Исто, св. 10, Беч 1877, 221; песма је потписана иницијалима Н. П.

[10] Исто, св. 12, Беч 1877, 269.

Године 1878. појављује се млади, талентовани самоуки цртач Бранко Радуловић. Он искључиво ради силуете, компоноване са много маште, лепо цртане и живахне. Прву своју силуету Бранко Радуловић црта 1878. године, али је објављује тек 1883. године.[11] То је илустрација уз народну песму „Цуцу-Цуцу", на којој је представљена млада жена са дететом како седи на грани; крај ње се мачка игра са клубе-

Сл. 2. А. Радуловић, илустрација за песму „Коло" од Б. Радичевића

том. Исте, 1878. године објављена му је у „Српској зори" илустрација песме „Подрж' Боже, овако". Ова силуета, по прелому листа, није дошла на одговарајуће место уз песму коју илуструје, него је доспела међу стихове шкотске баладе „Соко". Та композиција је највероватније настала под утицајем средњоевропског сликарства касног рококоа. На позадини од гранчица и храстовог лишћа, на огради импровизованој од грана седе три фигуре. У средини је младић у белим, мало набраним чакширама до колена и дугачким чарапама. На њему је бела кошуља са дугим рукавима, црн прслук са белим реверима и црн жакет пребачен преко рамена. Око врата му лепрша марама. Лево и десно од њега седи по једна девојка одевена у црну сукњу која досеже до пола листа, у белој блузи са кратким рукавима и наборима око већег округлог изреза. Око паса им је дуга, права црна кецеља. Обе око врата имају уску огрлицу. Девојка лево од младића преде вуну. Све три личности су у разговору и окренуте нечем што се дешава иза њих. Обрада ове силуете се по техници разликује од свих које налазимо у нашим књигама. Наиме, делови одеће су бели, шрафирани танким црним цртицама, што у суштини није принцип силуете, него ближе цртежу пером. Остале партије, лице, тело, коса и биљни декор око фигура су црни. И мушки и женски костим какав имамо на овој илу-

[11] Невен, Нови Сад 1883, 28.

страцији ношен је у Баварској крајем XVIII века. Силуета није потписана, највероватније зато што је преузета из неког немачког листа. Да је аутор Бранко Радуловић дознајемо из текста испод наслова песме: „Силуета Бранка Радуловића"[12] (сл. 5).

Издавачка књижара Луке Јоцића и друга из Новога Сада издала је 1882. године књигу песама Бранка Радичевића, којом је обележена

Сл. 3. А. Радуловић, илустрација за песму „Берба" од Б. Радичевића

стогодишњица рођења познатог песника. Опрема овог луксузног издања поверена је тада већ реномираном сликару Бранку Радуловићу. Уметник је уложио максимум труда и талента да публикацију достојно опреми. Та књига је једина која, сем илустрација у тексту, лепо решених иницијала и изванредних неоренесансних виђета, има насловну страну и корице украшене силуетама. Пошто је књига била завршена крајем 1881. године, то су „Српске илустроване новине" поздравиле њен излазак и забележиле да је Бранко Радуловић добио за опрему књиге 150 форинти као награду Матице српске у Новом Саду. Даље се каже да је „књига штампана на хартији на којој није изишла ниједна српска књига, а силуете су израђене у једном од првих уметничких завода у Бечу. Сликар Стева Тодоровић је похвалио Радуловићев рад, као почетак новог правца, и казао да ће награда помоћи Радуловићу да се даље усавршава на пољу илустрације"[13] (сл. 6 и 7). У пролеће 1882. године „Српске илустроване новине" доносе приказ књиге „Песме Бранка Радичевића" са силуетама Бранка Радуловића.[14] Аутор говори опширно о предговору књиге, а посебно се осврће на њену опрему и каже: „... књига је украшена са силуетама (сенчастим слика-

[12] Српска зора, св. 6, Беч 1878, 109.

[13] Српске илустроване новине, Нови Сад 1881, 175.

[14] Исто, бр. 13, Нови Сад 1882, 13.

ма) од Бранка Радуловића. То су слике, које само у контурама, испуњеним црном бојом, изражавају предмет, кога хоће да представе. Већ према таквом свом карактеру, ту се иште вештачка рука, која хоће тим родом цртања да исказује мисли своје. Г. Бранко Радуловић је почетник и то самоук почетник. Према томе, његови су цртежи лепи, а у понекој слици (стр. 6, 15, 18, 21, 24, 32, 35 и 46) композиције баш врло лепе. Иницијали, слова којим је украшен почетак сваке песме, а који су у истом маниру цртани, носе на себи врло оштро изражен карактер лаичке руке . . ."[15] (сл. 6 и 7). Све силуете у овој књизи сигниране су само именом — „Бранко", и годином. Рађене су током неколи-

Сл. 6. Б. Радуловић, виньета у књизи „Песме Бранка Радичевића, Нови Сад 1882, 11

Сл. 7. Непознат аутор, илустрација уз чланак „О стрелама"

ко година. За нас је од интереса представа бербе у оквиру песме „Бачки растанак" која је рађена 1880. године. Очевидно је ова силуета инспирисана илустрацијом, такође под називом „Берба", од А. Радуловића, објављеном 1877. године (сл. 4). Стилски се ове две композиције веома разликују. Прва делује доста скромно и подсећа на силуете резане од папира, док је друга — од Бранка Радуловића — декоративнија, нежнија и показује интимнију атмосферу. Међутим, број и распоред фигура је исти, као и неки детаљи.

На жалост, ни о Бранку Радуловићу не знамо много више него о његовом претходнику. Оно што кажу поменути прикази, то је све. О његовом приватном животу, о школовању, засад нема никаквих података. „Српске илустроване новине" бележе име Бранка Радуловића, „царин. приjемника" . . . као свог „сарадника на уметничком делу"[16],

[15] Песме Бранка Радичевића, Нови Сад 1882, 32.

[16] Српске илустроване новине, год. I, Нови Сад 1881, унутрашња страна горње корице.

а календар „Орао" за 1875. год. једну топографску карту са његовим потписом.[17]

У периоду од 1880—1890. године налазимо већи број непотписаних силуета у дечјем листу „Невен" и у календару „Царић". За већину се може претпоставити да су преузете из немачких новина или дечјих часописа; неке од њих су, вероватно, првобитно резане од папира. Овде треба поменути љупку силуету уз чланак „О стрелама" у „Невену" за 1880. годину.[18] Двоје деце у импровизованом оквиру од гранчица сличних папрати на којој седе птице. Девојчица, у сукњи са воланима, са дугом косом спуштеном низ леђа, одапиње лук. Иза ње дечак седи и припрема стреле (сл. 8). Исте године објављена је у „Не-

Сл. 8. Непознат аутор, илустрација песме „Мали коњаник" од Ј. Ј. Змаја
Сл. 9. Непознат аутор, илустрација песме „Мали гушчар Стева" од Ј. Ј. Змаја

вену", а затим прештампана у „Царићу" за 1884. годину Змајева песма „Мали коњаник", илустрована добро познатом силуетом малог „коњаника" са папирном кесом на глави, како замахује бичем јашући на столици[19] (сл. 9).

У „Царићу" за 1886. годину Змај штампа своју песму „Мали гушчар Стева"[20]. Уз ову песму је објављена силуета малог гушчара огрнутог пелерином, са шеширом на глави и бичем преко рамена како чува гуске. У позадини је у цртежу означен обрис брега и нешто оскудне вегетације мочварног равничарског предела. Песма заједно са илустрацијом је прештампана у „Невену" за 1889. годину. Постоји претпоставка да је ову силуету могао радити сам Змај, који је, као што је познато, и сам радио неке цртеже.

После деведесетих година XIX века силуета нестаје са страница српске књиге исто тако нагло као што се и појавила.

[17] Орао за 1878. годину, прилог.
[18] Невен, бр. 4, Нови Сад 1880, 111.
[19] Исто, бр. 1, Нови Сад 1880, 31; Царић, Нови Сад 1883, 47.
[20] Царић 1886, 31; Невен 1889, 204.

LA SILHOUETTE COMME ILLUSTRATION DANS LES LIVRES SERBES DU XIXe SIÈCLE

ZAGORKA JANC

C'est parmi de nombreuses illustrations dans les livres, journaux et calendriers serbes dans la deuxième moitié du XIXe siècle qu'on rencontre un nouveau genre: celui de silhouette. Cette fraîche illustration en noir et blanc rend vivants les vers des romantiques et des poésies pour enfants.

La silhouette est venue, le plus probablement, vers la fin du XVIIIe siècle en Europe de Chine, où la confection de silhouettes en papier était cultivée comme art national. La silhouette en tant que technique graphique indépendante était utilisée pour le portrait individuel et celui de groupe en Allemagne où elle fut très populaire à l'époque de Goethe. C'est en Allemagne, dans la deuxième moitié du XIXe siècle que la silhouette connut sa deuxième renaissance.

C'est probablement dans cette période de renouvellement de la silhouette qu'il faut chercher l'origine de son apparition dans les livres serbes. La Serbie avait des relations commerciales et culturelles très vives avec l'Allemagne, surtout avec Munich, ce qui avait en grande partie contribué au transfert de la silhouette dans le milieu serbe.

La floraison de la silhouette dans les pages des livres serbes embrasse une période assez courte d'une quinzaine d'années, de 1876 à 1890. Romantique par son esprit, la silhouette fut souvent marquée par des éléments de style de la pseudo-renaissance, ce qui était caractéristique pour tous les livres serbes des années quatre-vingts du XIXe siècle.

Quelques artistes en Serbie s'occupaient de la silhouette: Milivoj Mauković, Aleksandar Radulović et Branko Radulović. Dans ce genre excellait surtout Branko Radulović, jeune peintre autodidacte qui avait illustré le livre de poésies de Branko Radičević. Pour ce travail, Matica Srpska à Novi Sad lui a décerné un prix en 1881.

Dans les journaux et calendriers serbes apparaissait un grand nombre de silhouettes non signées. On peut supposer que la plupart de ces silhouettes fussent empruntées des journaux étrangers.

Après les années quatre-vingt-dix du XIXe siècle dans les pages des livres serbes la silhouette se perdit aussi vite qu'elle y avait apparu.

Сл. 4. Б. Радуловић, илустрација песме „Подржʼ Боже овако“, од Ј. Ј. Змаја

Сл. 5. Б. Радуловић, илустрација књиге „Песме Бранка Радичевића“, Нови Сад, 1882, 16.

Антица Павловић

Српске теме Михаила Осиповича Микешина

МАТИЦА СРПСКА

4 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 4

Име руског сликара и вајара Михаила Осиповича Микешина било је досад код нас углавном познато по пројектима које је 1868. године израдио за споменике кнезу Михаилу.[1] Захваљујући новим подацима до којих смо случајем дошли[2], у могућности смо да дело Микешиново везано за српски народ потпуније сагледамо.

Уметничко формирање Микешиново почиње веома рано. У селу Максимовску у Смоленској губернији, где се родио 1835. године, научио је код локалног иконописца да ради уљаним бојама. Пошто се и међу вршњацима у школи истицао талентом, уз помоћ месног спахије упућен је на Уметничку академију у Петроград. Током шестогодишњег школовања у класи сликара битака Б. П. Вилевељдеа, освајао је једну за другом готово све награде на Академији: сребрну медаљу, малу златну, два пута велику златну и најзад звање класног уметника и стипендију за боравак у иностранству, коју није искористио. Све награђене слике биле су историјске композиције битака. Једна од њих је поклоњена цару Николи.

Микешин се као двадесетчетворогодишњи уметник прославио када је победио на конкурсу за споменик Хиљадугодишњице Русије 1859. године, а на дан откривања споменика 1862. био је одликован орденом св. Владимира и дариван доживотном стипендијом од 1200 рубаља. Своје уметничко образовање наставио је учењем моделовања

---

[1] Дејан Медаковић, Пет стотина дуката цесарских за споменик. Први пројекат за споменик кнезу Михаилу израдио је руски вајар Микешин. Политика 8. VII 1962.

Павле Васић, Анастас Јовановић, каталог радова. Галерија Матице српске, Нови Сад 1964. О Микешину на стр. 10.

[2] Године 1964. дошли смо у контакт са унуком вајара М. О. Микешина, грађанком Клавдијом Петровном Ремизовом, која нам је крајем 1967. послала и љубазно ставила на располагање материјал везан за боравак њеног рођака у нашој земљи. Користимо и ову прилику да се Клавдији Петровној Ремизов најсрдачније захвалимо.

код И. Н. Шредера, а потом учествовао, са много успеха, на свим већим конкурсима за споменике у Русији и иностранству. За пројекат споменика Дон Педру у Лисабону добио је звање почасног члана лисабонске Академије наука, премију и орден, а за сличне заслуге је био одликован од пруске, аустријске, белгијске, италијанске и персијске владе. У Русији је израдио пројекте за споменике: Победи црноморске флоте, морнару Шевченку, Корњилову, Нахимову, Богдану Хмељницком, императору Александру II, царици Катарини, и многе друге, од којих је већина изведена. Израдио је многе фигуре за кљунове бродова и јахти. Био је познат илустратор. Поред илустрација у часописима, илустровао је и дела Гоголја, Пушкина, Њекрасова, као и чувени зборник „Кобзар" свог великог пријатеља Тараса Григоревича Шевченка. Рад на илустрацији га је зближио са новинарским круговима, те је 70-их година и сам издавао илустровани часопис „Пчела". У овоме и у другим листовима писао је и објављивао путописне белешке и успомене о догађајима и људима са којима је долазио у додир, а као човек непресушне енергије, дружељубив и радознао, много је путовао, лако правио познанства и друговао са многим познатим људима онога времена у Русији и ван њених граница.

Микешин је био велики словенофил и ватрени поборник панславенских идеја. Оне су умногоме утицале на његово стваралаштво. Као цењени уметник и активни поборник тих идеја допринео је културним везама словенских народа. Био је дугогодишњи члан Петроградског одељка словенског добротворног комитета и у том својству путовао као изасланик у друге словенске земље. Тако је 1869. године учествовао на прослави 500-годишњице Јана Хуса у Чешкој и израдио велики цртеж који приказује спаљивање Јана Хуса, репродукован у чешким листовима. Микешин је направио и слику са темом заседања Словенског комитета. Његови радови и контакт са Србијом такође се заснивају на тој основи.

Када је у пролеће 1867. године било извесно да ће се у Москви и Петрограду одржати Други конгрес панслависта и велика етнографска изложба, у Петрограду је образован комитет за пријем гостију на конгресу. Члан овог комитета био је и Михаил Осипович Микешин. Комитет је следећих година био језгро које је образовало Петроградски одељак словенског добротворног комитета. Бавећи се различитим питањима словенства, овај комитет је постао особито активан када је за председника изабран познати слависта и научник А. Ф. Гиљфердинг.

Микешин је још много раније, почетком 60-их година проучавао историју, обичаје и језик нашег народа и долазио у додир са нашим људима. На Невском проспекту, у дому Шишкина, држао је кафану

неки Херцеговац Стеван Дамјановић код кога су се редовно скупљали студенти јужнословенских народа, питомци петроградских војних завода и других школа. Међу њима су били и угледни људи наших крајева Сава Грујић, митрополит Михаило, архимандрит Сава Дучић, поп Марко Пејовић, Марко Вуковић и многи други. Микешин је у овом кругу редовни члан, он говори наш језик и учествује у свим разговорима и плановима. У својим успоменама одушевљено прича о људима, атмосфери па чак и о специјалитетима вештог и срдачног домаћина Стеве Дамјановића.

Велико и дугогодишње пријатељство са капетаном Павловског хусарског пука Марком Вуковићем одиграло је значајну улогу у Микешиновом интересовању за Србију. Вуковић је био изванредно образован човек, познавалац етнографије, географије и историје Србије, коме су били далеки интереси партија и династија, човек који је пророчански гледао на ослобођење свога народа. Био је велики патриота и словенофил. Микешин је, по сопственим речима, био његов друг, ученик и поклоник.

Проучавајући историју српског народа и његову борбу за ослобођење, а дружујући са виђеним људима наше земље и нашавши се сред њиховог патриотског заноса, Микешин се сусрео са личношћу Карађорђа, и дошао на идеју да направи пројекат споменика „Ослобођење Србије", сложену композицију у којој је главна личност вођа првог српског устанка.

Тако је пре познатих пројеката за споменике кнезу Михаилу, Микешин израдио пројекат за споменик „Ослобођење Србије". О изгледу тога пројекта немамо никаквих ближих података, изузев вести да га је Микешин, као акварелисани цртеж, изложио на свесловенској етнографској изложби 1867. године. Пошто се као члан комитета за пријем гостију упознао са нашим делегатима на конгресу, Микешин им је показао изложени пројекат за споменик. Одушевљени овим гестом, српски изасланици су замолили за дозволу да пројекат, по повратку у земљу, покажу кнезу Михаилу. Чим су се упознали са пројектом и књаз Никола и кнез Михаило су похитали да одају знаке признања великом руском уметнику. Књаз Никола га је одликовао крстом кнеза Данила, а кнез Михаило му је упутио својеручно писмо у коме му благодари као брату по племену и вери, на делу његовом за историју српског народа, и изражава жељу да Микешина види у Србији, ради договора о подизању споменика.

До састанка између кнеза и вајара никада није дошло, јер је маја 1868. године кнез Михаило убијен у Кошутњаку. Ипак у својим успоменама Микешин показује нескривено дивљење према кнезу, а посебно према његовој широкогрудости и спремности да буде покрови-

тељ споменика у коме је главна личност родоначелник династије Карађорђевића.

Убрзо после писма и срдачног позива у Србију, до Микешина је стигла вест о кнежевој трагичној погибији. Потресен овом судбином, Микешин је одмах израдио пројекат споменика за место кнежевог убиства у Кошутњаку. Исте године, боравећи у Русији, Јован Ристић је посетио Микешина и обновио кнежев позив.

У августу 1868. године Михаил Осипович Микешин се упутио у Србију. На путу га је пратио његов верни друг Марко Вуковић. Путовали су преко Беча и зауставили се тамо да предахну и да се сретну са јужнословенским студентима и словенофилима. На свим јавним местима где су Вуковић и Микешин навраћали, образовао се око њих круг људи, који је страсним речима дискутовао на свим словенским језицима. Међу свим личностима са којима се у Бечу срео и упознао, Микешин се у мемоарима најживље сећа Васе Пелагића, са којим је Вуковић водио поверљиве разговоре. Изгледа да је наклоност Микешина и Пелагића била обострана, о чему судимо по Пелагићевом портрету са посветом, који је поклонио Микешину. У посвети пише: „У знак поштовања брату руском, г. Михаилу Микешину од Василија С. Пелагића архимандрита, Беч 16/8 1868. године".

Из Беча је паробродом аустријског Лојда Микешин стигао у Београд. Ту је био свечано дочекан са свима почастима и већ у првим данима се упознао са свом месном интелигенцијом и представницима политичких странака. Посебну част указале су Микешину присталице словенске идеје, које су га изабрале у своје вођство. Цео његов боравак био је пун одушевљења, почасти и патриотских овација, „тако да — каже Микешин — у Русији за тако кратко време није толико често слушао химну 'Цара Боже спаси' као што је слушао у Србији тих дана".

У нашој земљи Микешин је боравио шест недеља и за то време је поред Београда посетио Дубровник, Котор и Цетиње. У Дубровнику се сусрео са херцеговачким устаницима, и о томе доцније писао. Преко Котора је отпутовао на Цетиње, где му је приређен свечан дочек. Тамо се упознао са виђеним личностима и кретао у круговима највишег друштва.

У пратњи високих личности Микешин је у Београду посетио место кнежеве погибије у Кошутњаку, за које је донео нацрт споменика. Импресионирали су га још свежи трагови убиства.

Исте године образован је Одбор за подизање споменика кнезу Михаилу, који је одмах прихватио пројекат за споменик на месту убиства у Кошутњаку и истовремено замолио Микешина да изради нацрте за кнежев споменик који би се подигао на главном тргу у Бео-

граду. За време боравка у Београду Микешин је израдио и предао Одбору и овај наручени нацрт. И један и други пројекат прегледали су и Одбор и влада, одобрили их и одлучили да се споменици подигну чим буду прикупљени добровољни прилози, са чијим је сакупљањем започето одмах. Пред полазак из Београда Микешин је поклонио Одбору оба пројекта као свој прилог за споменик кнезу. Одбор је дар прихватио и писмено се захвалио уметнику на његовом несебичном доприносу.[3] У исти мах Одбор је одлучио да литографише Микешинове пројекте и да их у великом броју примерака продаје у Србији. Пошто је Микешин напуштао Србију препоручио је да се око литографисања стара његов познаник из Петрограда и почасни члан Петроградске академије, сликар Стева Тодоровић.[4]

У Београдском читалишту у октобру 1868. године била је приређена, ради популарисања, изложба Микешинових пројеката за кнежев споменик, а савремена штампа[5] донела је опширне описе оба пројекта.

„Вештак је вођен величином свога генија, дивно појмио значај овога чудног места и насликао белег који му најбоље доликује — каже се у „Српским новинама" о пројекту у Кошутњаку. — Од земље се подиже у вис црквица од самотворога камена, с поља неуглађенога, ... изнутра пак свом вештачком бригом израђено је све што може удивити ... Над раменима од врата у црквицу стоје забележене године његовога (кнез Михаиловог) владања Србијом; над самим вратима је грб Српски, а по врху свега наслоњен на леву руку одмара се он с погледом пуштеним у даљину, а лицем пуним намера. Но баш у том тренутку, кад он мисли о срећи свога народа, лагано се пуже уз камен гуја љута и уједа га под леву руку у само срце. Гледаоцу се кожа језжи и очи му смотре одма испод слике кнежеве ове речи из страсне стихире: 'Људи моји что створих вам: вазда сте ми злоја за благаја'.

Слика кнежева у особитој величини биће саливена, а све друго од самотвора камена. Около пак око самога споменика имају се просећи стазе, начинити степенице, које ће се извести особито укусно и лепо, и ако средства достигну, довести ће се и водоскоци."

Исто тако прецизно и опширно, на истом месту је описан и пројекат за споменик на Великој пијаци:

„Најпре вам пада у очи сам образ покојника који стоји с десне стране стола на коме је круна и скиптар, као владалачки знаци. С леве стране је паша београдски који ставља на стол кључеве од градо-

[3] и [4] Дејан Медаковић, op. cit.

[5] Споменик незаборављеном кнезу Михаилу Обреновићу III, Српске новине, 1868, бр. 132, 5. X.

ва... Одмах преко ивице од стола спушта се царска порфира и на њој су нацртани знаци српских земаља. Око места на коме стоји кнежева слика повија се хартија на којој се чита реч *капитулација*, хотећи казати да се кнезу Михаилу има захвалити за дејствовање што европске силе благоволеше ослободити нашу земљу од тих тешких стега.

Слика кнежева биће изливена од старих топова београдског града. Ногама ће стајати на углађеном камену од кијевског лабрадора, сав пак остали самотвори камен биће неуглађен.

Испод тога, с предње стране, на камену је изрезан грб с лаврима а испод њега снажан Србин довршује дletом изреке: 'Твоја мис'о погинути неће'.

На противној страни биће запис да се види да тај споменик диже благотворна Србија своме незаборављеном кнезу Михаилу М. Обреновићу III.

С једне стране биће представљена Преображенска скупштина године 1861, као знаменита унутрашњим преображајем, а с друге освештавање заставе народној војсци.

Све слике и сви барељефи биће изливени, а све друго од камена. Разуме се да и не казујемо, да за тај случај ваља нашу београдску пијацу приредити како пристоји за такав знаменити накит." ...

У својој „Аутобиографији" Стева Тодоровић пише да је 1870. године путовао у Беч ради литографисања Микешинових цртежа, и да је тај посао поверио штампарији Рајфенштајна и Реша, желећи да добије добар квалитет отисака.[6] Литографије су ускоро биле готове, и сигурно растуране по Србији. Неколико примерака данас се чува у музејским и библиотечким збиркама у Београду.

У збирци гравира у Музеју града Београда чувају се три примерка ових литографија, од којих две представљају пројекат за споменик на Великој пијаци, а једна пројекат за споменик у Кошутњаку. Идентичан примерак другој налази се у Народној библиотеци у Београду.

Литографије до у детаље одговарају опису у „Српским новинама", те смо у могућности да протумачимо значење свих детаља.

Изведене су у три боје: црној, окер и плавој, а рађене искључиво кредом, без употребе пера. Тај поступак је учинио да су литографије добиле мекоту, која потенцира романтичарски штимунг.

Литографија која приказује споменик у Кошутњаку компонована је у облику обрнутог слова Т, па има слободна поља у горњим угловима. У левом је исписан текст: Саставио и нацртао руски уметник

[6] С. Тодоровић, Аутобиографија, Матица српска, Нови Сад 1951, стр. 43.

Михаило Ос. Микешин да се постави у Кошутњаку, а у десном је план споменика. Испод слике је легенда: Пројект споменика кнезу М. Михаилу Обреновићу III. Друга литографија, са пројектом споменика за Велику пијацу, компонована је у правоугаоном пољу, са легендом испод у којој пише: Пројект споменика кнезу М. Михаилу Обреновићу III да се постави на Великој пијаци. На обема литографијама потписана је штампарија Рајфенштајна и Реша.

Споменик у Кошутњаку замишљен је као капелица са двокраким монументалним прилазним степеништем, које би приличило каквој великој јавној грађевини. Тај грандиозни прилаз допуњен је водоскоцима и клупама за одмор, а цела композиција је смештена у бујни пејзаж са егзотичним растињем. Добра је страна пројекта што је прилагођен терену на коме је имао да се изведе. Тема споменика је препуна литературе, романтичарског заноса и потресних детаља.

Много срећније и скулпторски чистије решен је пројекат споменика за Велику пијацу, где су главној сцени: предаји градских кључева подређене све друге епизоде из историје владавине кнеза Михаила. Споменик је добро пропорционисан и јасан, али ни он није лишен мноштва непотребних детаља и симбола.

За споменик на Великој пијаци позната је још једна, вероватно ранија варијанта пројекта. Она приказује кнеза Михаила у народној ношњи, који рукама раскида ланце ропства. Полукалоту, на којој стоји кнез, носе на рукама људи из народа здружени у слози и договору, а у доњем делу на разуђеном постаменту постављене су алегоричне мушке и женске фигуре. Цела композиција је смештена у базен са водоскоцима који избијају из симетрично распоређених делфина и крчага. Ова скица, сем главне сцене, има врло уопштену симболику, коју је Микешин у каснијем пројекту, вероватно по сугестији наручилаца, заменио прецизним и подробним причањем главних догађаја из кнежеве владавине. У општим цртама ова варијанта подсећа на композицију споменика Хиљадугодишњице Русије.

Одбор за подизање споменика је још 1868. године располагао са прилогом од 6000 дуката, а сума се сигурно касније увећала. Отуда и данас остаје доста нејасно зашто се одуговлачило и најзад одустало од реализације Микешинових пројеката. Изгледа да су разлози за њихово одбијање били сложени. Прихватљива је констатација дра Павла Васића да „грандилоквентни карактер пројеката није одговарао Србима".[7] Но поред тога, разлози сигурно леже и у поодмаклим годинама од трагичне кнежеве погибије. Она је све мање значила масовну погруженост и тугу, па су теме које патетично славе кнеза мученика изгубиле актуелност. Најзад, чини нам се да озбиљне разлоге треба тра-

[7] П. Васић, op. cit., стр. 10.

жити и у политичким струјањима, која се све више оријентишу ка Аустрији. Можда није случајно ни то што су на конкурсу за кнежев споменик 1873. године награде добили вајари из Беча и Фиренце.

Ма колико су разлози за одбијање Микешинових пројеката засад у границама претпоставки, остаје чињеница да је 1871. године српска влада донела одлуку да Микешину откаже извођење споменика. Деликатну мисију саопштења одлуке имао је да изврши београдски митрополит Михаило, давнашњи уметников пријатељ и истомишљеник у словенском питању. По избору личности којој је поверена ова дужност, изгледа да је влади и одбору било нелагодно отказивање, па им се чинило да ће све проћи безболније ако то учини присни пријатељ.

Садржај митрополитовог писма засад није познат, но чињеница је да и после њега Микешин није изгубио наду, а ни жељу да помогне подизању споменика у Београду, јер му то, како он каже, на срцу лежи. У септембру исте године, уместо одговора на владину одлуку, Микешин је упутио јавно писмо преко београдског листа „Јединство". То писмо је штампано са великим скраћењима и изменама, па је аутор нашао за сходно да интегрални текст следеће године објави у петроградским новинама „Глас".

Судећи по овоме тексту Микешину су биле јасне промене настале у односу на личност кнежеву, те и сам сматра да је његова мисија у ослобођењу народа најзначајнија заслуга по којој поколења треба да памте кнеза. У томе би, сматра, било неправедно заборавити улогу коју су играли Михаилови претходници, кнез Милош и Карађорђе, па и сви други јунаци које народ држи у сећању, а који су погинули у борби за ослобођење. Зато по његовом мишљењу сви они треба да нађу своје место у будућем пројекту за споменик, а међу њима и кнез Михаило. На крају се Микешин обраћа читаоцима са молбом да правилно схвате његову интервенцију и каже да ће бити врло задовољан ако својом сугестијом помогне решавању дилема о изгледу споменика. Чак и 1873. године када је расписан конкурс за израду споменика кнезу Михаилу, на коме су између 17 приспелих радова прве три награде освојили Винценц Плиц, скулптор из Беча, Јосип Бочини, архитект из Фиренце, и Антоније Вагнер, скулптор из Беча[8], Микешин у писму упућеном митрополиту Михаилу нуди своју идеју за споменик, да је обраде други учесници конкурса. То је била пракса са свим Микешиновим споменицима у Русији. Он је давао идеју и цртеж, а споменике су изводили други мајстори. Понудио је то и у овом случају

[8] Михаило Валтровић, Грађа за историју уметности у Србији у трећој четвртини XIX века, Пројекти за споменик почившем кнезу Михаилу Обреновићу III, Београд 1874.

рачунајући на своје познавање прилика и историје Србије и на обавезу да и овом приликом помогне. Али, као што је познато, његове услуге нису прихваћене.

Микешин је и после свих ових догађаја у више махова настојао да, кад год је то било могуће, свој уметнички углед и положај у добротворном комитету стави у службу братских словенских народа. Идеја словенства била је код њега очигледно изнад сујете уметника.

Када је 1876. године Петроградски одељак добротворног комитета издао проглас у коме позива руске уметнике да приреде продајну изложбу са које би прилози ишли у корист пострадалих у босанско-херцеговачком устанку, Микешин је међу првима спреман да један број својих цртежа и графика изложи и уступи за продају. Поред Микешина за изложбу се пријављују Брјулов, Ајвазовски, Јакобија и др.

За ову прилику Микешин је припремио цео низ гравира са пригодним темама, које имају карактер илустрације. Одликују се романтичарском фантазијом и поступком у коме светло-тамно игра значајну улогу. Инсистирање на идеји, симболици и религији чини неке од ових радова блиским симболизму.

Гравира која носи наслов „Благослови господе овај мач" је илустрација новозаветног текста који говори о уједињењу оваца у једно стадо под једним пастиром, са јасним преносним значењем на уједињење словенских народа под окриљем Русије. На слици је представљен руски ратник у бојној опреми на коњу са исуканим мачем у десној руци и погледом упртим у небо, одакле долази трачак светла у знак благослова. У левој руци он држи заставу победе императора Александра, а на штиту му је исписан поменути текст. У позадини ратника је бојно поље са многољудном војском која се креће према југозападу у помоћ неослобођеним Словенима.

Сличну тему има још једна Микешинова гравира под насловом „Русија на прагу Балкана", а приказује Русију као младу жену у панциру са шлемом, мачем и соколом у рукама, хитајући у помоћ боју који се води пред њеним ногама. Иза ње се рађа сунце које зрацима обасјава позадину и истиче контуре велике симболичне фигуре. Сцена је смештена у имагинарни пејзаж са литицама, а натпис „Разумите језици" узет је из Старог завета.

Тешка судбина балканских народа илустрована је гравиром „Балканска мученица", коју представља распета женска фигура, окована ланцима везаним за грбове Аустрије и Угарске, а око главе јој уместо ореола стоји турски штит са амблемом полумесеца и звезде. Она носи око врата мученички крст, док јој је тело прободено стрелама и јатаганом. У другом плану назиру се вешала, као симбол мучења народа. Испод сцене је евокација „Докле, о Господе!".

Један из ове групе цртежа говори о борби за слободу и о страдању српског народа. Цртеж је састављен од неколико сцена, које су распоређене у пејзажу. Централно место заузима амблем српског грба, који је аплициран на полулопту обавијену трновим венцем са натписом „Да живи србство". Изнад тога је слика младог ратника под оружјем који се опрашта од жене, док она руком показује на пољуљану крушу. У левом горњем углу је сцена са гусларем, а доле су слободно распоређене сцене битака и турског зулума: паљење кућа, отимање жена, мучење деце. У овоме, па и у другим цртежима, где год су представљене сцене битака, долази до изражаја Микешинова вештина у представљању ове теме. Те сцене су увек скицозније и свежије него други делови цртежа, на пр. симболичне фигуре које су много сведеније и упрошћеније рађене са детаљима од којих сваки има врло прецизно симболично значење.

Међу цртежима припремљеним за ову прилику нашу пажњу посебно привлаче два листа који се одликују свежином и непосредношћу бележења, а рађени су по природи. Први представља босанског бега (потурченог Србина — како стоји у легенди), у дугој долами са чалмом, наслоњеног на седло богато опремљеног коња. Цртеж је рађен по природи у Београду, а резан у Петрограду 1877. године, те је тада датиран и потписан. Други цртеж, рађен оловком, представља Микешиновог пријатеља, Црногорца поп-Марка Пејовића. Пејовић је био рођак кнеза Данила, прослављени ратник, који је за владе књаза Николе био протеран из Црне Горе, а после смрти кнеза Михаила и из Србије, те је у Петрограду проводио тешке дане изгнанства. Микешин га је запазио по отменој фигури и изразито крупном стасу, којим је за главу надвисивао све шетаче Невског проспекта. Убрзо су постали знанци и пријатељи. На Микешиновом цртежу Пејовић је приказан као оронуо човек, који се у ходу ослања на штап. Одевен је у црногорску ношњу, маркантних црта лица са брковима, великих ногу и јаких листова. Овај портрет представља Микешина као осетљивог посматрача и вештог цртача.

Микешин је читао српску народну поезију и за време боравка у Србији имао прилике да неке песме чује од народних певача. Међу њима му се највише допала једна варијанта песме „Смрт краљевића Марка" због богате фантазије и смеле алегорије, која говори о вечитој будности народног јунака. У овој варијанти се прича да су виле спречиле самоубиство краљевића, који је разочаран и уморан хтео да себи прекрати живот. Одвеле су га на високу стену, доступну само орловима, и тамо му предложиле да се одмори, док оне чувају његов сан, терајући орлушине да ни криком не ремете мир. Када Марко осети да га снага напушта, замахне мачем и овај се зарије у високу лити-

цу над њим. Кад год је српски народ ратовао, мач се помало извлачио из камена. Тако се догодило и онда када је Карађорђе ослободио Србију: у сну је Марко кинуо, а мач само што није пао. Једнога дана мач ће пасти и пробудити јунака, а он ће свеж и јак да затруби у трубу и поведе измучени српски народ у бој, да изгони Турке и све непријатеље народне, и процветаће земља у слободи и слави.

Ову варијанту песме Микешин је припремио за извођење у живим сликама, на сцени Поморског позоришта у Петрограду 1876. године. То уметничко вече било је приређено у корист Словенског добротворног комитета. Уз живе слике читана је истоимена поема руског песника А. Н. Маикова, коме је Микешин испричао садржину народне песме. Нешто доцније, уз прозни текст песме, који је сам написао, Микешин је објавио и илустрацију „Сан краљевића Марка", која дословно прати текст. Илустрација је изванредно цртана и гравирана.

Поред учествовања у добротворним акцијама за помоћ босанско-херцеговачким устаницима, Микешин је организовао и акцију за снабдевање добровољаца и санитарних одреда у српско-турском рату. За те заслуге био је одликован орденом Таковског крста.

Највише признање Микешину је одато 1891. године, када је проглашен за почасног члана Српске академије наука.

Његови контакти са Србијом трају непрекидно, све до смрти. Последњих година то више нису биле акције младог уметника и словенофила спремног да прискочи у помоћ уз велике напоре и жртве, већ су то више уобичајене везе пријатеља са пријатељима, понеко размењено писмо, или знак сећања и признања. Последње признање одала је српска влада полагањем венца на гроб Микешинов 1896. године.

Покушали смо да неким новим подацима употпунимо слику односа Михаила Осиповича Микешина са нашим крајевима, али смо у исто време свесни да је остало још много нерешених питања. Она проистичу пре свега отуда што су Микешинова заинтересованост за Србију и друге словенске народе само делић словенских културних односа у XIX веку. Тек детаљним проучавањем свих тих односа, међу многим другим заслужним личностима, одређено место заузеће без сумње и Михаил Осипович Микешин.

LES THÈMES SERBES DE MIKHAÏL OSIPOVIČ MIKEŠIN

ANTICA PAVLOVIĆ

Le nom du peintre et scupteur russe Mikhaïl Osipovič Mikešin (1835—1896) fut jusqu'à présent connu chez nous principalement par des projets qu'il avait élaboré en 1868 pour les monuments du prince Mihaïlo. Grâce à certaines données nouvelles, nous sommes en état d'envisager plus complètement ce qui est dans l'oeuvre de Mikešin lié au peuple serbe.

Mikešin était un artiste estimé qui, à côté de nombreux monuments dans son pays et à l'étranger, s'était rendu célèbre surtout par le projet de monument du Millénaire de la Russie. Il était un grand slavophile et partisan passionné des idées panslavistes. Ces idées influèrent en grande partie sur sa création. En tant que vieux membre de la Section du Comité charitable panslave de Petrograd et artiste connu, il contribua beaucoup à l'établissement des liaisons culturelles entre les peuples slaves.

Au début des années soixante du siècle passé, Mikešin étudiait l'histoire, les coutumes et la langue de notre peuple et était en bons rapports avec les gens de notre pays séjournant à Petrograd comme étudiants ou en d'autres missions. De cette façon il fit connaissance avec Sava Grujić, le métropolite Mihaïlo, l'archimandrite Sava Dučić, le pope Marko Pejović et Marko Vuković.

Se trouvant dans leur atmosphère patriotique, Mikešin eut idée d'élaborer un projet de monument de la Libération de la Serbie. C'est ce projet sous forme de dessin en aquarelle que Mikešin envoya à l'Exposition ethnographique panslave de 1867.

Les délégués de la Serbie à l'Exposition firent connaissance de ce projet et, de retour au pays, le montrèrent au prince Mihaïlo. Celui-ci invita tout de suite Mikešin en Serbie en vue d'un accord concernant la construction du monument. Sur le point de partir, Mikešin reçut la nouvelle de la mort tragique du prince. Emu par cet événement, Mikešin élabora le projet d'un monument devant se trouver sur la place de meurtre du prince à Košutnjak, et en août 1868 il partit pour la Serbie. C'est à Belgrade, à la prière du Comité pour la construction du monument du prince Mihaïlo, qu'il élabora aussi un autre projet de monument, devant être érigé sur la place principale de la ville.

Avant de rentrer en Russie, Mikešin fit don de ces deux projets au Comité en guise de son apport personnel au monument du prince. Les projets furent lithographiés à Vienne et on les mit en vente en Serbie. Quelques exemplaires de ces lithographies sont conservés dans les collections de musée et de bibliothèque à Belgrade.

Le monument pour l'endroit où fut tué le prince Mihailo à Košutnjak est conçu en forme d'une petite chapelle à l'escalier d'accès monu-

mental, aux jets d'eau et aux bancs pour le repos. Le thème est trop plein de littérature et d'exaltation romantique. Le projet du monument pour le Grand marché est résolu de façon plus heureuse et plus sculpturale; il est bien proportionné et clair, bien qu'il ne soit pas privé d'une multitude de symboles et de détails superflus. Pour le monument sur le Grand marché il existe encore une autre variante, probablement plus vielle que celle-là, qui se distingue par un ensemble de symboles très généralisé.

Etant donné que le Comité pour la construction du monument du prince Mihaïlo disposait lors de 1868 d'une grande somme, on n'a pas jusqu'à présent expliqué pourquoi on hésitait et, enfin, renonça à la réalisation des projets de Mikešin. Il paraît qu'il en faut chercher les raisons non seulement dans les conceptions artistiques, mais aussi dans les événements politiques de cette époque-là.

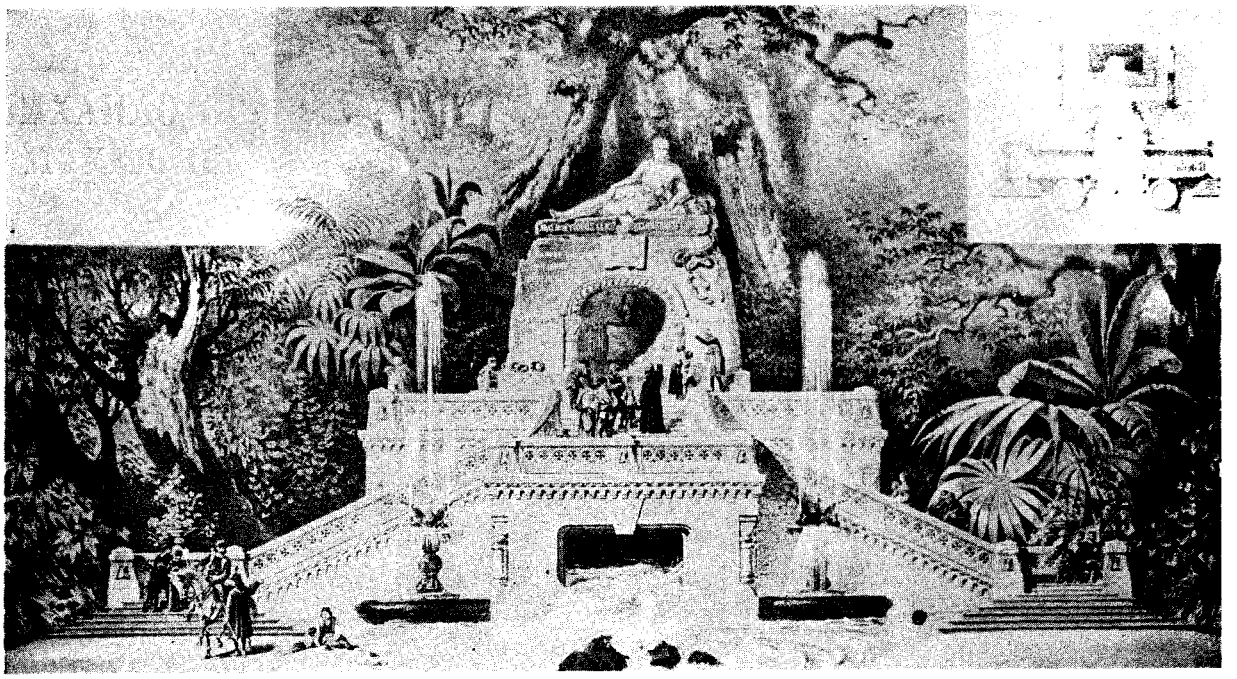
Bien que les projets de Mikešin aient été repoussés, il continuait, toujours qunad il le fallait, à engager son autorité et sa position d'artiste au service des peuples slaves frères. L'idée slave était évidemment chez lui au-dessus de sa vanité d'artiste.

En 1867 Mikešin prépara toute une série de gravures de circonstance pour une exposition de vente dont le bénéfice fut destiné aux insurgés de Bosnie et Herzégovine. Ces gravures ont principalement le caractère d'illustrations et se distinguent par une imagination romantique et un procédé dans lequel le clair-obscur joue un rôle important. Par l'insistance sur l'idée, la symbolique et la religion, quelques-unes de ses oeuvres se rapprochent du symbolisme. Ce sont les gravures: »Bénis, Seigneur, cette épée«, «La Russie au seuil des Balkans«, »La martyre des Balkans«, »Vive le peuple serbe«. Parmi les dessins préparés pour cette occasion il y en a deux qui se signalent tout particulièrement par leur fraîcheur et la spontanéité de traits. Ils sont exécutés d'après nature. Le premier représente un bey de Bosnie, et l'autre, le pope Marko Pejović, ami de Mikešin.

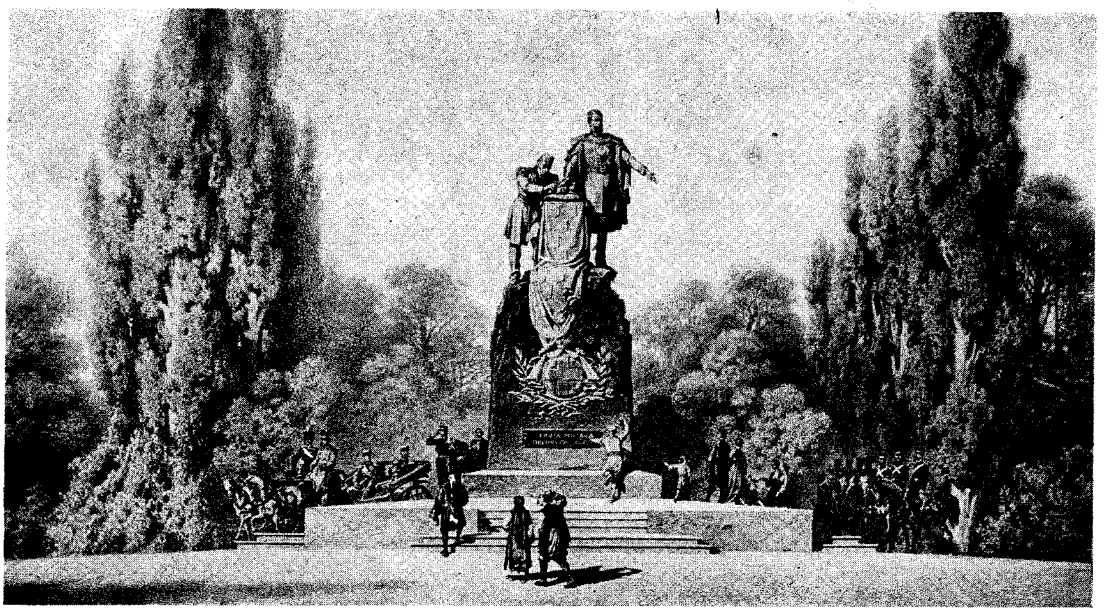
Outre sa part à l'action charitable au profit des insurgés de Bosnie et Herzégovine, Mikešin organisa aussi une action pour approvisionner les volontaires et le service de santé dans la Guerre serbo-turque.

Pour ses mérites Mikešin a reçu de grandes décorations du Gouvernement serbe et fut élu membre d'honneur de l'Académie des sciences serbe.

Les liaisons de Mikhaïl Osipovič Mikešin avec notre pays ne représentent qu'une partie des rapports culturels slaves au XIXe siècle. Ce n'est que par une étude plus détaillée de ces rapports que se révèlera, sans doute, entre un grand nombre de personnages de mérite, le rôle important de Mikhaïl Osipovič Mikešin.



Сл. 1. М. О. Микешин, Пројекат за споменик кнезу Михаилу у Кошутњаку, 1868. год. (литографија)



Сл. 2. М. О. Микешин. Пројекат за споменик кнезу Михаилу на Великој пијаци, 1868. год. (литографија)

Сл. 3. М. О. Микешин, „Русија на прагу Балкана", 1876. година, гравира припремљена за изложбу Петроградског добротворног комитета

Сл. 4. М. О. Микешин, „Балканска мученица", 1876. година, гравира припремљена за изложбу Петроградског добротворног комитета

Сл. 5. М. О. Микешин, „Да живи србство", 1877. година, гравира припремљена за изложбу Петроградског добротворног комитета

Сл. 6. М. О. Микешин, Илустрација народне песме „Смрт краљевића Марка“

Сл. 7. Портрет Михаила Осиповића Микешина гравирао И. И. Хелмицки по фотографији И. Александровског

ВАЊА КРАУТ

Бета Вукановић као карикатуриста и збирка њених карикатура у Народном музеју

МАТИЦА СРПСКА

4 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 4

Континуирани развој карикатуре у Србији почео је тек са генерацијом сликара која се појавила између два рата, а њен пун замах уследио је после другог светског рата.

Мада је склоност опсервирању људских мана, физичких и духовних, посебно тежња да се оне истакну, подвуку или преувеличају — исто као и горко ругање контрастима живота и друштва — пружало велике могућности за транспоновање у духовити, двосмислени и рафинирани цртеж, карикатура је као један од самосталних видова ликовног израза добила „право грађанства" и пуни смисао своје критичарске интенције тек у новом веку.

Још од најранијих времена, у праисторији, наилазимо у фигуралној скулптури у представама првих глинених човеколиких богова на гротескно извитоперене или бурлескно приказане облике; ту намеру откривамо у календарским и у сценама Старог и Новог завета, на акцесоријама на архитектонским споменицима средњег века и, најзад, у фантастичним визијама света у сликарству северне Европе. Но сви ти споменици — културни и уметнички — носе у себи елементе и карактер карикатуре само у својој форми; један део тих радова настао је из незнања и невештом руком аутора, док су други, сасвим супротно, у стравичној визији света носили моралне поуке времена и обичаја.

Србија скоро да није имала традиције у том смислу, мада и у њеној културној заоставштини наилазимо на споменике са смешно редукцираним или стравично наглашеним облицима, који потичу и из праисторијских времена и из средњег века. Но, ове појаве се могу констатовати углавном у скулптури, док у сликарству све до 19. века готово и нема таквих примера.

Прве, код Срба до сада познате карикатуре, као већ потпуно самостална цртачка дела, са сасвим свесно израженом тенденцијом сатире, јавиле су се у области политике, и настале су као израз патриотског револта против Мађара (1848. год.), а не као посебно негована форма ликовног изражавања. Њихов аутор је сликар Димитрије Аврамовић.

Међу претече карикатуре у Србији спадају и пригодни цртежи и шаљиве илустрације које су излазиле у листовима и часописима у другој половини 19. века. То су били „Шаљиви астроном", „Баволан", „Жижан", „Змај" и други. Ове прве цртеже-карикатуре радили су сликари Миливој Мауковић, песник Змај Јова Јовановић и други, до сада анонимни аутори. Али сви ти „огледи" у цртаној карикатури нису код Срба створили — бар не до покретања сталног сатиричног листа „Ошишани јеж" 1935. године — кадар уметника који би се искључиво бавили овим ликовним изразом. Карикатуре, мање или веће уметничке вредности, које су настале у Србији до тридесетих година овог века у оквиру опуса појединих сликара, Косте Миличевића („В. Росић") или на пример Уроша Предића („Аутопортрет", „Неман" и друге), више су креација тренутног расположења но посебно проучен и негован начин ликовне експресије. Утолико већи значај припада пионирима наше карикатуре Брани Цветковићу, свестрано обдареном и вишеструко активном уметнику, и Бети Вукановић, сликарки, чијој ће збирци карикатура бити посвећен и овај чланак.

О Бети Вукановић, уметници, писано је доста, мада, чини се, није сувишно и овде поновити неке можда већ познате чињенице из њеног живота. Ти подаци, који за неког представљају само биографске оквире њеног стварања и уметничког формирања, помажу нам да растумачимо откуда овој сликарки жанра, пејзажа, цвећа и портрета и ова, хумористичка, жица — а судећи по импозантном броју остварених карикатура (преко 500) — рекло би се: и спонтана потреба да са благом иронијом, ругајући се скоро доброћудно, открива оне типичне особине својих портретисаних модела.

Бета Вукановић се као сликарка формирала у школи реалистичког правца (у атељеима Ажбеа, Карла фон Мара и Хертерија), којој је својствено и уочавање детаља. Даље Бетино школовање код М. Дасиоа, где је изучавала технику гравирања, свакако је код ње још више развило смисао за запажање појединости и особито за неговање цртежа.

Добар психолог, проницљива, са пуно љубави према човеку, она није на портретима остваривала само физичку сличност са моделима. Она је на својим платнима остављала печат личности, оно нешто, само тој личности својствено и особено. И кад је наилазила на особине које

би несташно заголицале њен критички дух, њена би писаљка, или много чешће акварел-четкица, у телесном саставу или у карактеру портретисаног комично подвлачила и наглашавала, али са фином уздржљивошћу, оно смешно, ружно, нескладно у човеку. На њеним акварелима појављивала се личност иста, па ипак мало изобличена, као гледана у кривом огледалу. Уметница са искреним жаром портретира људе са којима се среће. Она их воли управо такве какви су и шали се са њима, али при том не преза — објективношћу истинског уметника — да их прикаже без улепшавања, у правом светлу.

Бету Вукановић је веома рано опчинио овај вид ликовног стварања. Још као млада девојка, Бабета Бахмајер (касније Вукановић) објављује своје карикатуре у минхенском листу „Jugend" (1898. год.).[1] Године 1910. на IV изложби „Ладе" у Београду, у посебној сали, са осталим својим радовима изложила је и 60 карикатура. Од тог њеног првог јавног иступања и декларисања на овом стваралачком пољу, уметница се стално бави карикатуром.[2] О томе сведоче и њена учешћа на изложбама хумориста (Salon des humoristes, Paris 1914) и карикатуриста (већ поменута изложба 1910, а затим 1927) и сличним манифестацијама, као и многобројни цртежи-карикатуре објављени у разним домаћим и страним новинама, часописима и публикацијама („Јежев алманах", „Политика", „Нова Европа", „Борба" итд.). Неке Бетине карикатуре анегдотско-репортерског карактера и изузетно великог формата, које су бележиле згоде и незгоде вожње тадањим београдским трамвајем и које су служиле као декорација на једном уметничком балу „Цвијете Зузорић", касније су биле изложене у просторијама редакције „Мисли" .

Живе опсервације, осетљива на лепоту и склад не само природе него и духа, сликарка је више оштроумношћу своје интуиције него оштрицом жеље за било каквим морализирањем, благо, рекло би се некако узгредно, бележила људске недостатке. Човеков лик, његова силуета понекад смешно издужена, други пут шаљиво смањена, сведена на најнужније детаље или брижљиво исцртана са свим појединостима које још више подвлаче карактер личности — нису јој служили да се наруга телесним манама. Њој је тај облик, тај анатомски склоп служио да скоро расејано укаже на садржину, суштину човекове личности, његову духовну грађу која није била увек у складу са схватањем лепоте и мере ни сликарке ни тадањих друштвених норми. Али њено указивање на те диспропорције, на „немање мере" — претерану радозналост, прождрљивост, стидљивост, кађиперство, кокете-

[1] Овај податак дала ми је сама Бета Вукановић.

[2] И данас можемо видети сликарку како за време неког предавања или на неком скупу скицира понеко занимљиво лице.

[3] До овог податка дошла сам љубазношћу др Мирјане Љубинковић.

ријy или жељy за друштвеним истицањем итд. — није пропраћено жаоком, страшћy хроничара који жели потомству да прикаже све недостатке, све деформације и јад свог времена и својих савременика. Она то не чини ни са гневом моралиsатора који упирyћи прстом понижава достојанство човека. Она није ни сатиричар чија заједљивост боли, вређа. Бета Вyкановић то чини, рекли смо, добронаyдно, са благом иронијом. Као да има наочари са диоптријама које yвеличавају оно што је y човекy већ наглашено.

На жалост, већини карикатyра које сy настале под рyком Бете Вyкановић замео се траг.[4] Можда оне данас више и не постоје. Дyго времена код нас карикатyра није била цењена као вид yметности. Она је за пyбликy имала искључиво забављачкy вредност, као повод да се насмејy сами себи, својим савременицима или тадањим свакодневним догодовштинама. Ратни вихор који је yништио многа стваралачка дела сигyрно да није мимоишао ни Бетине цртеже настале на трошној хартији, која је подложна пропадањy више од осталог материјала. Можда сy зналци — спасавајyћи кyлтyрне и yметничке вредности y токy рата — после тренyтног колебања ипак дали превагy неком другом yметничком делy над карикатyром. Тек, досадашња трагања за многим остварењима Б. Вyкановић на овом пољy нисy дала никаквих значајнијих резyлтата.[5] Народни мyзеј y својој збирци има 37 портретних карикатyра које сy набављене 1949. године од саме сликарке. Све ове карикатyре рађене сy акварелом и тyшем и представљајy најпознатије личности из јавног живота Београда пре првог светског рата. Неке од њих биле сy изложене 1910. на IV изложби „Ладе", док је карикатyра „Министри Љyба Јовановић и Милан Миловановић" излагана 1914. y Паризy y „Salon des humoristes".

У овој малој колекцији карикатyра налазе се и портрети др Миодрага Ибровца, Бранислава Нyшића кога мyза овенчава венцем славе, Смиље Баковић, yреднице „Мисли", диригента Петра Крстића са диригентском палицом y рyци, Светозара Прибићевића y говорничкој пози yбеђивања, Стојана Новаковића, историчара, за катедром, Петра Добровића, сликара, y живој дискyсији, са рyкама y скоро балетској пози, Светислава Петровића — Жолике (сл. 1), који пред портретом своје последње драгане тyжно откида латице беле раде „воли ме" — „не воли ме". Тy сy и сликарка Надежда Петровић и yчитељ Бете Вyкановић — Антон Ажбе (сл. 2) са палетом, робyстан и занет својом yметношћy. Пред нашим очима ређајy се даље карикатyре То-

[4] По причањy Бете Вyкановић, две велике збирке карикатyра имали сy, између два рата, Воја Вељковић и краљ Петар I (90 комада).

[5] Сликарка Бета Вyкановић сачyвала је y скицама, цртежима и акварелима 139 карикатyра. Такође поседyје и известан број фотографија карикатyра које је некад радила и за које се данас не зна где се налазе.

мислава Кризмана, Илије Шобајића, Симе Роксандића, Ива Војновића и многих других које и данас сусрећемо на улици — или који су још доскора били међу нама. Но свих тих 37 портретисаних личности, било да их знамо лично или по предању, блиске су нам и нека врста присности нас везује за њих, као да их познајемо ближе. Уметност Бете Вукановић, приближила их је нама. Она је то учинила тако што је негде позом или гестом извукла целу личност — њен жустар или ташт карактер. Други пут нам само линијом, чисто и сигурно вођеном, открива сву величину — на пример — Надеждине једноставности и смирености. Код неких цртежа пропорцијама или тачније диспропорцијама представљених личности наглашава апсурдност односа, нечијег става или нехармоничност приказаног пара. Једанпут наглашава детаљ, други пут димензију, овде израз, тамо позу или ситуацију и — нама је све јасно о личности на овим карикатурама пуним снаге и живота, премда нас од тренутка њиховог постанка деле деценије. Бета је умела да каже оно што је хтела својим карикатурама „трудећи се да са што мање средстава постигне циљ".[6]

Посебну драж и привлачност ове скромне колекције чини њена стилска и ликовна вредност, као што снага сваке поједине карикатуре лежи у психолошки фиксираном карактеру портретисане личности. Основна стилска карактеристика ових листова је њихова разноврсност и неуједначеност, мада су мање или више сви рађени у сецесионистичком духу, којим је било обојено и време у којем су настали. Изразито сецесионистички — како по својој декоративности, тако и по својој форми — су портрети „Сестре грчког посланика" (сл. 3), „Мадам Леже" (сл. 4) или на пример „Дворске даме" (сл. 6).

Сасвим експресионистички, међутим, делују портрети Лепосаве Петровић (сл. 5), Принцезе Кантакузен (сл. 7), Мајке и кћери Лиси Фаркаш (сл. 8) или већ поменутог Петра Добровића (сл. 10). Извесне асоцијације на стил и карактер рада Кете Колвиц налазимо на портрету Лепосаве Петровић, цртежу, који по својој експресивности превазилази вредност ироније једне друштвено-портретне карикатуре.

Бета Вукановић, која је превасходно сликар и која се, и поред многобројних остварења у области карикатуре, није карикатуром бавила професионално, унела је много чисто сликарских елемената у ове радове. То су пре свега боја, моделовање, нијансирање и инсистирање на материји (Генерал Зечевић) (сл. 9). Тиме је уметница, с једне стране, обогатила ове карикатуре ликовним вредностима, али им је истовремено ублажила основну стилску карактеристику — чисту линију и чисту форму. Откуда то? Свакако да то не долази ни од не-

[6] Богдан Поповић, Карикатуре на IV изложби „Ладе", „Ново време", 19. X 1910. стр. 1—2 и 20. X 1910. стр. 1—2.

познавања стила карикатура, ни од немарности. Цртежима „Надежда Петровић" (сл. 11) или „Петар Крстић" (сл. 12) сликарка је показала каква треба да буде „чиста карикатура", премда и ту линија њеног цртежа показује благу склоност експресији. Спремни смо да ту неуједначеност стила у радовима ове збирке протумачимо — нама се чини — јединим могућним објашњењем. Бета Вукановић је своје карикатуре доживљавала као сликар, а не као цртач. Њена немирна и истраживачка природа, њен дух и њена инвенција одвајали су је повремено од штафелаја и тада није више у својим моделима гледала повод за слику, већ је у њима својим посматрачким даром тачно запажала „извесне црте и особине, извесне навике, радње и покрете... ону претераност која је битна особина сваке карикатуре..."[7] Тако су настајале карикатуре Бете Вукановић у разним стваралачким расположењима и задржавале су се на типичном али тренутно ухваћеном покрету или изразу, као код брзе фотографије. Но управо та разноврсност, та њена свестраност у начину изражавања, огледање у разним видовима ликовне експресије, обогаћује њено дело као целину, а у историји српског сликарства даје јој посебно место и посебан значај.

BETA VUKANOVIĆ COMME CARICATURISTE ET LA COLLECTION DE SES CARICATURES AU MUSÉE NATIONAL

VANJA KRAUT

L'un des pionniers de la caricature en Serbie est Beta Vukanović, femme peintre, qui fut bien tôt fascinée par cette forme de création plastique. Jeune fille encore, Babette Bachmeyer (plus tard Vukanović) publiait ses caricatures dans le journal de Munich »Jugende« (1898). En 1910, à la Quatrième exposition de »Lada« à Belgrade, dans une salle à part, elle exposa, à côté de ses autres oeuvres, soixante caricatures. Depuis ce début devant le public et son affirmation dans ce domaine de création elle n'a pas cessé de s'occuper de la caricature.

Douée d'une vive observation, sensible à la beauté et à l'harmonie de la nature aussi bien que de l'esprit, Beta Vukanović, plutôt par la perspicacité de son intuition que par le tranchant d'un désir de moralisation, note doucement, on dirait presque en passant, les faiblesses humaines. La figure de l'homme, sa silhouette quelquefois prolongée de façon comique, une autre fois rapetissée de façon plaisante, réduite en détails

[7] Ibid.

nécessaires ou dessinée minutieusement avec toutes les particularités qui soulignent encore davantage le caractère du personnage — tout cela ne servait pas au peintre à se moquer de défauts corporels. Cette forme, cette complexion anatomique lui servait à relever de façon distraite le contenu, l'essence de la personnalité humaine, sa structure spirituelle qui n'était pas toujours en harmonie avec la conception de la beauté et de la mesure ni du peintre ni des normes sociales d'alors. Dans son oeuvre de peintre Beta Vukanović a exécuté jusqu'à présent plus de 500 caricatures. Le Musée national en possède dans sa collection 37 portraits caricaturés. Toutes ces caricatures sont exécutées en aquarelle et en encre de Chine et représentent les personnages les plus connus de la vie publique de Belgrade avant la Première Guerre mondiale.

Un charme spécial et l'attraction de cette modeste collection sont dus à sa valeur stylistique et plastique, de mème que la force de chacune des caricatures réside dans le caractère psychologiquement fixé du personnage dont on a fait le portrait. La caractéristique fondamentale du style de ces portraits consiste dans leur variété et l'absence d'uniformité bien qu'ils soient tous exécutés plus ou moins dans l'esprit sécessionniste, par lequel fut coloré le temps où ils furent produits.

Beta Vukanović qui est un peintre par excellence et qui, malgré de nombreuses productions dans le domaine de la caricature ne s'en occupait pas de fa'on professionnelle a introduit beaucoup d'élément purement picturaux dans les caricatures. Ce sont surtout la couleur, le modelage, les nuances et l'insistance sur la matière. Par là l'artiste a, d'une part, enrichi les caricatures de valeurs plastiques, mais, de l'autre, elle en a adouci la caractéristique fondamentale de style — la ligne et la forme pures. L'inégalité du style dans les travaux de cette collection est à interpréter par une seule explication possible. Beta Vukanović voyait ses caricatures en peintre et non en dessinateur. Et justement cette variété, cette universalité de l'artiste dans la façon de s'exprimer, ses tentatives dans les différentes formes de l'expression plastique, tout cela enrichit son oeuvre en tant qu'ensemble, et dans l'histoire de la peinture serbe lui réserve une place et une importance particulières.

Сл. 1. Светислав Петровић
Жолика

Сл. 2. Антон Ажбе

Сл. 3. Сестра грчког посланика

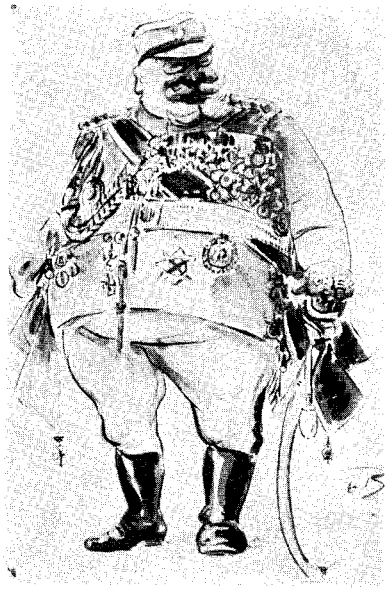
Сл. 4. Madamme Léger

Сл. 5. Лепосава Петровић

Сл. 6. Дворска дама

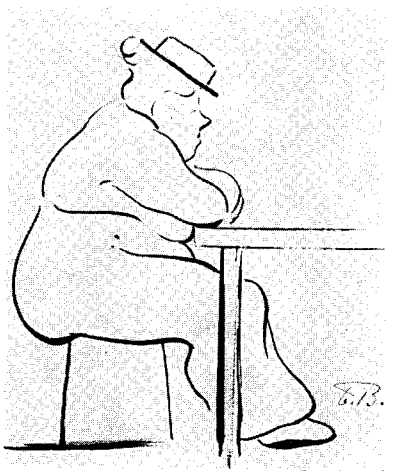
Сл. 7. Принцеза Кантакузен

Сл. 8. Мајка и кћи Лиси Фаркаш



Сл. 9. Генерал Зечевић

Сл. 10. Петар Добровић



Сл. 11. Надежда Петровић

Сл. 12. Петар Крстић

Драгослав Ђорђевић

Један неостварени циклус Зоре Петровић

МАТИЦА СРПСКА

4 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 4

Уз опасност да се предосећање не може узети као поуздан тумач неког узрока, ипак би се са доста вероватноће могло претпоставити да је баш оно нагнало Зору Петровић да се при крају живота одлучи на један њој толико несвојствени подухват — реализовање тематски одређеног циклуса „Ој давори, ти Косово равно", инспирисаног духом и мотивима народне епске поезије „Косовског циклуса". Али тврдити да је то био и наговештај неких већих концептуалних и стилских промена, значило би непознавати добро, или бар довољно, Зорину сликарску личност. Тачније, њену људску природу. Зора се није могла одрећи себе чак и када је то свесно желела и хтела. Од раног детињства дисциплина јој није била врлина. Човек нагона и импулса, сликар заноса и пркоса, она се могла покорити једино својој страственој потреби да се цела људски искаже кроз сликарску визију, без коректива свести и намере. У тој визији, и у тој опсесивној потреби, кључно и пресудно место заузимало је монументализовано тело жене.

Издвоје ли се из читавога њеног четрдесетогодишњег стваралаштва композиције са женским актовима и фигурама, женски портрети и фолклористички мотиви са колористички раскошно одевеним сељанкама, преостаје мноштво мртвих природа са цвећем и свега неколико предела и мушких ликова као портрета или делова већих фигуралних композиција. Живећи усамљено, ван живота и света, проводила је највећи део времена у друштву својих четвороножних љубимаца, паса, искоришћујући их често као послушне и стрпљиве моделе за цртање и сликање.

Радећи по природи али, као експресиониста, не осећајући као природа, Зора Петровић је свој трајни и најомиљенији мотив, женски акт, сликала увек по моделу. У часовима када до њега није могла доћи, сликала је цвеће или аутопортрете. Виђено би тек подстицало имагинацију да преобрази реалност снагом експресионистичког доживљаја у нови квалитет уметничке истине.

За експресионисту њеног типа постоје два међусобно условљена света: спољни и унутарњи. Они се налазе у односу узрока и последице, подстицаја и транспозиције. Први пружа грађу, други је уобличава у субјективно, нервом храњено, схватање и осећање живота и света. Границе тих односа су у обрнутој сразмери: што је ужи оквир, већа је дубина. Из спољног света Зора је узимала само оно што је могло да буде обухваћено њеним склоностима и физички стане у њен атеље — тзв. „ентеријерске теме", и још мање од тога — фигуру жене, аналитички испитујући елементарне видове њене егзистенције. Све остало што је било ван њеног сензибилног домашаја остављала би напољу, да је не би збуњивало обиљем животних облика и сликарских проблема. Само у атељеу осећала се сигурном и својом, желећи повремено, и остајући, углавном, само при жељи, да слика акт у природи, „један жуто-бели акт али не на сунцу већ у зеленилу густе шуме"[1].

Не потцењујући оно што је претходило нити прецењујући оно што тек настаје, Зора Петровић је припадала оним сликарима који још нису урадили своју „најбољу слику", уверени да је то практично немогуће. Била је самостална и својеглава, без комплекса запостављености, свеједно што јој се с правом чинило да је прерано отписана са репрезентативне листе савременика за стицање међународног угледа националној уметности. Није се много обазирала на туђа мишљења и није стрепела над сваким о њој написаним словом. Имала је разумевања за неразумевање. Па ипак, та и таква Зора, две године уочи смрти, негде око 1960, ненадано и за саму себе долази на идеју да осмисли своје дотадашње сликарско трајање и већ пословичну независност својих актова тематски обједини у „Косовски циклус".

„Сматрам да ће то бити моје животно дело којим бих завршила свој рад на пољу сликарства, ако уопште стигнем да завршим циклус."[2]

Она, која се није бринула за даљу судбину својих слика, поклањајући их још свеже из атељеа или продајући за прву понуђену цену без погађања, само да направи места за нове, нерођене!

„Латила сам се једног замашног посла. Питам се, да ли ћу уопште издржати. Много мора да се ради, а ја често побољевам. Најзад — ту су и огромни материјални издаци."[3]

Она, која би једва дочекала да се после часова на Академији врати у свој пространи атеље на Топчидерском брду и стане с четкама пред велико платно загледана у бескрај његовог белог пространства!

[1] Драгослав Борђевић, Зора Петровић (монографија), „Сликари и вајари", III коло, Просвета, Београд 1964, стр. 13.

[2] Благоје Илић, Поезија која инспирише (Из атељеа наших уметника — Сликарка Зора Петровић припрема велики циклус са мотивима из наших народних песама), Политика, Београд 14. XI 1961, стр. 13.

[3] Благоје Илић, исто.

„Целог живота ја сам радила и студирала, проучавала, тражила свој најпотпунији израз. Мислим да сам га нашла. Зато о овом циклусу говорим као о свом животном делу. То неће бити илустрације мотива из наших народних песама. То су инспирације које уметнику пружа наша прошлост, пуне пиктуралног које желим да изнесем после дугог проучавања организације боја и колористичких проблема на нашим фрескама. Издржаћу, уколико ме здравље послужи."[4]

Тешко је из завршних реченица ових изјава датих на свега неколико месеци уочи смрти (умрла је 26. маја 1962), не извући нит предосећања везаних за настајање „Косовског циклуса" и не позвати у помоћ психолошке претпоставке за његово тумачење, схватајући га више као израз Зорине нагонске потребе и жеље да се сликарски оствари кроз трајнију тематску синтезу, него способности да га себи доследно у потпуности изведе. За ту претпоставку, анализа пројекта целог циклуса, а потом и малобројних остварених дела, пружа најуверљивије доказе.

Ако је Зора и била аутор идеје, неко други, засад непознат, помогао јој је у трагању за темама унутар опсежног „Косовског циклуса" народних песама, неко ко их је, без сумње, добро познавао. Резултат те сарадње била је у Зориној заоставштини пронађена рукописна свешчица анонимног помагача, са стиховима на левој страни и називима тема и призора исцртаних у виду иконостасног распореда, на десној. Планирано је IX тема са 15 призора, под општим називом циклуса „Ој давори, ти Косово равно"[5]. Извор цитата била је књига „Лазарица или Бој на Косову — Народна епопеја у 24 песме", коју је „из народних песама и њихових одломака саставио Ср. Ј. Стојковић"[6].

По свешчици, затим по посебном триптихалном распореду сцена исцртаних оквира на хамер-папиру са Зорином руком (?) исписаним називима тема и призора, и коначно по самим маргиналним записима и црвеном оловком подвученим стиховима у књизи, може се утврдити тачан редослед тема и призора као и стихова којима су инспирисани:

I тема: *Мајке и љубе косовских јунака*

Призор 1: „Мајка Југовића" — по стиховима:

Она спрема све девет синова,
Опрема их у бој на Косово,
Па је деци 'вако говорила:

[4] Благоје Илић, исто.
[5] Стих из народне песме „Долазак Муратов на Косово".
[6] Српска књижевна задруга, књ. 101, Београд 1906 (друго попуњено издање).

„Пођ'те (децо) у бој на Косово
„А у боју будите соколи,
„Изгините — само задобите!"[7]

Призор 2: „Верна љуба Стеве Спасојевића" — по стиховима:

Ал' за њиме исходила љуба,
И на руци чедо износила
„Иди у двор, верна моја љубо!
„Чедо храни, док с Косова дођем;
„А паднем ли, нек освети баба,
„Кад дорасте до бојног оружја".[8]

II тема: *Растанак*

Призор 1: „Љуто цвиле мајке и сестрице" („Четири женске фигуре") — по стиховима:

(Оде војска у бој на Косово . . .)
Љуто (цвиле) мајке и сестрице,
Жале мајке премиле јединце,
Младе снахе од боја јунаке,
А девојке своје заручнике.[9]

III тема: *Полазак у бој на Косово*

Призор 1: „Бошко Југовић на коњу, у руци му крсташ барјак" — по стиховима:

Кад у јутру јутро освануло
И градска се отворише врата,
Тад ишета царица Милица,
Она стаде граду код капије;
Ал' ето ти војске на алаје
Пред њима је Бошко Југовићу
Крсташ га је барјак поклопио.
Примаче се царица Милица
Руке склопи брату око врата.
„О мој брате, Бошко Југовићу!
„Цар је тебе мени поклонио

[7] Лазарица, песма XIII („Мајка Југовића испраћа синове у бој"), 154/25—27, 31, 35—36 (број стране у књизи кроз број стиха песме). Речи у заградама су преправке или допуне Зориног анонимног сарадника.
[8] Лазарица, песма XIII („Опремање Васојевића Стеве на Косово"), 160/224—225, 233—236.
[9] Лазарица, песма XIV („Полазак војске на Косово"), 167/204, 182—185.

„Да не идеш у бој на Косово
„Да имадем брата од заклетве".
Ал' говори Бошко Југовићу:
„А ја ти се не бих повратио
„Да ми царе поклони Крушевац".[10]

Призор 2: „Осам Југовића на коњима и царица Милица" („Паде јадна, па се обезнани") — по стиховима:

(Сву је браћу) устављала редом,
Ал' ни један ни гледати неће,
А камо ли остат' у Крушевцу . . .
Кад то виде царица Милица
Она паде на камен студени,
Паде јадна, па се обезнани.[11]

IV тема: *Причешћивање војске код Самодреже цркве* (I варијанта) или *Косовска девојка* (II варијанта)

I варијанта — по стиховима:

Сва се српска причестила војска,
Код прекрасне Самодреже цркве.[12]

II варијанта — по стиховима:

Уранила Косовка девојка
У недељу пре јаркога сунца
На плећима носи хлеба бел(и)
У рукама два кондира златна
Она иде на Косово равно.[13]

V тема: *Косовски јунаци*

Призор 1: „Милош убија цара Мурата" („И стаде му ногом на гроце") — по стиховима:

Плану Милош као огањ живи,
Мурату је хитро прискочио,
Повадио ханџар од појаса,

[10] Лазарица, песма XIV („Царица Милица моли цара Лазара да јој остави једног од браће у Крушевцу"), 162/39—40 и 163/41—43, 45, 47, 53, 55, 57—59, 63—64, 66, 68.
[11] Лазарица, исто, 164/77—79, 108—110.
[12] Лазарица, песма XV („Причешћивање војске"), 174/99, 98.
[13] Лазарица, песма XXII („Косовка девојка находи на разбојишту Орловића Павла"), 244/1, 3, 6—7, 10.

Левом руком ногу прихватио,
А десном је цара распорио:
И стаде му ногом (на) гроце.[14]

Призор 2: „Незнани јунаци" („Крваве им до рамена руке и крваве сабље до балчака") — по стиховима:

Боже мили, чуда (големога)!
Да је коме погледати било,
Кад у Турке јуриш учинише:
Како српске сијевају ђорде,
Како л' турске полијећу главе!
(Крваве им до рамена руке
И крваве сабље до балчака).[15]

Призор 3: „Орловић Павле" („Десна му је одсечена рука, а и лева нога до колена") — по стиховима:

И змај љути, Орловићу Павле,
Паде Павле у ранама тешким,
Десна му је одсечена рука,
А и лева нога до колена.[16]

VI тема: *Косовски божури*[17]

VII тема: *Ропство*

Призор 1: „Турци одвлаче у ропство људе..."

Призор 2: „Турци одвлаче у ропство жене..."

VIII тема: *Данак у крви*

Призор 1: „Турци одвлаче у ропство децу"
Обе теме, VII и VIII, са свим призорима, по стиховима:

Пороби(ше) небројено робље,
Умножи(ше) чете јаничара,
Да (им) месец супрот крсту бране.[18]

[14] Лазарица, песма XVII („Обилић одлази у турски стан с Косанчићем и Топлицом и убија цара Мурата"), 194/216—220, 223.
[15] Лазарица, песма XVIII („Бој на Косову на Видовдан 1389. год."), 206/137; 214/420—423; 208/204—205.
[16] Лазарица, исто, 216/492—495.
[17] Текст Зориног анонимног сарадника: „Сваког је пролећа Косово поље покривено црвеним божурима. Постоји веровање да су они постали црвени од крви — косовских јунака".
[18] Лазарица, песма VIII („Турско веће у Једрену. Бранковић зове Турке на Косово"), 97/24—26.

IX тема: *Птићи ждраловићи*

Призор 1: „Ак' и јесу одлетели ждрали, остали су птићи ждраловићи"[19] („Удовица с дететом на грудима").

Призор 2: „Наше племе погинути неће"[19] („Удовица с двоје деце и дететом на грудима").

Такав какав је замишљен, циклус „Ој давори, ти Косово равно" много је обавезивао Зору Петровић, изискивао напоре којима искуствено није била дорасла, мада би у случају да је потпуно био остварен значио свакако прекретницу у читавом њеном сликарском стваралаштву. Али, између жеље и резултата постоји степен — моћи. Требало је не само проширити тематски видокруг увођењем за њу неуобичајених ликова косовских јунака мушкога рода и фигура других домаћих животиња, сем паса — коња, крава, птица —, већ и композициону схему прилагодити захтевима те тематике, драматичном садржају дати епске димензије а женском акту функцију одређенијих емотивних стања свеопште људске истине — бола, патње, поноса. Ипак, Зора је пошла линијом мањег отпора, линијом устаљених навика, линијом непромењене себе. За живота довршила је неколико слика које би се уз добру вољу и веру у њене речи могле подвести под „Косовски циклус". То су „Робиње" и „Композиција" („Робиње II") из 1960, „Под аркадама" („Робиње III") и „Оплакивање" из 1961. и „Акт и дрво" („Оплакивање II") из 1962. године. Прве три слике су варијације на други призор VII теме („Турци одвлаче у ропство жене..."), преостале две на једини призор II теме „Растанак" („Љуто цвиле мајке и сестрице"). Свих пет — све сами женски актови, по духу и обради потпуно сродни композицијама са групама актова ван циклуса, рађеним у истом периоду. Ако се у њима и наслућују неке формалне промене, оне се лако могу објаснити тражењима унутар последње, „синтетичне фазе", настале око 1959—60. године.

Међу акварелима пронађеним после Зорине смрти, за свега девет би се са већим постотком вероватноће и сигурности могло претпоставити да су припремне скице, акварелски крокији, за „Косовски циклус". Два од њих имају непосредније везе са тематским планом, као илустрације првог призора I теме („Мајка Југовића") и првог призора III теме („Бошко Југовић на коњу"). Друга два акварела могла би се

[19] Вероватно је у питању слободнија интерпретација Зориног анонимног сарадника следећих стихова из народне песме:

„Соколи су српски изгинули,
„Ал' осташе тићи соколићи:
„Српско племе погинути неће..."

Лазарица, песма XXIII („Царица Милица походи косовско разбојиште и сахрањује Лазарево тело у Грачаници"), 260/329—331.

схватити као варијације на тему „Смрт Мајке Југовића" (групе женских актова изнад којих лебди асоцијативна форма у облику птице — гаврана), само што те теме нема у плану. На два композиционо и колористички слично решена акварела јављају се по два женска акта и део обличја животиње сличне коњу или крави, што би, можда, одговарало неком испраћају у бој (II тема: „Растанак"), или очекивању (IX тема: „Птићи ждраловићи"), или сужањству (VII-2 тема: „Ропство"). На једном акварелу, до појаса обнажена женска фигура са широком вишебојном сукњом (димије?) седи погружена на земљи у ставу очајања, заклањајући рукама главу, што би садржајно одговарало другом призору III теме (Царица Милица: „Паде јадна, па се обезнани") исто колико и тематским призорима I/1, II/1, VII/2. За преостала два акварела још теже би се могло рећи којој теми припадају: на једном су четири женска акта динамичних покрета, на другом, најапстрахованијем, засићеном у боји и драматичном у атмосфери, три само назначене наге женске фигуре у ставу потпуне резигнације и опуштености. Симболичан ламент над косовском епопејом? Овим акварелима могла би се условно прикључити још једна композиција на којој одевене фигуре пуначке сељанке и мршаве труднице, са плавим псом крај ногу, држе за раширене руке витку младу девојку — невесту или удовицу — без икакве одеће.

Сасвим по страни стоје два нешто мања акварела са лебдећим нагим фигурама у азурном простору испуњеном жутим пуним месецима, док крваво сунце залази за ниски хоризонт а старица у молитви пружа руке небу.[20] По имагинацији и слободи јединствена у свеукупном Зорином сликарству. Ако је у питању чиста поетска инспирација и народним песмама и косовском драмом, онда је у овим акварелима достигла највиши степен слободе и ширине даха и духа. Да је којим случајем читав циклус тако замишљен и на тај начин остварен, био би јединствен и у нашој уметности. Овако остају усамљени као неостварена могућност поетског транспоновања епских косовских мотива, негирана у самом зачетку осталим акварелским студијама а још више изведеним делима у техници уља.

Сем предосећањем протумачене потребе да тематски више осмисли бит својих небројених женских актова, деценијама излаганих под штурим и непоетским називима на самосталним и групним изложбама, да им дâ нову садржајну тежину, да их међусобно повеже у хомогенију целину и њоме као поентом закључи своје уметничко бивствовање, остављајући га у трајно наслеђе потомству — шта је још нагнало Зору да баш у народним песмама из „Косовског циклуса" (и

[20] Све слике и акварели из „Косовског циклуса" власништво су Зориних наследника, Јованке и инж. Бериславa Јовановића, из Београда.

уопште у облику циклуса) потражи изворе инспирације и поверује да ће то бити њено „животно дело"?

Одговора има више. Нешто на основу прибележених разговора вођених 1961. у њеном атељеу,[21] делимично и из разних изјава објављених у дневној штампи, може се наслутити онај најближи истини. Зора је, особито у зрелијим годинама, била велики поклоник и поборник српске средњовековне живописне традиције. Тврдила је да су фреске у манастирима, у Сопоћанима, Студеници, Милешеви, Манасији и др., биле и остале њен највећи ако не и једини учитељ. Посебан је проблем колико је средњовековно фреско-сликарство заиста утицало на Зорино формирање и каснији развој, ако то нису неке опште законитости које је у њему, иначе имуна за правила и савете, најлакше и без унутарњег отпора откривала и прихватала. Одушевљавала се хармонијом, колоритском уравнотеженошћу заснованом — по њеним речима — пре свега на принципу контраста топлог и хладног, пробраним тонским регистром, лепотом цртежа и смислом за композицију, целовитошћу неких решења достојних зидова Сикстине, доследношћу стилизације, атмосфером хијератичне узвишености, итд., укратко: формалним особинама толико нетипичним за њено сликарско „вјерују", чак њему и директно супротним. Зора је искрено волела и ценила зидно сликарство као националну културну баштину, али је себе у њему осећала највише кроз монументалност концепције и предимензионираност појединачних фигура прве зоне и сцена апсидалног и куполног дела.

Није искључено да и замисао о циклусу, као облику, Зора дугује средњовековним фрескама, тематски подељеним у одређене и бројем илустрованих сцена ограничене циклусе из живота Христа, Богородице или појединих светаца (циклуси „страдања", „чуда", „Маријански циклус", „Николајевски" и др.). Разуме се да је основна тема будућег циклуса морала садржајно да одговара Зориним сликарским склоностима. А наћи такву, мотивски засновану на женском акту, било је заиста тешко. Зора је у себи морала пристати на неки компромис, под условом да је што мањи. Могућност таквог, за њу најприхватљивијег компромиса пружала је народна поезија са мноштвом ликова жена уздигнутих до херојског патоса. Мајка Југовића, Косовка девојка, царица Милица, зар је могла да их се не сети у потрази за темом циклуса? И не само њих већ свих — снагом поетског израза до општег симбола уздигнутих — ликова пожртвованих мајки и верних љуба, милих сестрица и племенитих девојака-заручница, вековима осуђених да воле и пате, рађају у болу и умиру поносно, пригушују јад растанка и са зебњом ишчекују. Није требало до последњег стиха познавати ге-

[21] Приликом писања монографије за едицију „Сликари и вајари".

није народног песника па схватити да су сви ти општељудски симболи, изражени кроз ликове жена, садржани у највећој мери баш у „Косовском циклусу". Можда је сама дошла до тога закључка, можда га је примила као сугестију, свеједно, тема је пронађена. Остајало је сада Зори самој да јој удахне свој живот и да је преобрази у стварност уметности других формалних обележја.

Прве тешкоће са којима се, вероватно, сукобила, били су компромиси на које сликарски није била спремна. Судећи по тематском плану, требало је сликати косовске ратнике, браћу Југовиће и Спасојевића Стеву, незнане јунаке и Орловића Павла, косовске окршаје и Муратово убиство, требало је сликати коње и говеда, цркву Самодрежу и косовске божуре, требало је сликати по мушком моделу, напољу, у природи, и саму природу, сликати небо и земљу, воду и дрвеће, птице злослутнице. Много тога је требало што Зора није волела и хтела раније да слика. Национални костими су је инспирисали али је морала претходно да их види. Сликала је често своју керушу Цицу али јој је стално била пред очима. Оних неколико предела сликала је и цртала још између два рата. Када би га сликала, цвеће би обично стављала у вазу. Понека фигура сељака случајно би залутала на њена платна. Мушки портрети такође су реткост и углавном припадају међуратном раздобљу. Ма колико Зора била инспирисана песмама о Косовском боју и догађајима око њега, степен сликарског транспоновања и сам процес настајања слике зависили су од виђене стварности. Тек када би перцепција подстакнула интуицију, ова би се претварала у сликарски импулс. Зато се не би требало ни чудити што је Зора новинарима говорила о припремним радовима за композиције „Полазак у бој" или „Смрт Милоша Обилића", а у ствари и даље сликала своје женске актове, називајући их „Робињама" или „Оплакивањем".

Па ипак, Зора није сасвим механички уклапала те актове у „Косовски циклус". Мучила се око њих више него што је то било карактеристично за њену брзу и темпераментну реализацију. Сликала их је и пресликавала, додавала и мењала, желећи да их на сваки начин, истовремено и саму себе, укроти и дисциплинује. Када би јој то пошло за руком, актови су испадали статични и крути, схематични и беживотни, као на пример прва изведена слика „Робиње" (1960). Друга слика из циклуса и исте године, „Композиција" („Робиње II"), оставља утисак недовршености, свеједно што њена велика тежина, изазвана не само великим димензијама, говори у прилог честих мењања и преправки, дебелим слојевима бојених наслага. Још више муке задала јој је композиција „Акт и дрво" („Оплакивање II") из 1962, пета и последња за живота остварена слика циклуса. У њој се приближила жељи да уради „један жуто-бели акт али не на сунцу већ у зе-

ленилу густе шуме". Додуше, шуму је заменило усамљено дрво издуженог дебла иза чије оскудне крошње велико кружно сунце обасјава женски акт, по положају руку и главе сличан једном од акварела.[22] Слику је Зора у више махова пресликавала, мењала положаје акта и дрвета, скраћивала и издуживала дебло, ширила и сужавала крошњу, смањивала и повећавала сунце, варирала ситуацију акта и карактер позадине, тако да и поред свег Зориног труда последња сачувана варијанта не пружа задовољавајуће резултате какве налазимо у актовима ван циклуса. Проблем није ни био у самом акту већ у амбијенту и атмосфери природе у којој је смештен.

Највише добрих намера и наивне неукости за њихово извођење Зора је показала у акварелима. У некима од њих приближила се опасном подручју мотива за чије формално савладавање није имала довољног искуства. Фигура Бошка Југовића на коњу, можда и Милоша Обилића, има драж примитивности акварелисаних дечјих цртежа. Сам коњ, као и коњи или краве на друга два акварела (што је тешко поуздано утврдити), одишу љупкошћу наивне стилизације својствене дрвеним коњићима на вашарским вртешкама. Њих свакако Зора није, макар и у крокију, сликала по моделу. Радила је по сећању, у атељеу, гледајући свог верног пса Цицу. А када би се прихватила четке и палете и стала пред нему белину разапетог платна, сликала би, опет, вођена инстинктом и нервом, своју праву сликарску исповест претварану у савест једне велике уметности, монументалне по замисли, осећању и стваралачкој слободи — наге фигуре жена.

Можда је Зора и сама увиђала да је за промену касно, можда је и боље што то није могла у тим годинама да учини, а можда је, због изненадне смрти и краткоће времена да у томе, можда, и потпуно успе, наша савремена уметност остала осиромашена за један велики, националним епосом инспирисани и руком правог уметника остварени, епско-драмски сликарски циклус.

[22] Тема III/2: Царица Милица: „Паде једна, па се обе[illegible] ски призори I/1, II/1, VII/2.

АКВАРЕЛИ ЗОРЕ ПЕТРОВИЋ ИЗ ЦИКЛУСА „ОЈ ДАВОРИ, ТИ КОСОВО РАВНО"

(1960—1962)

1. МАЈКА ЈУГОВИЋА ИСПРАЋА СИНОВЕ У БОЈ НА КОСОВО[23] (попрсје жене и силуете недефинисаних фигура)
акварел на папиру, 412×288 мм
без сигнатуре
(на полеђини: нејасна акварелисана фигура)

2. БОШКО ЈУГОВИЋ НА КОЊУ
(без барјака крсташа)[24]
(брката мушка фигура на коњу)
акварел на папиру, 414×288 мм
без сигнатуре

3. СМРТ МАЈКЕ ЈУГОВИЋА
(I варијанта)
(три женска акта и птица)
акварел на папиру, 406×289 мм
без сигнатуре

4. СМРТ МАЈКЕ ЈУГОВИЋА
(II варијанта)
(пет женских актова и птица)
акварел на папиру, 405×289 мм
без сигнатуре

5. ЖЕНЕ С КОЊЕМ (I варијанта)
(два стојећа женска акта и коњ)
акварел на папиру, 410×289 мм
без сигнатуре

6. ЖЕНЕ С КОЊЕМ (II варијанта)
(стојећи и седећи женски акт и коњ)
акварел на папиру, 412×289 мм
без сигнатуре

7. РОВИЊА[25]
(полуобнажена женска фигура с рукама око главе)
акварел на папиру, 402×288 мм
без сигнатуре

8. РАСТАНАК
(четири женска акта)[26]
акварел на папиру, 403×289 мм
без сигнатуре

9. КОСОВСКИ ЛАМЕНТ
(три женска акта под звезданим небом)
акварел на папиру, 404×289 мм
без сигнатуре
(на полеђини: цртеж оловком женског попрсја)

10. НЕВЕСТА (УДОВИЦА?)
(две одевене фигуре држе за руке младу нагу жену)
акварел на папиру, 289×406 мм
без сигнатуре

11. ИМАГИНАРНА СЦЕНА I
(две наге лебдеће фигуре са старицом која моли)
акварел на папиру, 250×358 мм
без сигнатуре
(на полеђини: цртеж оловком седећег акта и две женске фигуре)

12. ИМАГИНАРНА СЦЕНА II
(више нагих лебдећих фигура и крваво сунце за хоризонтом)
акварел на папиру, 253×349 мм
без сигнатуре

---

[23] Тема I/1 (Мајка Југовића: „Изгините — само задобите!") или III/2: Царица Милица: „Сву је браћу устављала редом". Судећи по лику старије жене у предњем плану више је вероватно да је то Мајка Југовића.

[24] Тема III/1: „Бошко Југовић на коњу" (без барјака крсташа). Можда и теме I/2: „Стева Спасојевић" или V/1: „Милош Обилић".

[25] Или, царица Милица: „Паде јадна, па се обезнани".

[26] У свешчици Зориног анонимног сарадника у исцртаном оквиру II теме „Растанак" пише: „Четири женске фигуре".

СЛИКЕ ЗОРЕ ПЕТРОВИЋ ИЗ ЦИКЛУСА „ОЈ ДАВОРИ, ТИ КОСОВО РАВНО“

1. РОБИЊЕ, 1960.
   уље на платну, 194×131 см
   без сигнатуре

Излагана: Комеморативна изложба Зоре Петровић, Београд, Уметнички павиљон, 23. XII 1965 — 5. I 1966. (кат. бр. 54).

Репродукована: Драгослав Ђорђевић, *Зора Петровић* (монографија), „Сликари и вајари“, III коло, Просвета, Београд 1964, репр. бр. 20.

2. КОМПОЗИЦИЈА (Робиње II), 1960.
   уље на платну, 175×190 см
   без сигнатуре

Излагана: Изложба слика Зоре Петровић — Поводом 40-годишњице рада, Београд, Уметнички павиљон, 20—29. IV 1960 (кат. бр. 29).

Комеморативна изложба, Београд 1965/66 (кат. бр. 53, под називом „Три акта“).

Репродукована: Изложба поводом 40-годишњице, Београд 1960 — каталог.

3. ПОД АРКАДАМА (Робиње III), 1961.
   уље на платну, 194×132 см
   без сигнатуре

Излагана: Изложба слика Зоре Петровић, Зрењанин, Народни музеј, фебруар—март 1962 (кат. бр. 17).

4. ОПЛАКИВАЊЕ, 1961.
   уље на платну, 194×131 см
   без сигнатуре

Излагана: Комеморативна изложба, Београд 1965/66 (кат. бр. 55).

5. АКТ И ДРВО (ОПЛАКИВАЊЕ II), 1962.
   уље на платну, 204×145 см
   без сигнатуре

Репродукована: Д. Ђ., *Зора Петровић* (монографија), Просвета, 1964, репр. бр. 22.

UN CYCLE NON RÉALISÉ DE ZORA PETROVIĆ

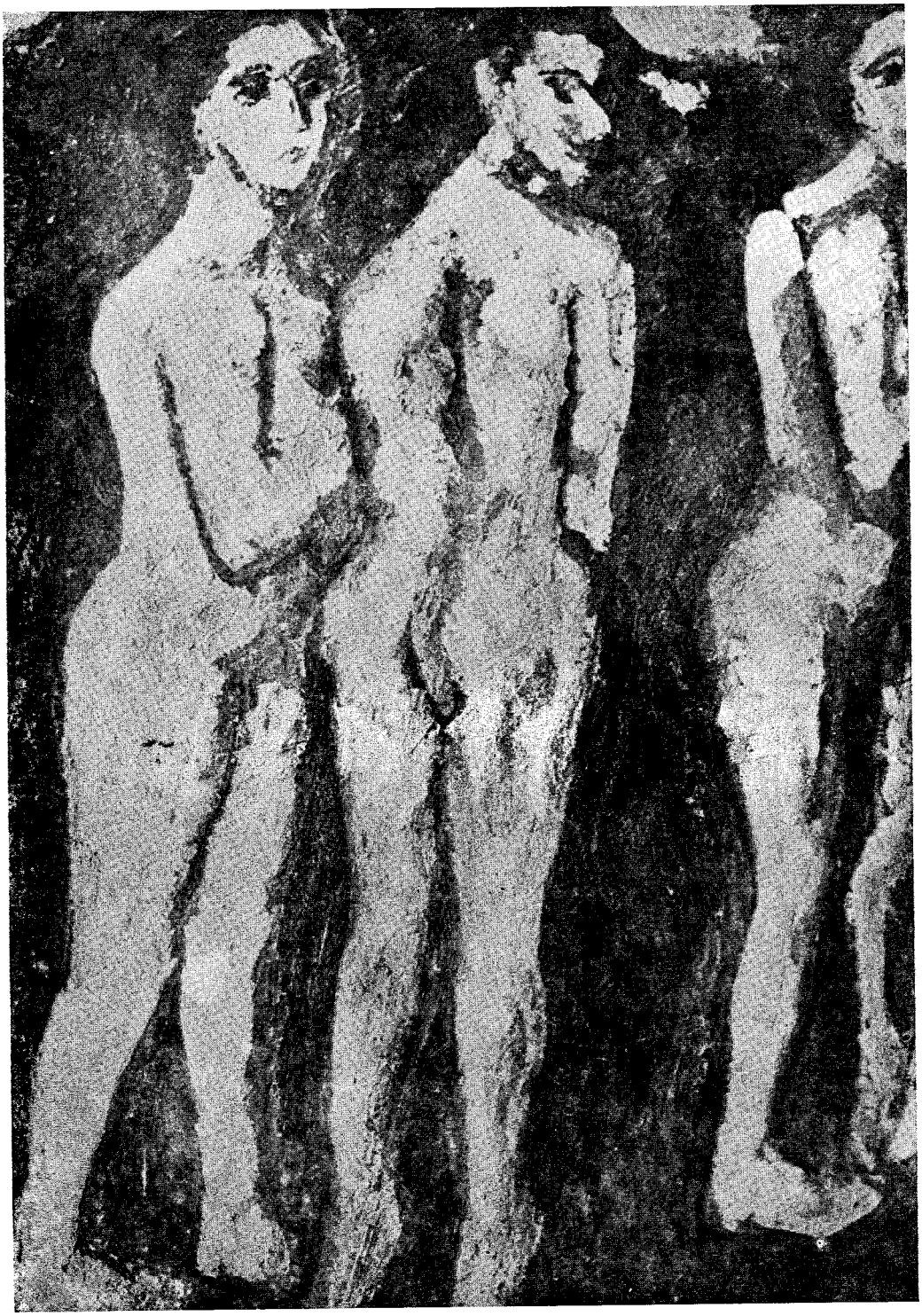
DRAGOSLAV ĐORĐEVIĆ

L'un des grands peintres serbes Zora Petrović (née à Dobrica en 1894 — morte à Belgrade en 1962) deux ans avant la veille de sa mort se mit, vers 1960, à exécuter un grand cycle de peintures inspirées par les motifs des chansons populaires du »Cycle de Kossovo«. En tant que source est utilisé le livre »Lazarica ou la bataille de Kossovo, épopée populaire en 24 chansons« composé par Sr. J. Stojković (Belgrade, 1906) de »chansons populaires et de leurs fragments«.

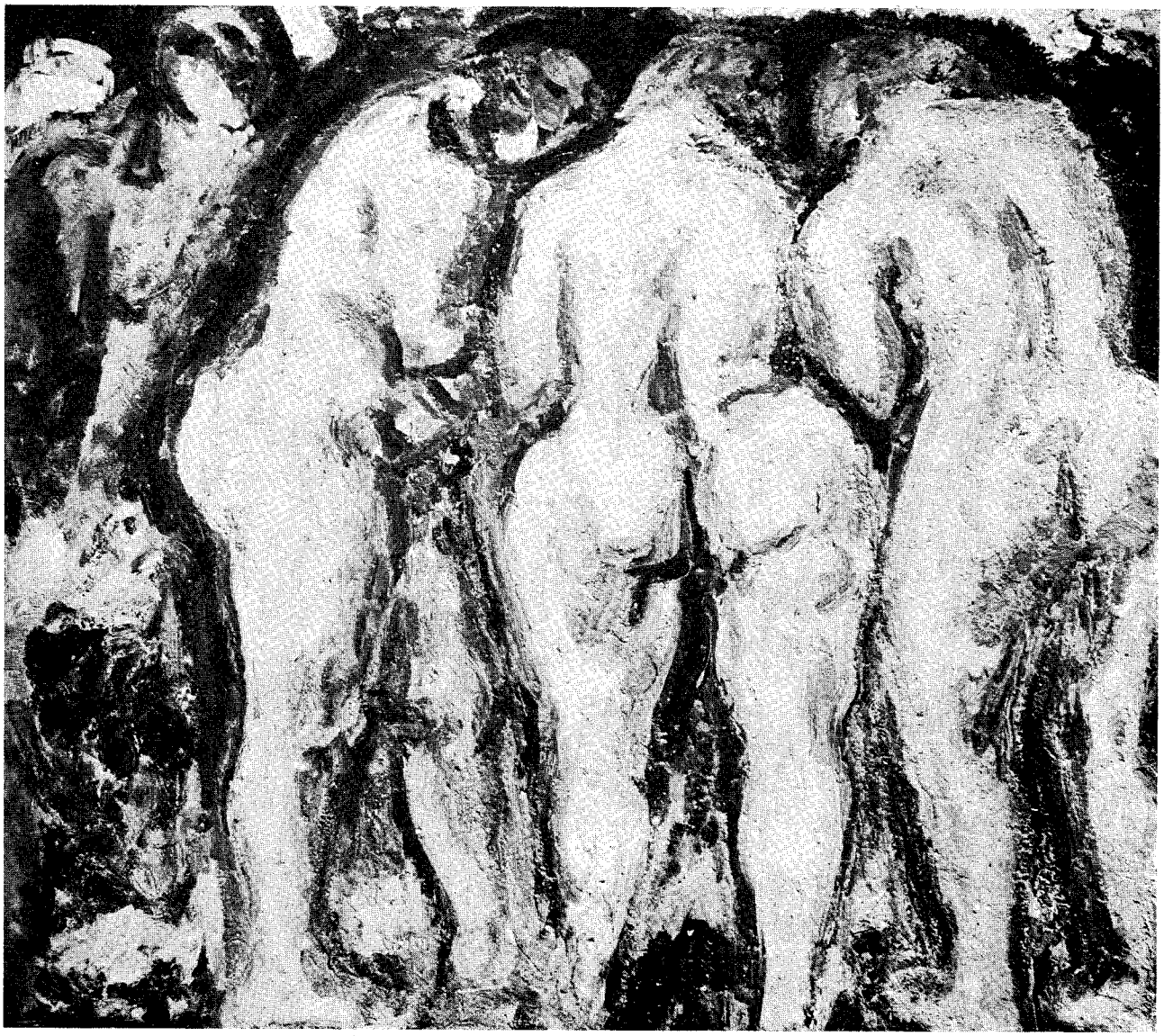
D'après le plan conservé qu'on a trouvé après la mort de l'artiste, le cycle comprenait neuf thèmes divisés en quinze tableaux. Expressionniste prononcé d'orientation figurale, au cours d'une fertile activité créatrice qui durait plus de quarante ans Zora Petrović peignait généralement des compositions monumentales aux nus de femmes ou bien aux figures en costumes nationaux et des natures mortes aux fleurs. Elle n'exécuta qu'un petit nombre de paysages et de portraits d'hommes, dans la plupart des cas en période entre deux guerres. C'est pourquoi son cycle intitulé d'après un vers de la poésie populaire »Oh, toi, triste Plaine de Kossovo« posait pour Zora Petrović un grand nombre de problèmes parce qu'elle manquait d'expériences nécessaires à cete fin: il fallait peindre des scènes dans la nature, et la nature elle-même, des compositions aux figures d'hommes de héros de Kossovo, des engagements de guerre, des scènes aux différents animaux: chevaux, vaches, oiseaux, etc.

Durant sa vie, Zora Petrović n'a réussi à exécuter que cinq tableaux du »Cycle de Kossovo«: trois variantes sur le thème »Les femmes esclaves« (en 1960 et 1961) et deux variantes sur le thème »Deuil« (en 1961 et 1962). A en juger d'après ces tableaux et d'après douze esquisses d'aquarelle conservées, Zora Petrović, malgré tous ses désirs et efforts ne pouvait pas changer. Elle continuait à peindre des nus de femmes qui sont caractéristiques pour elle et qui sont si peu différents de ses autres peintures hors du cycle.

L'idée du cycle »Oh, toi, triste Plaine de Kossovo« fut plutôt le produit des désirs de Zora de donner à ses peintures l'unité thématique d'un cycle unique et de terminer par là en guise de pointe son activite d'artiste si riche en résultats, que l'expression d'une faculté réelle d'exécuter ce cycle en sa totalité. Le pressentiment d'une fin proche l'y forçait, mais la mort subite l'avait, peut-être, empêché de parfaire son oeuvre.



Сл. 1. „Робиње", 1960. Уље на платну



Сл. 2. „Композиција“ („Робиње II“), 1960. Уље на платну

Сл. 3. „Акт и дрво“ („Оплакивање II“), 1962. Уље на платну

Сл. 4. „Мајка Југовића испраћа синове у бој на Косово" (1960—1962).
Акварел на папиру

Сл. 5. „Жене с коњем" (II варијанта), (1960—1962). Акварел на папиру

Сл. 8. „Имагинарна сцена I" (1960—1962). Акварел на папиру

Дејан Медаковић

Инж. арх. Милоје Милошевић

Београд 15. VII 1923 — Нови Сад 2. V 1968.

МАТИЦА СРПСКА

4 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 4

Младост овог часописа и самог Одељења за ликовне уметности Матице српске давали су нам наду да још дуго нећемо увести ову тужну, суморну рубрику сећања. Међутим, била је то наша варљива нада, наша узалудна жеља. Заснована је она више на безмерном хтењу једне полетне генерације да до краја дорекне све своје наталожене научне поруке, да штедро исцрпи своју маштовиту визију служења непролазним вредностима културне баштине свога народа.

Са пуно бола уписујемо сада у белину Поменика нашег Зборника и прво име, нашег првог сарадника, друга и пријатеља, инж. арх. Милоја Милошевића.

Рођен у Београду 15. VII 1923, Милошевић је 1942. у злехудим данима окупације завршио гимназију. Стигао је он и да ратује и да, затим, након демобилизације 1946. г. у периоду од 1946—1951, издржавајући се сам, заврши студије на Архитектонском факултету у Београду. Већ 1. VII 1951. Милошевић је постављен за приправника млађег грађевинског инжињера-архитекту Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе АПВ у Новом Саду. Ускоро, 1953, он у овој установи прима дужност директора, на којој остаје све до 18. IV 1968. када је конкурсом једногласно изабран за директора Републичког завода за заштиту споменика културе СР Србије у Београду.

На теренима Војводине започета је његова научна каријера, ту, на домаку старе петроварадинске тврђаве у којој је годинама радио, угасио се и његов живот. За споменике културе у овој, ратом опустошеној покрајини, Милошевић је урадио много. Од Саборне цркве у Ср. Карловцима, манастирских цркава Привине Главе, Велике Ремете, Гргетега, Раковца, Месића, Крушедола, Петковице, Ковиља, Мале Ремете, цркве св. Николе у Иригу, св. Луке у Купинову, св. Николе у Старом Сланкамену, св. Марије у Моровићу, цркве у Ечки, до дворац у Голубинцима и Хоргошу и куле витезова у Бачу, свуда је прису-

тна његова брижна рука и паметно око. Захваљујући њему Покрајински завод је могао да предузме и такве обимне радове као што су уређење Дунавске улице у Н. Саду, градског комплекса у старом Петроварадину, реконструкцију великог конака и цркве манастира Хопова. Подстакао је он и организовао и систематско испитивање свих покретних споменика културе у Војводини, чије је изванредне досадашње резултате његов Завод објавио у три штампане књиге.

Предузимљив и радознао, врстан организатор, Милошевић је од 1953. свој, у почетку скромни Завод, претворио у узорну установу, кадру да данас прихвати и обави и најсложеније конзерваторске захвате. Тактичан и мудар он је на сваком кораку стицао пријатеље и заговорнике велике мисије свога живота.

Од свог оснивања Одељење за ликовне уметности Матице српске имало је у Милоју Милошевићу свог верног сарадника. Часопис у чијем се уредништву налазио од његовог првог броја прихватио је са разумевањем и пажњом. Случај је хтео да је и свој последњи научни рад написао баш за овај Зборник. Његово залагање на пословима уметничке топографије Сремских Карловаца било је значајно.

Везујући своје име, своје пожртвовање и свој велики рад за непролазне белеге стваралачке моћи наших предака, продужујући спасавањем и чувањем њихову узбудљиву поруку, арх. Милоје Милошевић остаје записан у дугом, трајном и часном Поменику заслужних људи овога тла.

Конзерваторски радови инж. арх. Милоја Милошевића

1. Превентивна заштита миниране цркве св. Николе манастира Новог Хопова (1951. г.)
2. Заштитно-конзерваторски радови на цркви св. Николе у Старом Сланкамену (1952. г.)
3. Конзервација старе цркве св. Луке из XV в. у селу Купинову (1952. г.)
4. Конзервација цркве и рестаурација конака манастира Гргетега (1953. г.)
5. Конзервација и рестаурација цркве манастира Старог Хопова (1953. г.)
6. Конзервација оштећене цркве манастира Петковице (1953. г.)
7. Рестаурација кубета цркве св. Николе у селу Иригу (1954. г.)
8. Радови на конзервацији цркве манастира Привина Глава (1954. г.)
9. Рестаурација и конзервација цркве у Ечки (1955. г.)

10. Изолација од влаге на цркви манастира Бођана и конзервација оштећених кровних површина (1955. г.)
11. Консолидација цркве манастира Мала Ремета и стабилизација тла око ње (1956. г.)
12. Реставрација цркве манастира Ново Хопово (1957—1959. г.)
13. Конзервација цркве Велике Ремете (1957. г.)
14. Конзервација археолошког локалитета 1/а у Сремској Митровици (1958. г.)
15. Конзервација цркве св. Марије у Моровићу (1958. г.)
16. Конзервација звоника у манастиру Велика Ремета (1959. г.)
17. Реставрација манастирске цркве у Раковцу (1960. г.)
18. Конзервација тврђаве у Бачу (1960—1963. г.)
19. Реставрација конака у манастиру Ново Хопово (1962—1963. г.)
20. Конзервација археолошких локалитета Сирмиума у Сремској Митровици (лок. бр. 4, 28, 30) 1963. г.
21. Конзервација и реставрација старе цркве у Сремској Митровици (1962. г.)
22. Архитектонска реставрација „Куле витезова" у тврђави Бач (1962—1963. г.)
23. Конзервација ветрењаче у Чуругу (1963. г.)
24. Конзервација манастирског комплекса — Ковиљ (1961—1963. г.)
25. Пројекат за конзервацију Дунавске улице у Новом Саду (1967—1968. г.)
26. Пројекат за исушивање зграде од подземне влаге. (Радови изведени у просторијама Државног архива у Ср. Карловцима, цркви манастира Новог Хопова, Бођанима, на згради Завода и конацима манастира Ковиља.)

Библиографија стручно-научних радова инж. арх. Милоја Милошевића

1. Радови на конзервацији цркве манастира Ново Хопово, Рад војвођанских музеја I, Н. Сад 1952, 238.
2. Заштитни радови на двема црквама у Срему, Рад војвођанских музеја 2, Н. Сад 1953, 259.
3. Архитектонски објекти манастира Месића, Рад војвођанских музеја 3, Н. Сад 1954, 338 (коаутор инж. Јован Нешковић).
4. Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе АПВ, Војводина 1944—1954, Нови Сад 1954, 489.
5. Рад Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе у АП Војводини у 1952. години, Зборник заштите споменика културе IV — V, Београд 1955, 379.

6. Црква св. Николе манастира Ново Хопово, Рад војвођанских музеја 4, Н. Сад 1955, 249 (коаутор Оливера Милановић).
7. Црква у Ечки, Грађа за проучавање споменика културе Војводине I, Н. Сад 1957, 13 (коаутор Петар Момировић).
8. Манастирска црква Старог Хопова, Грађа за проучавање споменика културе Војводине I, Н. Сад 1957, 20.
9. Дренажни канали око цркве манастира Раковца, Грађа за проучавање споменика културе Војводине I, Н. Сад 1957, 24.
10. Стари планови манастира Фенека и Ковиља, Грађа за проучавање споменика културе Војводине I, Н. Сад 1957, 27.
11. Сувача у Кикинди, Грађа за проучавање споменика културе Војводине I, Н. Сад 1957, 133.
12. Неколико архитектонских објеката из прошлости Војводине, Грађа за проучавање споменика културе Војводине II, Нови Сад 1958, 65.
13. Амбари у Стапару, Грађа за проучавање споменика културе II, Н. Сад 1958, 239 (коаутор Лука Надлачки).
14. Архитектура самостана и цркве св. Јурја у Петроварадину, Грађа за проучавање споменика културе Војводине III, Н. Сад 1959, 18. (коаутор др Роберт Пауловић).
15. Манастир Привина Глава, Грађа за проучавање споменика културе Војводине III, Н. Сад 1959, 42 (коаутор Петар Момировић).
16. Археолошки и урбанистички проблеми у Сирмиуму, Лимес I, Зборник радова са симпозијума о Лимесу 1960. године, Београд 1961, 67.
17. Археолошко-урбанистички проблеми у Ср. Митровици, Билтен Друштва конзерватора Југославије 8, Београд 1962, 3.
18. Тврђава Бач, Борба од 10. II 1963.
19. Арача — романска базилика, Борба од 28. IV 1963.
20. Археолошко-урбанистички проблеми Сремске Митровице, Архитектура и урбанизам 31, Београд 1965, 8.

Биографију израдио
Др Динко Давидов