Matica srpska
Section des arts

Recherches sur l'art

A la mémoire de Radoslav Grujić

Novi Sad
1 9 6 9

Матица српска
Одељење за ликовне уметности

Зборник за ликовне уметности

Споменица Радослава Грујића

5

Нови Сад
1 9 6 9

Уредништво
Др Светозар Радојчић
Др Миодраг Коларић
Др Сретен Петковић
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

●

Корице
Драган Тодоровић

●

Ова књига је редакцијски закључена
26. фебруара 1970. год.

●

Издавач Матица српска — Нови Сад

Штампа „Радиша Тимотић", Београд — Јакшићева 9, 1971.

САДРЖАЈ — TABLE DE MATIERS

РАСПРАВЕ

УСПОМЕНИ РАДОСЛАВА М. ГРУЈИЋА — — — — — — — — — — — — — — VII

1 Светозар Радојчић: ТЕМНИЋАКИ НАТПИС — — — — — — — — — — — — 1

Svetozar Radojčić: L'INSCRIPTION DE TEMNIĆ — — — — — — — — — — — 11

2. Реља Новаковић: ОКО НАТПИСА НА ЦРКВИ СВ. ЛУКЕ У КОТОРУ — — — — 13

Relja Novakovic: AUTOR DE L'INSCRIPTION SUR L'ÉGLISE SAINT-LUC DE KOTOR 22

3. Бошко Бабић: ТРИ ГРЧКА ФРЕСКО НАТПИСА НА ЗИДОВИМА ЦРКАВА СРЕДЊЕВЕКОВНОГ ПРИЛЕПА ИЗ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XIII ВЕКА — — — — — 23

Boško Babic: TROIS INSCRIPTIONS À FRESQUE DE LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XIIIe SIECLE SUR LES PAROIS DES ÉGLISES MÉDIÉVALES DE PRILEP — — — — 32

4. Цветан Грозданов: ПРИЛОЗИ ПРОУЧАВАЊУ СВ. СОФИЈЕ ОХРИДСКЕ У XIV ВЕКУ 35

Cvetan Grozdanov: CONTRIBUTIONS À L'ÉTUDE DE LA BASILIQUE SAINTE-SOPHIE D'OHRID AU XIVe SIÈCLE — — — — — — — — — — — — — — — 53

5. Василий Пуцко: ИКОНА „ПРЕДСТА ЦАРИЦА" В МОСКОВСКОМ КРЕМЛЕ — — 57

6. Мара ХАРИСИЈАДИС: ЈЕДНА НЕДОВОЉНО ОБЈАШЊЕНА СЦЕНА У МИНХЕНСКОМ ПСАЛТИРУ И ЊЕГОВОЈ БЕОГРАДСКОЈ КОПИЈИ — — — — — — 75

Mara Harisijadis: UNE SCÈNE INSUFFISAMMENT EXPLIQUÉE DANS LE PSAUTIER DE MUNICH ET DANS LA COPIE DE CELUI-CI À BELGRADE — — — — — — 85

7. Tanja Velmans: LE DÉCOR SCULPTURAL D'UNE FENÊTRE DE L'ÉGLISE DE KALENIĆ ET LE THÈME DE LA FONTAINE DE VIE — — — — — — — — — — 87

8. Corina Nicolescu: PRINCESSES SERBES SUR LE TRONE DES PRINCIPAUTES ROUMAINES — Despina-Militza, princesse de Valachie — — — — — — — — — — 95

9. Динко Давидов: УКРАЈИНСКИ УТИЦАЈИ НА СРПСКУ УМЕТНОСТ СРЕДИНЕ XVIII ВЕКА И СЛИКАР ВАСИЛИЈЕ РОМАНОВИЧ — — — — — — — — — 119

Dinko Davidov: LES INFLUENCES UKHRAINIENNES SUR L'ART SERBE DU MILIEU DU XVIII[e] SIECLE ET LE PEINTRE VASILIJE ROMANOVIČ — — — — — — — 138

10. Дејан Медаковић: ИКОНОСТАС ЈОАКИМА МАРКОВИЋА У СЕЛУ ДИШНИКУ — 139

Dejan Medaković: J. MARKOVIĆ'S IKONENWAND IM DORFE DIŠNIK — — — — 155

11. Оливера Милановић: ИКОНОСТАС НИКОЛАЈЕВСКЕ ЦРКВЕ У ИРИГУ — — — 157

Olivera Milanović: L'ICONOSTASE DE L'ÉGLISE SAINT-NICOLAS À IRIG — — — — 171

12. Радмила Михајловић: ИКОНОСТАС ТЕОДОРА ИЛИЋА ЧЕШЉАРА У ВЕЛИКОЈ КИКИНДИ — 173

Radmila Mihajlovic: L'ICONOSTASE DE THÉODORE ILIĆ ČEŠLJAR À VELIKA KIKINDA — 186

13. Жељко Шкаламера: ОБНОВА „СРПСКОГ СТИЛА" У АРХИТЕКТУРИ — — — — 189

Željko Škalamera: LE RENOUVELLEMENT DU »STYLE SERBE« DANS L'ARCHITECTURE — 233

14. Станислав Живковић: СРПСКА ЦРТАЧКА И СЛИКАРСКА ШКОЛА КИРИЛА КУТЛИКА — 237

Stanislav Živkovic: SERBISCHE ZEICHNEN UND MALERSCHULE VON CYRIL KUTLIK 254

ПРИЛОЗИ

15. Душан Тасић: СТАРИ РАС — ТВРЂАВА — — — — — — — — — — — — — — 257

Dušan Tasić: L'ANCIEN RAS — — — — — — — — — — — — — — — — — 268

16. Слободан Ненадовић: НЕКОЛИКО НОВИХ ФРАГМЕНАТА ИЗ ЦРКВЕ СВ. АРХАНЂЕЛА ЦАРА ДУШАНА — — — — — — — — — — — — — — — 271

Slobodan Nenadović: QUELQUES NOUVEAUX FRAGMENTS DE L'ÉGLISE SAINT-ARCHANGE ÉRIGEE PAR L'EMPEREUR DUŠAN — — — — — — — — — — 277

17. Гордана Томић: БЕЛЕШКЕ О ДВЕМА ДУБОРЕЗНИМ ИКОНИЦАМА — — — — 279

Gordana Tomić: NOTES SUR DEUX PETITES ICÔNES GRAVÉES SUR BOIS — — — 288

18. Миодраг Јовановић: МАНАСТИР БАЗЈАШ — — — — — — — — — — — — 291

Miodrag Jovanović: LE MONASTÈRE BAZJAŠ — — — — — — — — — — — — 306

19. Здравко Кајмаковић: РАИЧЕВИЋЕВА ИКОНА СА ОШАНИЋА — — — — — — 307

Zdravko Kajmaković: UNE ICÔNE DE RAIĆEVIĆ À OŠANIĆI — — — — — — — 311

20. Љубинка Којић: ТРИ САРАЈЕВСКЕ ИКОНЕ АПОСТОЛА — — — — — — — 313

Ljubinka Kojić: TROIS ICÔNES D'APÔTRES DE SARAJEVO — — — — — — — 320

21. Цвито Фисковић: УМЈЕТНИНЕ У НЕКАДАШЊОЈ ДУБРОВАЧКОЈ ЦРКВИ СВ. ВЛАХА — 323

Cvito Fisković: OEUVRES D'ART DE L'ANCIENNE EGLISE ST. BLAISE DANS LA VILLE DE DUBROVNIK — — — — — — — — — — — — — — — — — 335

22. Олга Микић: НОВИ АРХИВСКИ ПОДАЦИ О СЛИКАРУ СТЕФАНУ ТЕНЕЦКОМ — 337

Olga Mikić: NOUVELLES DONNÉES D'ARCHIVES SUR LE PEINTRE STEFAN TENECKI 341

23. Круно Пријатељ: КАРЛО ГРУБАШ — МЛЕТАЧКИ ВЕДУТИСТА БОКЕЉСКОГ ПОРИЈЕКЛА — 343

Kruno Prijatelj: CARLO GRUBAŠ (GRUBACS) VEDUTISTA VENEZIANO D'ORIGINE DALMATA — 348

24. Вера Борчић: ЈОШ ЈЕДАН УЧЕНИК КОНСТАНТИНА ДАНИЛА — — — — — — 349

Vera Borčić: ENCORE UN ÉLEVE DE CONSTANTIN DANIL — — — — — — — 352

Успомени Радослава М. Грујића
(29. IV 1878 — 25. V 1955)

Овај број нашег Зборника посвећен је Радославу Грујићу, угледном српском историчару, који је умро пре четрнаест година. Касна laudatio post mortem у нашој средини скоро је природна и она се накнадно указује изузетним и заслужним људима којима су почасти често за живота и одмах после смрти ускраћиване. Радослав Грујић био је у српској науци савременик велике генерације историчара, он се формирао тешко и није лако ушао у чврсту тврђаву ђакâ и следбеника Руварчеве школе. Није се могло ни претпоставити да је стари, пријатни доброћудни господин из педесетих година нашег века био у младости сеоски парох и градски катихета, који се мучио и успевао да савлада многе препреке у школовању и да ипак сврши три факултета: теолошки, правни и филозофски. Несигурне године почетака нису озледиле складни карактер Радослава Грујића; стабилан и крајње стрпљив, он је у лако узбудљиво друштво учених уносио дух толерантности и изузетни смисао за организовање научних послова. После завршетка првог светског рата, примљен у плејаду најбољих који су се окупили око Станојевићеве Енциклопедије, Грујић се, не без тешкоћа, афирмисао као историчар српске цркве. Стигавши међу првима на новоосновани скопски факултет, Грујић се — навикнут на скромне услове — добро снашао. Грујићева Tristia ex Macedonia захтеваће једном своју историју, објективан летопис успеха и пораза у којима се његов живот укршта са судбинама значајних људи који су врхунце свога научног живота проживели на малом провинцијском универзитету где су се страсти лако разбуктавале до безумља. Једини, и заиста једини, који је знао да стиша хаос и организује научни живот био је — у тадашњем Скопљу — Радослав Грујић. У временима великих усамљеника, мисионара који су се претапали у прогнане, Грујић је

неговао дух сарадње и логику планског, свестраног истраживања. Изблиза гледана, Грујићева врлина могла се потцењивати као његова вештина у опхођењу са људима. Ако се данас та способност сагледа из перспективе историје наше науке, показује се да је иза стрпљивости стајала мудра Грујићева амбиција да се сродне науке повежу и да се њихова проблематика прошири.

Данашњим историчарима специјалистима Радослав Грујић личи скоро на полихистора. У годинама када је он, у пуној снази, организовао научни живот у Скопљу, једва се могло схватити колико тај презапослени, често критиковани, човек суверено и брзо остварује своје планове. Књиге Гласника Скопског научног друштва издаване су редовно, или са мањим закашњењем, једном годишње. Према административној хијерархији скопски факултет био је провинцијска филијала београдског универзитета. У прескромним условима Грујић је окупио у издањима Скопског научног друштва многе угледне представнике науке из целе Југославије и оне стране научнике који су се бавили проблемима везаним за нас и наше земље. Захваљујући Грујићу Скопље је, као научни центар, добило интернационални карактер.

Привучен богатством споменика, Грујић је много учинио као организатор теренских истраживања античких и средњовековних споменика; он је обновио истраживања у Стобима (са Р. Егером и Б. Саријом); отпочео ископавања у Суводолу (са Ф. Месеснелом), припремио нова истраживања античког Скопља које је водио Н. Вулић. Тешко је и набројати где се све Грујић бавио испитивањима средњовековних налазишта и споменика; његова ископавања св. Арханђела код Призрена, дочекана заједљивим критикама, показала су се касније као узорно документовани посао. Увек као иницијатор, Грујић је припремао и остваривао значајне планове који су лако заборављани. Ретко се спомиње да је Радослав Грујић први створио збирку копија фресака за научне потребе, први код нас почео систематско снимање фресака. Други светски рат скоро је збрисао Грујићеве радове у области музеологије. Једва је остало неколико сведока, код нас и у иностранству, који се сећају великих Грујићевих подвига: лапидарија у Куршумли-хану и галерије копије фресака у Музеју Јужне Србије. Грујић је био свестран истраживач оспособљен да изучава разне врсте извора и уметничких споменика; он је био поуздани читач оригинала: повеља, рукописа и натписа, био је пажљиви описивач камене пластике, предмета примењене уметности и, изнад свега, искусни истраживач старе српске рукописне и штампане књиге. Као присталица строго схваћене уметничке топографије, Грујић је написао узорне радове те врсте, међу којима се нарочито истиче опширна монографија о Ораховици.

Не заустављајући се на границама посебних дисциплина историје, Грујић је од првих својих почетака тежио ка ширинама једне културне историје Срба. У тако схваћеној концепцији српске историје Грујић је написао неколико студија и стекао одређене заслуге у формирању наше научне културе, која се тешко оријентисала ка општем и свестраном. Био би неправилан и скучен сваки покушај да се научно дело Радослава Грујића строго издваја на посебне области. Кроз Грујићеве студије о старим штампаријама, о хиландарској историји, о старом школству, о историји Срба у Хрватској, у историјама епархија, свуда струје драгоцена обавештења и запажања о српској историји уметности.

Појединачне Грујићеве монографије о српској старој уметности, ма колико оне биле важне, као што су извештаји о Арханђелима призренским, не пружају пуну слику о правој улози Радослава Грујића у стварању новије српске историје уметности.

Можда је најдрагоценији удео Грујићев у српској историји уметности остао заувек неухватљив. По тој особини Грујић подсећа на оне скоро митске оснивače модерне латинске епиграфике о којима су млађи сарадници и ученици увек са страхопоштовањем причали како су толико радили и знали да нису ни помишљали да све напишу; заокупљени теренским и музејским радом, они су уживали да некога науче. Њима је био сличан Радослав Грујић. Од њега се могла на терену научити палеографија и епиграфика; у музејима био је суверени водич, на ископавањима педантни посматрач.

Прошло је четрнаест година од смрти Радослава Грујића. Они који су га познавали и имали срећу да од њега нешто науче, могу тек данас да процене колико је он, прави homo bonae voluntatis, своје тешко стечено знање са радошћу преносио на млађе. Две велике племените страсти нису никада напуштале Радослава Грујића: његова жеља да помогне младе и његова вечита брига да спасава драгоцености вечито угрожене ризнице наше старе уметности. Са истим жаром Грујић је спасавао последњу крпицу старог антиминса, ситни фрагмент натписа; са истом стрпљивошћу он је у одмаклим годинама, једини међу нама, стрпљиво пребројавао драгоцености фрушкогорских манастира — у данима када је имао разлога да се брине о својој егзистенцији. Грујића је увек наука стишавала, подмлађивала и храбрила. Живећи у науци, он се лако сналазио у лавиринту њене многостраности. Бавећи се многим дисциплинама историје, Радослав Грујић је често испитивао и уметничке споменике; он је сигурно осећао ширину проблематике старе српске уметности. Грујић је, знајући из свог искуства пространство српског развоја, та сазнања — нарочито из историје цркве — преносио у своја изучавања српске уметности; он се подједнако суверено кретао по Македонији и Славонији и сме-

ло залазио у нова истраживања споменика који и данас нису сувише познати. Жељан нових истраживања и чињеница, Грујић је стално себи постављао нова питања. Колико су она била одређена и чврсто везана за живе проблеме српске историје уметности може се увидети и по савременој тематици наше науке. То се осећа и у садржини прилога у овом броју Зборника. Многи од присутних аутора прихватају и настављају теме које је у временима почетничким започео и видовити, искусни и трезвени Радослав Грујић, један од оснивача наше новије историје уметности.

С. Радојчић

Светозар Радојчић

Темнићки натпис

Сујеверице средњовековних градитеља о чудотворној моћи имена и ликова севастијских мученика



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

У селу Горњем Катуну, у срезу Темнићком, пронађен је близу обале Мораве чувени „Темнићки натпис" који је јануара 1900. године поклоњен Народном музеју.[1] Кречњачка плоча 19,2 — 19,5 см висине, 19,5 — 20 см ширине и 5 см дебљине добро је очувана. По садржини и облику натписа Љуба Стојановић је претпостављао да је плоча била узидана у часну трапезу неке срушене цркве и да су под њом биле мошти десеторице севастијских мученика који се у натпису набрајају. Натпис, у седам реди, лако се чита.

СТЬИ · ЗАНЬТИАСЪ ·
СИСИЪ · ЛЄОНТЪ ·
МЄЛИТЪ · СЄВЄГІРІИН ·
ФІЛОКТІМОН · АНГІАС ·
ИРАКЛ · ІЄКЛЪДИК ·
КЎРІОНЪ · МО̀ЛИ ·
БА ЗА НЪІ ·

О палеографским особинама слова и о словенским облицима грчких имена Љуба Стојановић опширно је расправљао у својој студији и томе, вероватно, не би се имало шта да дода. О тешкоћи датирања Темнићког натписа, о несигурности нашег знања у области наше најстарије епиграфике, могло би се само поновити оно што је, мудро и искрено, рекао 1913. Љ. Стојановић. По свој прилици натпис је клесан негде у X или XI веку.[2] Већ после проналаска плоче вршена су

[1] Љ. Стојановић, Темнићки натпис, Јужнословенски филолог, књ. I, св. 1—2, Београд 1913, стр. 4—20, са две слике.

[2] О правопису текста Б. Радојичић, узгредно, пише: Темнићки ћирилски натпис из X или с почетка XI века свакако треба уврстити у писменост и књижевност између Косова и Риле, која је јужнословенског карактера, припада и

накнадна испитивања налазишта да би се из археолошких података извукли неки одређенији закључци о грађевини којој је плоча припадала; међутим, та испитивања нису дала никаквих корисних резултата.

Мени се чини да се са извесним искуствима из области историје уметности ипак могу дати нека нова објашњења о првобитној намени Темнићке плоче. Пре свега, пада у очи да је на очуваној плочи набројано свега десет севастијских мученика од њих четрдесет колико их укупно има. То наводи на помисао да су постојале четири плоче, а да се само једна од њих очувала. За наше испитивање важна је чињеница да се у XI и XII веку, у монументалном сликарству, севастијски мученици често представљају стојећи, или у медаљонима, сваки за себе и сваки посебно сигниран, а не у „фаланги" као обично.[3] У византиској иконографији постоји неколико начина представљања четрдесеторице мученика. Много је чешћа композиција мученика представљених у тренуцима мучења на језеру Севастијском. На тим добро познатим композицијама, које се код нас сликају од XI века, мученици су показани у групи и нису посебно сигнирани.[4] Поред тог начина сликања мученици севастијски показују се у живопису и као портретисани појединци са обележеним именима. Такве серије фигура и медаљона познате су из Кападокије (Токале-Килисе, Нова црква и Чауш Ин) из Монреала, из Кијева (из Св. Софије) из нередичког Спаса и из солунске базилике τῆς Ἀχειροποιήτου.[5] Низ медаљона и фронтално постројених фигура са именима делује као илустрована литанија, као молитва, какве су постојале у црквеној књижевности и које су и код нас — у облику заштитних молитава — преписиване у Зборницима молитава до краја XVII века.

Србима и Македонцима и Бугарима (sic) ... Б. Сп. Радојичић, Гласник Српске академије наука и уметности, књ. XV, св. 1, Јан.—Јуни 1963, Београд 1967, стр. 48. О датирању и пореклу натписа cfr.: Ћирило и Методије, Изд. С.К.З., Београд 1964. Азбучне таблице одабрао и датирао Вл. Мошин. На стр. 56 слова темнићког натписа наводе се као примери српског писма X века.

[3] O. Demus, Two Palaeologan Mosaic Icons, Dumbarton Oaks Papers, № XIV, стр. 69—109.

[4] Спомињем само наше најстарије примере: циклус фресака о четрдесеторици севастијских мученика у цркви св. Софије у Охриду и малу икону четрдесеторице мученика из Охрида. Cfr. С. Радојчић, Прилози за историју најстаријег охридског сликарства, Melanges G. Ostrogorsky II, Београд 1964 (Зборник радова Византолошког института VIII, 2) стр. 364—365; В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, стр. 75, нап. бр. 1, табла I.

[5] Н. Сычев — В. К. Мясоедов, Фрески Спаса — Нередици, Ленинград 1925, стр. 25; O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, Лондон 1949, стр. 121; В. Н. Лазарев, Мозаики Софии Киевской, Москва 1960, стр. 125—132. Ред наизменично поређаних стојећих фигура и медаљона четрдесеторице мученика откривен је недавно у познатој великој солунској базилици τῆς Ἀχειροποιήτου, cfr. Α. Ξυγγοπουλος, Αἱ τοιχογραφίαι τῶν Τεσσαράκοντα μαρτύρων εἰς τὴν Ἀχειροποιήτον τῆς Θεσσαλονίκης, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΦΗΜΕΡΙΣ (1957), ΑΘΗΝΑΙ 1960, стр. 6—30.

Распоред ликова четрдесеторице мученика
у св. Тројици Плеваљској

Темнићки натпис тачно и има формулу литаније; после набрајања десет имена текст се завршава молбом: молите Бога за нас! Занимљиво је и за наше питање важно на коме се месту сликају медаљони севастијских мученика у живопису XI и XII века. И у Софији кијевској и у Нередици медаљони су стављени на највише лукове на којима почива прстен тамбура. Подељени на четири десетине, севастијски мученици стављени су на површине четири лука који носе конструкцију главне куполе.

На блиском месту, на доњем венцу тамбура, насликана су у лесновској цркви попрсја четрдесеторице мученика. В. Петковић их узгред спомиње, он само бележи да је тамо насликан „низ светаца у

попрсјима" — Н. Окуњев одређено каже да су то четрдесеторица мученика; он их је лако познао јер им је добро упамтио имена радећи на снимању у Спасу нередичком.[6]

Теме у зидном живопису могу да имају наративни, симболички, а често и профилактички карактер. Одавно је примећено да су фреске на улазима често заштитног карактера; мање се запажало да су извесни ликови, знакови и натписи стављани на одређена места да заштите црквене зграде од рушења. Један од најлепших профилактичких натписа у старој српској архитектури сачувао се, у фрагментима, у Сопоћанима.[7] У доњем прстену тамбура исписани су стихови ирмоса III гласа (песме треће): „Утврђење оних који се у тебе уздају, Господе, утврђуј (ову) цркву Твоју" (оутвержⷣнїе · на тѧ надⷣющихмѣсѧ · оутвержди господи церковь свою...)[8] Колико је та формула била у српској средини позната може се видети по Даниловом опису зидања Градца.[9] Истичући да се Јелена много радовала посматрајући како се подижу зидови њене цркве, Данило наводи краљичине речи које су цитат сопоћанског ирмоса из кубета: „Утврђење оних који се у Тебе уздају Господе..."

Исти стих наводи и Данилов настављач у пасусу у коме описује како се Данило II припремао за подизање цркве Богородице Одигитрије у Пећи.[10]

У светогорском сликарском приручнику прописује се мајстору шта има да напише на четири капитела који носе куполу, четири натписа: „ову кућу подигао је Отац; ову кућу утврдио је Син; ову кућу обновио Свети дух; Света Тројице слава ти!"[11] У сличну врсту заштитних знакова профилактичког карактера спадају и дискоси који се сликају као симболи речи божије. Дискоси представљени у кружном

---

[6] В. Р. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, с.в. Лесново, стр. 172; Н. Л. Окунев, Лесново, L'art byzantin chez les Slaves I, 2, Париз 1930, стр. 222—259; стр. 226.

[7] Тај натпис први је публиковао G. Millet (Étude sur les églises de Rascie) према читању А. Дерока и по тумачењу А. Фролова у: L'art byzantin chez les Slaves I, 1, Париз 1930, стр. 194.

[8] R. Jakobson, Hirmologium, codex monasterii Chiliandarici 308, Копенхаген 1957, стр. 13, 1. рукоп. 67 версо: оутвержⷣнїе на тѧ . (Το στερεῶσαι τῶν ἐπὶ σοί...).

[9] Цела песма донесена у хиландарском Ирмологију руске редакције нешто одступа од српске песме која се код Данила и његовог настављача цитира само са почетним стихом:

оутврьжденїе на те надⷣюштимь се,
господи оутврьжди цркоⷤь твою сию..

Данило II, ед. Б. Даничић, Загреб 1866, стр. 77.

[10] Данило II и настављачи, ed. cit. стр. 368.

[11] Н. Бркић, Технологија сликарства, вајарства и иконографија, Београд 1968, стр. 369. С. Радојчић, Једна сликарска школа из друге половине XV века, Зборник за ликовне уметности I, Нови Сад 1965, стр. 75—78.

кретању сликају се у српској уметности од раног XIII века на оним местима у унутрашњој архитектури која су конструктивно најосетљивија, на теменима лукова, на стопама пандантифа и у горњем прстену тамбура. На тим деловима, који лако попуштају и пуцају, стављан је или дискос, симбол „логоса", или осмокраки крст у медаљону.[12] Сви ти печати сигурности на зградама стављани су, како је већ архитектура захтевала, симетрично, обично четири или осам знакова, или натписа. У конструкцији милешевског кубета ти знаци, дискоси у кружном кретању, распоређени су у угловима кубичног постоља кубета. Као што сам већ споменуо, у кијевској Св. Софији севастијски мученици, подељени на четири десетине, служе као магични Атланти четири највиша лука испод кубета; да би њихова функција била још сигурнија у сваком луку — у темену — стављен је медаљон са осмокраким крстом, знак који је на том месту сликан већ у раним базиликама.[13] Нередички севастијски мученици имају исту функцију као и кијевски; слабо су очувани, а у опису Мјасоједова имена им нису публикована у оригиналном облику.[14] У старијем руском зидном живопису XI и XII века медаљони севастијских мученика очевидно се стављају на лукове да их — као конструкцију — утврде. Иста сујеверица понавља се касније и у старом српском и бугарском сликарству. Севастијски мученици одређено се сликају: или у прстену тамбура (Лесново), или на луцима који носе централну куполу (у Св. Тројици пљеваљској), или као серклаж зидова, изнад првог реда стојећих фигура (на пр. у Грачаници, Земену и припрати у Хопову). Већ је В. Н. Лазарев, говорећи о медаљонима четрдесеторице мученика у Св. Софији кијевској, истакао њихову популарност и споменуо спискове њихових имена.[15] Све до недавна чинило се да средњовековни живописци нису поштовали и сам редослед имена у тим списковима. По опису Мјасоједова нисам успео да утврдим да ли су у Кијеву и Нередици севастијски мученици подељени на исте десе-

[12] С. Радојчић, Милешева, Београд 1963, стр. 16, прим. 12.

[13] Σ Γ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1949, ΠΙΝ. 9.

[14] Сычев — Мясоедов, о.с., стр. 25 — дају 23 очувана имена севастијских мученика, али у савременој руској транскрипцији.

[15] В. Н. Лазарев, Мозаики Софии... о. с., стр. 131 — нарочито у примедбама 3 и 4 — спомиње главну литературу о описима мука севастијских мученика и о њиховом „тестаменту" у коме се сва садржина своди на њихово заклињање да им нико реликвије не растура после смрти. О популарности севастијских мученика међу Словенима сведочи и рани превод Похвале Четрдесеторици мученика од св. Василија Великог [P. G. t. I (29—30), t. II (31) — Homiliae et sermones in quadraginta martyres] у супраилском кодексу; cfr. R. Nachtigal, Јужносл. филол. XX, 1—4, Београд 1954, стр. 81 sqq. О сумњивој аутентичности њихових имена говоре отворено и F. Cabrol — H. Leclercq, спомињући како се она не наводе у најстаријим похвалама (Cabr.—Lecl., Dictionnaire, t. XIV, fasc. 158—159, Paris 1940, s. v. Quarante martyrs de Sébaste, col. 2003—2006).

тине — та досадна ситница учинила ми се ипак довољно важна због тога што све литаније магичних, профилактичких и уопште чудотворних имена до апсурда чувају редослед цитираних.

Сасвим случајно показало се недавно — према материјалу са српског подручја — да је у извесним круговима упорно чувана традиција магичног, т.ј. увек истог цитирања севастијских војника. Код нас, мислим у српској науци, још се упорно чувају застареле границе између појединих дисциплина. Историчари старе књижевности слабо познају стару уметност, палеографи се држе филолога, а епиграфичари се већином држе историчара; тако се дешава да неки епиграфски споменик добије опширни коментар, а у суштини остане непротумачен. Такав је случај са темнићким натписом — он, сасвим неочекивано, баца пуну светлост на сујеверице практиковане у круговима средњовековних неимара. Само нека чврсто понављана superstitio — која је пролазила неизмењена кроз столећа — претварала се у чудотворну формулу. Једино у области сујеверице могу да се упореде два споменика: један из X—XI века и други из 1592.

У припрати цркве св. Тројице пљеваљске насликани су севастијски мученици на потрбушјима лукова који носе куполу.[16] Тачни распоред медаљона са попрсјима светитеља донео је С. Петковић у својој књизи о зидном сликарству на подручју Пећке патријаршије. Према наведеним подацима види се да су попрсја на јужном луку поређана исто онако као на темнићком натпису. Захваљујући тој околности могу се извући одређени закључци: 1. да је од X—XI века четрдесеторица севастијских мученика подељена на исти начин, на четири десетине; 2. према томе, сасвим је сигурно да су постојале четири плоче на темнићкој цркви, штавише, сада знамо како су била поређана имена и на изгубљеним плочама; 3. према драгоценом касном податку из Св. Тројице сме се закључити да је темнићка плоча била или у југоисточном или у југозападном делу неке правоугаоне конструкције.

У византијском градитељству употребљаване су и нарочите опеке са одређеним формулама, или натписима који материји додају посебну отпорност. У сујеверицама претрпаној причи о зидању Св. Софије цариградске доста се развучено прича о „чудотворним" лаким опекама које су употребљене за зидање велике куполе. Анонимни аутор говори о пореклу и особинама тих опека које су биле пет пута лакше од обичних, али не заборавља да дода како је на њима утискиван натпис: ὁ Θεὸς ἐν μέσῳ αὐτῆς ... из петог стиха 46. псалма: Бог

[16] О сликању мученика севастијских у каснијем српском сликарству опширно: С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије (1557—1614), Нови Сад 1965, стр. 108 и 189.

је усред њега (ње), неће се помјестити, Бог му помаже од зоре . . .[17] Ма колико били натписи различити, стих из псалма или имена севастијских мученика — они спадају у исту категорију сујеверице. Разуме се да је иста садржина могла да се напише, или напише и илуструје и иконографски још утврди новим додацима. Иконографска тема севастијских мученика у Тројици пљеваљској повезана је са четири медаљона у којима су насликана четири попрсја Христа у разним видовима. Слично повезивање ликова севастијских мученика са медаљонима који су распоређени у облику крста појављује се већ на једној сицилијанској фресци из XII века. У ораторију св. Луције у Сиракузи на своду стојеће фигуре севастијских мученика подељене су на четири десетине великим крстом који свод дели на четири поља. Крст је насликан као crux gemmata са пет медаљона: на централном месту, у средини, стављено је попрсје Христа који држи отворено јеванђеље; на крају доњег крака стављено је попрсје Богородице; на крајевима левог и десног крака насликани су у медаљонима арханђели — горњи медаљон је пропао.[18] То унакрсно дељење четрдесеторице мученика у ораторију св. Луције свакако спада у неки утврђени обичај: у Св. Тројици пљеваљској севастијски мученици прекрштени су са четири медаљона који су стављени у темена лукова: у источни лук стављен је Vetustus diebus, у западни лук Христос Емануило, у јужни Христос као анђео Великог савета, у северни Христос Пантократор. То су све теме великих медаљона у темену главног црквеног свода у већини мањих српских цркава XVI и XVII века.

Овом приликом не бих могао да се упуштам у опширно расправљање о разним сујеверицама и обичајима који се везују за традиције да неки свеци, њихови ликови, или сама њихова имена, штите грађевине од рушења. Из мог излагања може се свакако закључити да су мученици севастијски сликани као чувари зграда, и то посебно као чувари оних делова грађевина који су били конструктивно најсмелији и који су најлакше падали. Чини се да су мученици севастијски на луцима који држе прстен тамбура и кубета нарочито стављани на тај део конструкције да чувају цркву од земљотреса. На то би се могло помишљати по месту где су сликани. Приликом земљотреса прво би се срушила купола. Још почетком XVII в. веровало се да се од земљотреса турске богомоље и зграде руше, а хришћанске остају неповређене. Вероватно се ова разлика тумачила општим разлогом: да Бог хришћана чува своје цркве. По сликању светих мученика севастијских у Св. Тројици пљеваљској ипак се јасно види да су сујеверице у

[17] Georgius Codinus, De S. Sophia, ed. Bonn. 1843, стр. 140—141.

[18] G. Agnello, Le arti figurative nella Sicilia bizantina, Палермо 1962, стр. 162—169, фиг. 180.

набрајању светих војника чувара зграда прецизно понављане од XI и XII в. да би се утврдио балдахин куполе који је приликом земљотреса први попуштао.

Како се чудотворна отпорност хришћанских богомоља показивала против земљотреса, бележи анонимни писац једног записа из године 1615. У једном пећком рукопису (№ 103 — Житија светих) који је припадао косовском манастиру Војсиловици,[19] а касније Грачаници, стоји записано: въ лѣт(о) ,з р к г трѣсе се земла срѣдацъ, влаичево, костеначка вана, сепаревска вана, веѡбѹшка вана, васа романіа и дрѣнополе и пещеръ и тръли з, агаренски падоше до земла и ване и, хрстіанстн храми непоколебими прѣбише, сїе писа по петровѹ днъ... [20] У осталим многобројним записима о „трусу" скромно се бележи — једном се чак истиче да је био (1432) на сам Ускрс[21] — да је земљотрес био по божјој вољи, али се наводи да је било и штете; тако је, на пример, земљотрес у Хиландару 1585 (18. јула) био толико јак да је разорио манастирске куле („и пиргови падоше многи").[22] Беспомоћност човекова према земљотресу свакако је изазивала разна веровања и, поред осталих, сујеверицу у чудотворну моћ севастијских мученика.[23] Темнићки натпис, један од најлепших и најстаријих споменика нашег епиграфског писма, свакако пружа и недвосмислено сведочанство о једној сујеверици која се у нашој средини држала столећима.

Средњовековни уметници и градитељи често су схватани као чудотворци, као људи који чине дела побожна и света, али исто тако и као људи загонетни који се испомажу разним, давно провереним, средствима, формулама и знацима којима је придавана нека натприродна снага. Темнићки натпис свакако је клесан да утврди плочу која је имала магичну моћ да чува грађевину у коју је некада била узи-

---

[19] О манастиру Војсиловици са храмом Рођења Богородичиног: В. Р. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, стр. 34.

[20] Зборник за историју Јужне Србије и суседних области, Скопље 1936, стр. 181. Иза тръли з — Д. Вуксан ставља ускличник, без потребе, постоји село Трлис (код Неврокопа) cfr. И. Ивановъ, Български старини изъ Македония, София 1931, стр. 213. Други Трлис (тр'лис'), код Сера, сувише је удаљен од места која се спомињу у запису из 1615. за Трлис код Сера cfr. Истор. часоп., књ. V (1955) стр. 58.

[21] Зборник за историју Ј. Србије..., стр. 310.

[22] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, књ. I, Београд 1902, бр. 776.

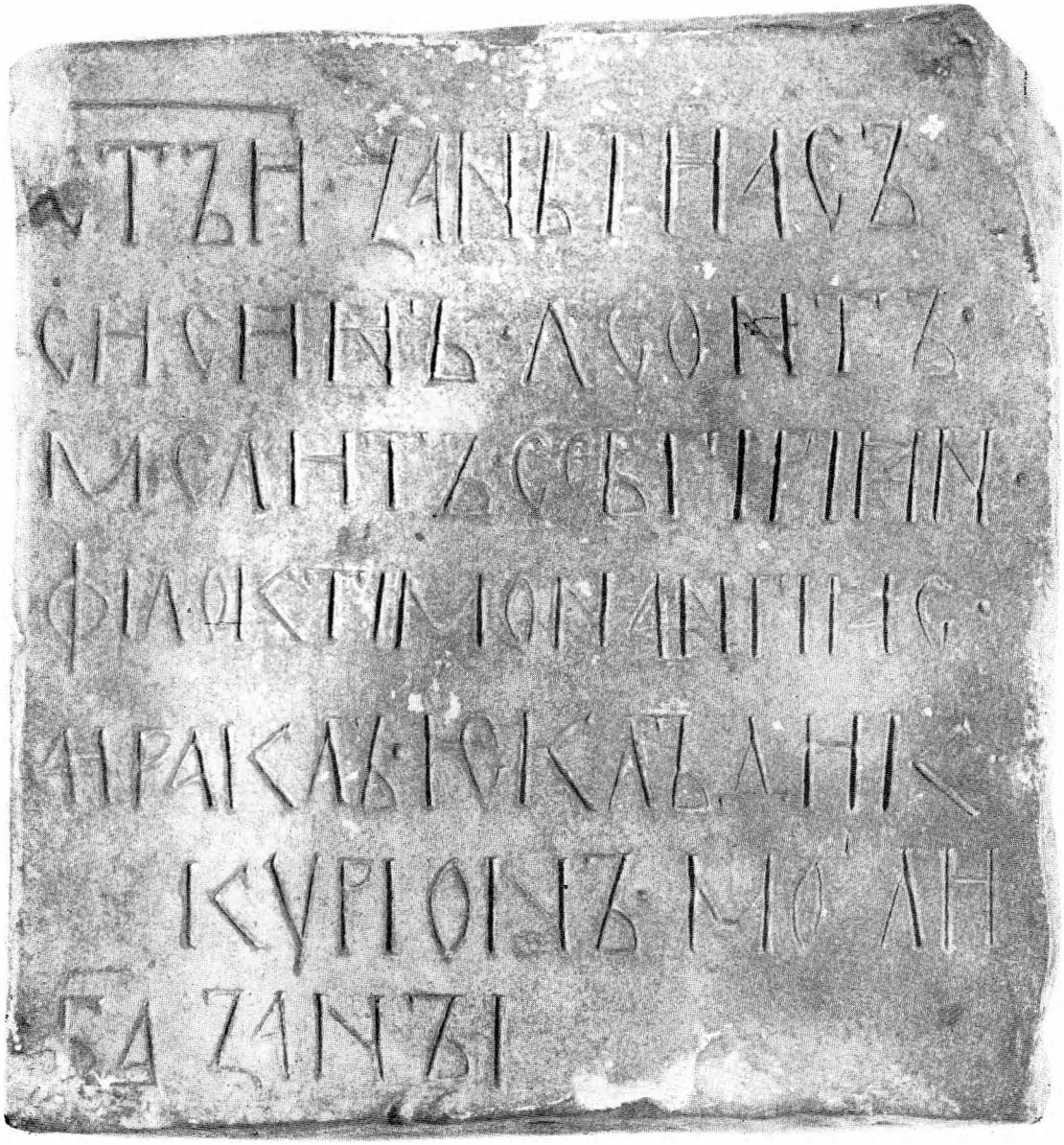
[23] Ма колико се у записима „трус" спомињао као божија казна, у наивној научној књижевности нашег средњег века навођени су и као прецизнији, логичнији узроци земљотреса. Cfr. пасус „о троусоу" (Старине XIV, Загреб 1884, стр. 46—47) и Р. Грујић, Космолошки проблеми по нашим старим рукописима — Годишњак Скопског филозофског факултета I, 1930, стр. 201—202.

дана. Црква коју је темнићки натпис чувао срушена је до последњег камена, до једине плоче са чудотворним текстом који нам је, чини ми се, сада постао јасан.

L'INSCRIPTION DE TEMNIĆ

SVETOZAR RADOJČIĆ

Sur une plaque de pierre portant la fameuse »Inscription de Temnić«, datant du Xe ou XIe siècle, sont gravés — dans la transcription latine — dix noms des saints martyrs de Sébaste: XANTHIAS, SISINIVS, LEONTIVS, MELITVS, SEVERIANVS, FILOCTHIMON, ANGIAS, HERACLIVS, ECDICIVS, KYRION. A côté, de nombreux reliefs en ivoire, des icônes et fresques où sont représentés les soldats anonymes de Sébaste au moment de leur martyre, les mêmes saints sont représentés aussi en particulier, soit comme figures tout entières soit comme bustes dans les médaillons; dans ces séries de »portraits« chaque martyr est désigné de son nom. C'est depuis le XIe siècle que dans la plus haute construction des églises à coupole on appose les médaillons aux bustes des martyrs de Sébaste sur les quatre arcs portant l'anneau du tambour. Divisés en quatre dizaines, les martyrs de Sébaste sont mis sur les quatre plus grands arcs de l'église comme gardiens de la construction architectonique la plus osée — ils protègent cette partie de l'église contre le tremblement de terre. Leur pouvoir magique réside dans l'ordre strictement observé de la citation des noms des martyrs. Dans le narthex de l'église du monastère La Sainte-Trinité à Plevlje, sur l'arc sud au-dessous de la coupole dans les dix médaillons aux bustes des martyrs de Sébaste, les saints sont peints dans l'ordre qui est le même dans l'inscription de Temnić. Il en résulte la conclusion que la plaque de Temnić n'est que l'une des quatre autres plaques. Grâce aux médaillons conservés sur les quatre arcs dans le narthex de l'église La Sainte-Trinité à Plevlje, on connaît exactement l'ordre de citation des noms dans les trois autres dizaines sur les plaques perdues de Temnić. On connaît maintenant le but de cette citation: les quatre plaques de pierre aux noms de quarante martyrs de Sébaste avaient été certainement disposées sur les quatre arcs d'une construction rectangulaire pour la protéger contre la destruction.



Темнићки натпис, Београд, Народни музеј

Реља Новаковић

Око натписа на цркви св. Луке у Котору



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

Кад је Борђе Стратимировић 1895. године објавио расправу „О прошлости и неимарству Боке Которске", у другом делу ове расправе под насловом „Натписи с поменом Немањића" најпре је под 1. приказао „Натпис на цркви св. Луке у Котору од год. 1195". Ту Стратимировић спомиње ко је до тада објављивао горњи натпис и истовремено о њему и писао задржавајући се нешто мало једино на Гелчићевој публикацији, напомињући да му публикације Рачког и Кукуљевића нису биле доступне.

Да је овај натпис, иначе више пута објављиван, веома интересантан не треба нарочито ни истицати. Савесно га прочитавши, Стратимировић је предузео да у натпису објасни нека места задржавајући се посебно на опису текста, после чега је дао кратке податке о областима садржаним у Вукановој титули. Међутим, чини се да осим онога што је Стратимировић најчешће исправно проценио има још неких појединости о којима, можда, вреди рећи коју реч[1].

Једна таква појединост може да буде и однос између године која се у натпису наводи и спомена Вукана као дукљанског краља уз Немању као великог жупана. Година је 1195. и она означава, како се најчешће мисли, годину када је црква била подигнута. Међутим, како у натпису стоји aedificamus, може се поставити питање није ли тако намерно стављено да би се означило када је започето зидање а не када је завршено? Кад би година 1195. означавала и почетак и завршетак зидања, или само завршетак, с правом бисмо се могли запитати зашто ктитор није поручио да се уклеше глаголски облик који јасно означава завршену радњу?

---

[1] Б. Стратимировић, О прошлости и неимарству Боке Которске, Споменик XXVIII, Београд 1895, с. 11—13.

Али нас година 1195. може да интересује и из другог разлога. Пре свега, волели бисмо да знамо на које се доба године односи настанак натписа са онаквом садржином, и то највише због спомена уз Немању само Вукана а не и Стевана. На први поглед то изгледа сасвим природно: Немања је владар читаве државе, а Вукан управља, између осталих области, и Дукљом и по традицији носи титулу краља. Међутим, то би изгледало доста логично када би се такво стање односило само на одређени део 1195. године, на њену прву половину. Јер, као што се зна, десетог априла те године у Византији се десио преврат којим је Алексије потиснуо с власти брата Исака и постао цар. У нашој историографији овај преврат с правом се доводи у везу са променом на престолу у Србији. Додуше, Немањино повлачење није следовало непосредно после преврата у Византији, али је несумњиво било убрзано, и Немања је свакако још те исте године донео одлуку да се одрекне престола у корист средњег сина Стевана, који је у време кад се Немања на тај корак решио био већ царски зет. Када је Стеван постао царев зет, на жалост, не знамо поуздано, али се чини да то питање може да има извесне везе са садржајем натписа на цркви св. Луке. Ево из којих разлога. Када је Сава писао биографију свога оца, на једном месту написао је ово: „. . . и спријатељи се с великим царем грчким, Кир-Алексом Комнином, и узе његову кћер за благороднога и драгог сина Стевана, кога и намени да му буде намесник".[2] Сад, ако се Стеван оженио Евдокијом још пре 1195. године и ако је тачно, како Сава прича, да је већ приликом те женидбе Немања одредио за наследника свога средњег сина а не најстаријег, који је тада био и краљ Дукље, онда је чудно да се у натпису из 1195. године тај наследник престола не спомиње, а свакако се широм целе земље морало знати ко је тада постао жупанов намесник. Међутим, спомен уз Немању само најстаријег сина Вукана био би разумљивији да се Стеван оженио византијском принцезом тек пошто је њен отац Алексије преврatом дошао на царски престо, тј. после априла 1195. године. У том случају било би сасвим нормално да се до тада уз Немању спомиње најстарији син Вукан, који је несумњиво самим тим сматран и наследником престола, док се Стеван пре женидбе са Евдокијом могао налазити у доста подређеном положају, па ктитор није ни сматрао да поред владара и наследника престола треба да стави и име другог владаревог сина. Ако би ове претпоставке имале основе, могли бисмо закључити да је споменути натпис настао негде пре лета 1195. године, тј. да је зидање цркве св. Луке започето у првој половини те године. Већ у другој половини, у сваком случају у јесен те године, у Србији

[2] М. Башић, Старе српске биографије, Београд 1924, с. 5—6.

се могло знати за Немањину одлуку о абдикацији, па и у чију корист, те је тешко помислити да би ктитор, да је натпис писан у том делу године, пропустио да уклеше и Стеваново име, чији је углед као царског зета тада свакако знатно порастао. Но, ако ова питања уопште и вреди постављати, можда бисмо могли изнети још једну претпоставку. Наиме, чак ако би било тачно да се Стеван оженио тек пошто је Алексије постао византијски цар, а Сава сасвим исправно забележио да га је отац *том* приликом прогласио за свога намесника, ктитор је ипак могао забележити само Вуканово име из разлога што је сматрао да је Вукан остао наследник све до марта 1196. године када је Немања извршио и формалну предају власти Стевану. Но, вероватније изгледа да је натпис настао пре лета 1195. године, пре него што се у Србији знало да ће владарски положај наследити Стеван а не Вукан.

Друга појединост у натпису која привлачи пажњу јесте навођење земаља којима је у оно време управљао Вукан, међу којима, поред Диоклије, Далмације, Трибуније, Топлице, стоји »et Cosne«. Већ сама чињеница да је Вукан *тада* управљао споменутим земљама, особито Дукљом, у којој је Немања рођен и која је једна од главних саставних делова српске државе, и Топлицом, облашћу у којој је отац држао власт у раним годинама, као да у извесној мери говори да је Вукан *у то време* по свој прилици био и у положају наследника престола. Тешко је поверовати да је он свим тим областима управљао и после Немањине абдикације, и кад Сава, описујући призор Стевановог преузимања власти, каже „И другога племенитог и драгог сина, кнеза Вукана, благослови и постави за великог кнеза, и даде му довољно земље", то не мора да значи да је Вукан том приликом задржао и све горе споменуте области. Врло је вероватно да је са изменом у реду наслеђа престола дошло и до извесних измена у управи над појединим областима. Вукан је горњим земљама, по свој прилици, управљао у 1195. години, па вероватно и све до марта 1196. године, до Стевановог доласка на великожупански положај.

Али у овом спомену земаља под Вукановом непосредном управом назив једне изазива приличну забуну. Шта значи »et Cosne«? Овде се, додуше, нико не двоуми и сви сматрају да може бити реч једино о Хвосну. Сличности заиста има, али облик »Cosne« ипак зачуђује. Како то да је од „Хвосно" или још правилније „Хвостно" настало »Cosne«? Какав би морао бити први падеж с обзиром на то да је натпис на латинском језику? Помисао да је клесар нешто погрешио једва да долази у обзир. Додуше, још је Стратимировић утврдио неке ортографске грешке „ковача": »Millessimo у мјесто millesimo; Oimum, гдје је I грешком дошло испред M; Regi умјесто regis, ту је s заборављено. Језикословна погрјешка је Sui умјесто Eius; ово потоње је ита-

лијанизам, који се и иначе налази нпр. у натпису о краљу Стефану Твртку на властеоској богомољи у Тивту"[3], али су, као што се види, те погрешке другачије природе од оне кад би место „Хвостно" или „Фостно" било написано »Cosne«. То би била несхватљива грешка. Управо, још би се на неку омашку могло помислити да је клесар реч само чуо и по звучности нешто побркао, али он је свакако имао пред собом читав текст написан и резао је по написаном узору. Затим, ваља имати у виду да Вуканова титула по свој прилици потиче из Србије и називи свих области били су свакако исписани онако како су у Србији изговарани и писани. Но, пада у очи да у горњем натпису не стоји Диоклитија већ Диоклија, а да место Травунија или Тербунија стоји Трибунија, па би се могло помислити да је и »Cosne« узет као назив који је у Дукљи употребљаван место „Хвостно", „Хвосно" или „Фостно", и у том случају сва би се забуна свела на то и ми бисмо у спомену »Cosne« дошли само до сазнања да се „Хвостно" у суседној Дукљи звало и писало »Cosno« или »Cosna«.

Него, неизвесност није само у овом већ и у нечем другом. Наиме, у Немањиној повељи манастиру Хиландару из 1198—1199, у којој су набројане земље које је Немања до тада освојио и држао, Хвосно се уопште не спомиње, те ако у повељи није направљена случајна омашка, Вукан 1195. године није ни могао управљати том облашћу, поготову кад се зна да између 1195. и 1198—99. није у Србији било никаквих територијалних промена, већ је свакако од пораза на Морави до смрти Немањине стање у том погледу остало непромењено. Хвосно не спомиње ни Стеван у својој повељи из 1200—1202, него тек Сава у биографији свога оца, али је стање које он описује могло настати чак за време Стеванове владе, који је Хвосно могао поново заузети, пошто је, може бити, у српској власти било једно време пре пораза на Морави, па затим изгубљено, а Сава просто наводи све оне земље, па и Хвосно, зато што су се у његово време налазиле у саставу Србије и он њихово освајање приписује оцу сматрајући да их је и он држао у власти до пораза на Морави. У сваком случају карактеристично је да ни владар ни његов наследник не спомињу Хвосно у саставу Србије и то готово у исто време када се у Вукановој титули налази као саставни део његових земаља и »Cosne«.

Најзад, треба имати у виду и сам ред набрајања Вуканових области: Диоклија, Далмација, Трибунија, Топлица »et Cosne«. Нормално би било очекивати да су области назначене или по географском реду, што је најчешће, или по значају. Да се водило рачуна о реду по географском положају, а да је »Cosne« исто што и Хвосно, одмах би

[3] Б. Стратимировић, с. 12.

пало у очи да су прве три области уписане како је најбоље могуће, а да Хвосно (ако »Cosne« то значи) није одмах уз њих, што би било природно, већ тек после Топлице, која је на другом крају државе. Да су области ређане по значају, још би се некако могло помислити да се »Cosne« као Хвосно нашло после Топлице зато што је сматрано најмање важним, али је ова претпоставка тешко прихватљива. Зато би, може бити, требало испитати може ли се »Cosne« више везати за Топлицу уз коју и стоји. Јер, онај ко је састављао титулу или ко је хтео да у титули области наброји по неком логичком реду, кад је означио западне области, групишући их једну до друге, продужио је са бележењем источних и кад је уз Топлицу забележио »et Cosne« можда би требало видети није ли »Cosne« био неки омањи предео недалеко од Топлице? На жалост, ни на старијим ни на савременијим картама не може се на домаку Топлице наћи неки назив сличан Cosnu. Управо, једино назив реке Косанице, десне притоке Топлице, подсећа донекле на »Cosne«. Долина Косанице дуга је око 24 а широка око 12 километара, рачунајући ту и њене притоке с обе стране. То је већи обим него, на пример, Кострца или Дршковине. Ова долина, по свом склопу и положају, тешко да је улазила у састав Топлице, мада њој гравитира, а по свој прилици није припадала ни Дубочици од које је раздвојена висовима Радана (1280 и 1409 м), нити Горњем Лабу од којег је на западу раздвајају огранци Копаоника, а на југу падине планине Брајине. Долина Косанице законом од 6. фебруара 1879. године улази у састав Косаничког среза, једног од четири у склопу Топличког округа. Косанички срез бројао је тада 157 села. Наравно, нису се сва ова села налазила у долини Косанице, јер је срез био далеко пространији од саме долине реке. Но, чињеница да се долина Косанице издваја у посебну административну целину макар донекле указује да је и у ранија времена могла сачињавати један посебан крај. Тај крај је од најстаријих времена морао имати велики значај због најкраће и најпогодније везе између долине Топлице и долине Ситнице.

Значи, што се тиче чисто географских особености, нема никакве сметње да се долина Косанице сматра посебном малом облашћу уз Топлицу. Чини се да нема много сметње да се и са језичке стране Косаница доводи у везу са »Cosne«. Јер, кад се већ узима да »Cosne« није ништа друго до „Хвостно", „Фостно" или „Хвосно", зашто се не би могло претпоставити да је настало од Косаница? Ако се постанак »Cosne« од „Хвостна" не тумачи неким посебним филолошким правилима, већ се сматра да је у питању чисто случајно испуштање неких слова, онда би се могло помислити да је клесар омашку пре учинио читајући Косаница него Хвостно, јер су у случају Косанице и »Cosne«

прва три слова иста, док је код Хвостно и »Cosno« већ на самом почетку разлика доста велика, па, ако нешто друго није у питању, тешко се може помислити да је клесар омашку учинио већ код прва три слова.

Као што се види, питање »Cosne« не мора да је сасвим једноставно. Но, чак и да јесте — историчара мора да интересује разлог зашто у Дукљи, граничној земљи са Хвосном, ако је »Cosno« исто што и Хвосно, није употребљен исти облик који је тада био уобичајен у осталом делу српске државе? Осим тога чини се да има основе да се размисли и о неким другим питањима.

Наиме, кад упоредимо области наведене уз Вуканову титулу са областима које Немања и Стеван спомињу у својим повељама као „приобретене", можемо запазити следеће: у повељама, које, између осталог, јако наглашавају територијалне успехе Немањине, нема спомена о Далмацији и Травунији, док место Диоклије стоји „Зета и с градови". Од других области на тој страни у повељама нема ни Хума, а знамо да је и он тада био у склопу српске државе. Шта то може да значи? Зашто су и Немања и Стеван пропустили да наведу Далмацију (уколико се она не садржи цела или делимично у појму „Зета и с градови"), Травунију и Хум, кад те области нису биле од мањег значаја од, на пример, Пилота, Лаба или Лепенице? Покушавајући да нађемо одговор на ово питање, пада нам у очи да се у повељама не спомињу још ни ови крајеви: Топлица, Расина, Ибар и државна територија од Ибра до Лима и Дрине и од Западне Мораве до Метохије и Косова. Овде се одмах намеће следећа претпоставка: што Немања и Стеван не спомињу горње области сасвим је нормално, јер су то подручја којима је Немања управљао било пре великожупанског периода (Ибар, Расина, Топлица) или као велики жупан до почетка рата са Манојлом (горње три области и Србија од Ибра до Дрине). Али шта је са Травунијом и Хумом (и можда са Далмацијом)? Њих нема у повељама нити у биографијама у којима се такође јако подвлаче територијални успеси Немањини. Питање је несумњиво и важно и занимљиво, али и тешко за разрешавање јер не располажемо никаквим аргументима који би нас упућивали на прецизнија решења. Отуда нам остаје да се макар домишљањем приближимо вероватној истини.

И Немања и Стеван у својим повељама, а касније Сава и Стеван у својим биографским делима, свакако са разлогом не спомињу Травунију и Хум (и можда Далмацију), а највероватнији разлог може да буде што те области Немања није ни освојио нити их је морао од некога освајати. Ми не знамо сасвим добро шта се све дешавало између Зете и Рашке у првој половини XII века, шта је од тих западних делова припадало у то време Зети и шта је који од Немањиних пре-

дака или од његове браће половином XII века држао под својом управом, осим што има спомена да је Мирослав управљао Хумом, а Стрaцимир неким крајевима између Лима и Западне Мораве. Ако би ови подаци, на изглед несигурни, ипак били тачни, можда не би било тешко разрешити питање зашто Травунија и Хум нису споменути у повељама као „приобретени". Може бити да бисмо то могли тумачити тиме што је у свим међусобицама између Зете и Рашке, које су довеле једно време до међусобног политичког одцепљења, господар Хума и Травуније (и можда Далмације или једног њеног дела) остао још од самог почетка уз Рашку или уз Немању кад је почео да решава питање њеног опстанка и касније територијалног проширења. Ако би тако било, сасвим би било логично што Немања није могао да спомене Травунију и Хум (и можда Далмацију) као освојене, јер оне у време његових освајачких похода нису ни биле туђе нити су биле у онаквом смислу осамостаљене као „Зета и с градови". Кад је Немања заузео дотле осамостаљену „Зету и с градови", и то њу вероватно најпре, а тек после „од грчке земље" остале области, извршио је, уређујући земљу, деведесетих година XII века, нову поделу државе делећи је својим синовима и можда и осталим рођацима. Вукан је као најстарији и тада као вероватни наследник добио и велике и значајне делове земље. Он добија освојену Диоклију и са њом и традиционалну краљевску титулу, која је можда важила само на подручју Дукље. Уз њу, у том делу државе, добија и Далмацију (за коју нисмо сигурни шта је све тада обухватала), а од делова српске државе који су од раније били у њеном саставу добија још Топлицу и »Cosne« (Косаницу?), као првобитне очеве области, а онда и Травунију. Врло је тешко на други начин објаснити откуда Хум и Требиње у склопу српске државе кад ни владар ни његов наследник, а ни други син и очев биограф, не кажу да су их од некога ратом освојили.

Дакле, заслужни Стратимировић, који је многу лепу реч изрекао за црквене споменике у Котору, па и за цркву св. Луке, веома је заслужан и за боље познавање споменутог натписа на тој цркви. Овим кратким и мало закаснелим осртом на тај исти натпис желело се указати на неке појединости које досад као да нису биле уочене а које, чини се, могу бити од користи за неко још свестраније проучавање стања и односа у српској држави крајем XII века.

AUTOUR DE L'INSCRIPTION SUR L'ÉGLISE SAINT-LUC DE KOTOR

RELJA NOVAKOVIĆ

C'est à propos de cette inscription que Relja Novaković soulève principalement par son article deux questions. Tout d'abord, il veut savoir pourquoi dans l'inscription à côté de Nemanja on ne mentionne que Vukan sans Stevan. En cherchant la réponse, l'auteur considère qu'il serait utile de savoir si l'inscription fut gravée avant que Stevan se fût marié avec la princesse byzantine et qu'il eût été par là désigné pour le prince héritier de Serbie, ou après cet événement.

Il paraît à Relja Novaković que la solution de cette question peut être en liaison soit avec le commencement soit avec l'achèvement de la construction de l'église. Pour le moment, il est d'avis que l'inscription fut gravée avant l'année 1195, c'est-à-dire que la construction de l'église Saint-Luc dut commencer au plus tard dans la première moitié de cette année.

Selon Relja Novaković, la deuxième particularité intéressante de l'inscription réside dans la mention de »Cosne« qui devait être l'une des régions gouvernées par Vukan. L'auteur du présent article a des doutes sur l'opinion valable jusqu'à présent que »Cosne« est identique à Hvosno. Novaković s'efforce de justifier ses doutes par le fait que dans la charte de Nemanja et de Stevan Hvosno n'est pas mentionné comme région conquise durant la vie de Nemanja, du moins non comme conquête définitive. L'auteur doute que le graveur ait mis par méprise »Cosne« au lieu de Hvosno. De même, il attire l'attention aussi sur la suite d'énumération des régions de Vukan indiquées dans l'inscription, en sonsidérant que cette suite n'est pas tout à fait adéquate — si l'on accepte que »Cosne« est identique à Hvosno. En cherchant une autre solution, Novaković relève la possibilité que »Cosne« soit peut-être la forme un peu modifiée de l'appellation Kosanica. Il y a une grande probabilité que dans le passé assez lointain Kosanica était l'une des petites régions ayant des appellations particulières. Dans le passé plus proche Kosanica était un des arrondissements du département de Toplica, et quand il s'agit d'une époque plus lointaine, on doit se rappeler les noms de Toplica Milan et Kosančić Ivan. Enfin, même par rapport à la langue, »Cosne« est beaucoup plus proche de Kosanica que de Hvostno, de Hvosno ou de Iostno.

Бошко Бабић

Три грчка фреско натписа на зидовима цркава средњовековног Прилепа из друге половине XIII века



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

У току једне деценије, у замашним археолошким и историјско-уметничким истраживачким радовима на самом терену средњовековног Прилепа[1], данашње Вароши, извучена је разноврсна историјска грађа, која нас, такорећи, уводи у све поре разноликог друштвеног живота становника тог нашег значајног средњовековног града. У овом нашем прилогу задржали бисмо се само на три грчка натписа, која налазимо у склопу зидних сликарских целина у црквама св. Арханђела Михајла, св. Димитрија и св. Николе, из друге половине XIII века.

Овде обрађена грчка епиграфска грађа настала је у ужем временском оквиру, у другој половини XIII века, који, како смо могли закључити и на основу богатих археолошких налаза добивених у систематским ископавањима, има посебно значење у историјском развоју средњовековног Прилепа. Пре него што пређемо на објашњење ове наше основне идеје, потрудићемо се да поставимо саме натписе у редослед њиховог настајања. На прво место долази натпис уз ктиторску композицију са западног зида манастирске цркве св. Арханђела Михајла, затим натпис са северног лука цркве св. Димитрија и, на крају, ктиторски натпис изнад јужног прозора цркве св. Николе.

Сва три натписа у целини доста су оштећена а у неким деловима и потпуно уништена. Ради што потпунијег представљања, натписе објављујемо са свим очигледним грешкама у правопису, јер су и оне на известан начин занимљиве. Разрешена скраћена места уносимо *in extenso* у текст у округлим заградама. Оштећена места за која предлажемо одређено читање стављена су у угласте заграде, а допуне у ма-

[1] Ти радови се обављају непрекидно од 1959. године до данашњих дана, на површини од преко 150 хектара. Откопан је низ објеката профане архитектуре из разних времена у оквиру периода од IX до XIV века. Поред ових откривен је и већи број остатака средњовековних цркава из пуног средњег века.

тематичке заграде. Оштећена места код којих је могуће претпоставити број слова обележавамо са могућим бројем слова, — који разуме се може и да одступа — у угластим заградама [+4]. Сувишна слова приказали смо у двоструким математичким заградама {{ }} . Што се тиче акцената у тексту, унесени су само они који су видљиви. За извесне акценте који су некад, можда, постојали а данас нису видљиви није изведена реконструкција, јер они немају битног значаја за суштину смисла исписане садржине.

Ктиторска композиција манастирске цркве св. Арханђела Михајла, чији ћемо натпис ниже представити, насликана је у доњој зони на западном зиду, северно од улазних црквених врата. Ктиторска фигура представљена је у великосхимничкој одећи са моделом цркве у рукама, окренута потпуно према гледаоцу.[2] Главни текст у седам редова налази се лево, поред саме главе ктиторове. Текст, као и ктиторова фигура, јако су оштећени ударцима чекића зидара који су, приликом обнове цркве 1861. године, потпуно премалтерисали њене зидове. Особито је страдао први ред текста у коме се налазило пуно име представљеног ктитора.

Текст натписа, лево од главе ктиторове, према нашем читању гласи:

Ιῶ ο ου или [Д] ου [±7] [...] ναχο(ς)
κ(αὶ) μέγ·ας [χαρ-] [...] λης
του λ{{λ}}αρ (ιος) δῦσ [εως]
ο δι·α του [ἀγγε-]
λικου κ(αὶ) ϑ [είου]
σχηματο [ς ἐπο-]
[ν]ομασθης

У слободном преводу текст саопштава: „Јован ... и велики хартуларије Запада, који је анђеоским и божанским образом променио име (у ... мо)нах ...“ Десно од ктиторове главе, уз руку која се из сегмента неба помаља у покрету благосиљања написано је: Рука Господња — χεῖρ Κ(υρίο)υ.

Време сликања ове ктиторске композиције приближно је одређено на основу стилских особености сликарства коме и сама припада, смештеног на зидовима западног дела црквене грађевине. Током

[2] Ктиторски портрет откривен је 1962. године за време извођења истраживачких радова на цркви св. Арханђела Михајла у организацији Републичког завода за заштиту споменика културе Македоније. Откриће ктиторског портрета спомиње Димитар Борнаков, не улазећи посебно у анализу живописа и натписа. Уп.: Д. Борнаков, Конзерваторско-истраживачки радови на архитектури и живопису цркве св. Арханђела код Прилепа, Зборник заштите споменика културе, Београд 1967, стр. 94—97.

последњих петнаестак година у СР Македонији откривен је већи број сликарских дела насталих у време седме, осме и девете деценије XIII века, обележених особеностима једне посебне сликарске школе.[3] Временски, а и по неким својим схватањима, та школа непосредно претходи добу великих сликарских остварења обухваћених у науци заједничким појмом ренесансе Палеолога.

Школи, која обухвата и сликарску целину у цркви св. Арханђела Михајла у Прилепу, припадају икона св. Георгија из Струге, из 1266,[4] зидно сликарство цркве св. Николе у селу Манастиру из 1271,[5] живопис из цркве села Свећани из треће четвртине XIV века,[6] фреско-целина из цркве св. Јована Канео из 70—80. година XIII века[7] и делови живописа у цркви св. Димитрија у Прилепу из девете деценије XIII века. Посебно истакнуто место у овој школи имао је зограф Јован, чије име имамо записано на икони св. Георгија из Струге. Сликарство у цркви св. Арханђела Михајла у Прилепу, Петар Миљковић-Пепек, у својој студији о цркви св. Јована Канео, датује доста високо, у деведесете године XIII века, а за његовог аутора оглашава зографа Јована, који је, поред рада на икони из Струге, узео учешћа и у сликању зидних површина цркве св. Николе у селу Манастиру, 1271. године.[8]

Да су сликарство са иконе из Струге, извесни делови живописа из цркве св. Николе у селу Манастиру и сликарска целина на зидовима западног дела цркве св. Арханђела Михајла у Прилепу, по својим стилским одликама врло блиски о томе нема никакве сумње и лако је могућно да је аутор свих ових дела зограф Јован. Наша примедба Петру Миљковићу-Пепеку односила би се на његово високо датовање прилепске сликарске целине. По нашем мишљењу, датовање овог живописа пре би требало приближити годинама настајања и иконе из Струге (1266) и фреско-сликарства у цркви села Манастир (1271), односно за сада шире датовати живопис у Прилепу у седму, односно осму деценију XIII века.

Посебно је занимљиво питање у вези с натписом у цркви св. Арханђела Михајла у Прилепу: ко је Јован, велики хартуларије Запада? На жалост, и поред свих настојања, за сада није могућно ништа бли-

---

[3] Посебну улогу у откривању те школе имају Д. Коцо и П. Миљковић-Пепек. Упореди њихово дело: Манастир, Скопје 1958.

[4] Ф. Баришић, Два грчка натписа из Манастира и Струге, Зборник радова Византолошког института, VIII, Београд 1964; П. Миљковић-Пепек, Црква св. Јован Богослов — Канео во Охрид, Културно наследство, III, Скопје 1967, стр. 91—92.

[5] Ibid.

[6] Ibid.

[7] Ibid.

[8] Ibid.

же рећи. Петар Миљковић-Пепек у својој студији о св. Јовану Канео изнео је следећу мисао: „Ктиторот на фреските од св. Архангели — како обновувач на старата манастирска црква — кој е портретиран врз фреските со моделот на црквата, го носи истото име како и ѓаконот референдар Јован, што не е невозможно дека се работи за истата личност, која добро го познавала зографот Јован, судејќи по натписот на иконата и оној во Манастир".[9]

Иако је у питању доста примамљива комбинација ипак она ни издалека не даје решење овог питања. Особито значајно поткрепљење за своју претпоставку Петар Миљковић-Пепек је нашао, поред истоветности личног имена, у временској блискости и изразитој стилској сагласности поменутих сликарских дела.

На основу расположивих података, данас нам је немогућно да се заложимо за овакву претпоставку, штавише, имамо пуно разлога да разликујемо Јована ђакона и референдара, наручиоца иконе св. Георгија из Струге и уметничког предузимача и надзорника, а вероватно и иконографског сценаристе у цркви св. Николе у селу Манастиру, од Јована великог хартуларија Запада, потоњег великосхимника и ктитора манастирске цркве св. Арханђела Михајла у Прилепу. Пре свега овде се сусрећемо са две сасвим различите хијерархије, црквеном и световном. Да је у питању степен из световне хијерархије, најбоље нам указује политичко-територијална одређеност титуле — „велики хартуларије З А П А Д А".

У списку из средине XIV века Псеудо-Кодина, који се нарочито бавио византијским титулама, наведен је и велики хартуларије и то на 25. месту.[10] Од доступне нам литературе, код Е. Штајна, који се бавио и овим питањима, нисмо пронашли ништа детаљније. Он само наводи да је велики хартуларије у XIII веку, под династијом Ласкариса, постао мало ограниченији у својим компетенцијама и да је водио царевог коња све до изласка из царске палате.[11]

Други натпис који желимо овде да представимо, налази се на источној страници северног лука цркве св. Димитрија. Исписан је у једном реду непосредно изнад поља у доњој зони са исликаним ликом пророка Илије, а испод попрсја Богородице са малим Христом на рукама.[12] Текст је доста оштећен на почетку и средини, а нешто

---

[9] Ibid.

[10] Codini curopalatae De officialibus palatii Constantinopolitani et de officiis magnae ecclesiae, ed. I. Bekkerus, Bonnae 1839, p. 10.

[11] E. Stein, Untersuchungen zur spätbyzantinischen Verfassungs- und Wirtschaftsgeschichte, Mitteilungen zur osmanischen Geschichte 2, 1923—25, 45.

[12] Натпис је откривен приликом извођења конзерваторских радова на фрескама у току 1968—1969. године. Конзерваторским радовима су руководили др Петар Миљковић-Пепек и Илија Кавкалески, сликар конзерватор.

мање на крају. У нашем читању текст гласи: [Μνήσθητι Κύρι]ε τοῦ δούλου τοῦ θ(ε)οῦ 'Α[νδρ]ονίκου κ(αὶ) 'Ηρή[νη]ς. Натпис је изразито вотивног карактера, а њиме се византијски цар Андроник II и његова жена Ирина препоручују Богу (+ Помени, Господе, раба Божјег Андроника и Ирину). Натпис припада слоју живописа, делимично сачуваном, у доњој зони средишње цркве, а у фрагментима, на северном зиду северног анекса. Посебно значење натписа лежи у његовој вредности нешто тачнијег датовања овог слоја живописа, наиме, њиме се утврђује, сасвим поуздано, доња граница настајања овог слоја, а то је година женидбе Андроника II са Ирином Монфератском 1284.[13]

Трећи и најдужи натпис изнад јужног прозора цркве св. Николе смештен је у правоугаоно поље ширине прозора, оперважен црвеном траком. Распоређен је у осам редова. Цео натпис је доста оштећен и делује у целини као изгребан и истрвен. Задњи, осми, ред је такорећи потпуно уништен и нечитљив.[14]

Према нашем читању текст гласи:

+ 'Ανϊγέρθει καὶ ἀνιστωρήθει ἐκ βάθρου: ὁ θηος κ(αὶ) ο πάνσεπτος νἀὸς του | ἐν αγϊοις π(ατ)ρ(ά)σ(ιν) ημων αρχηἐρᾶρχου θαυματουργοῦ Νϊκο | λάου δηά σῦνδρὼμὶς {καὶ} κόπου Βέγου τοῦ Κἀπζά κ(αὶ) της | συμβήου αὐτοῦ Μ̄αρϊας. επϊ τῆς βασιλείας 'Ανδρὼνίκου | του εὐσεβἐστάτου βασϊλέος καὶ αὐτωκράτωρος Ρω | μέῶν Κομνϊνοῦ του Παχἐωλόγου κ(αὶ) Ηρήνης τῆς εὐσεβεστά | της αὐγούστης:· ἐπϊ ἐτους. ,ϛ.ω.ζ. μὴνή νωε(μ)βρήο · ιζ̄ · ἰνδ(ικτίονος) ϊ̄ ϐ̄ |. ο τοῦτου [±4] ω χεσ · οσ [±4] υ [±2] ετ [±4] ω · κτητωρ · =

У слободном преводу текст нам саопштава: „+ Божански (и) пресвети храм, из редова светих отаца наших, архијереја, чудотворца Николе, би подигнут и исликан из основа помоћу и трудом Вега Капзе и супруге његове Марије, за царевања Андроника, благоверног цара и самодршца Ромеја, Комнина Палеолога, и Ирине, благоверне царице, године 6807, месеца новембра 17, индикта 12".[15]

---

[13] Г. Острогорски, Историја Византије, Београд 1959, стр. 455.

[14] Натпис је већ доста оштећен видео архимандрит Антонин приликом своје посете Прилепу 1865. године и из њега нам је саопштио да је храм из темеља подигнут новембра 6807. Уп.: С. Новаковић, Српске старине по Македонији. Белешке с путовања архимандрита Антонина од године 1865, Споменик СКА, IX, Београд 1891, стр. 24. У својој монографији о цркви св. Николе, Ф. Месеснел износи да је натпис уништен прекречавањем, уп. Ф. Месеснел, Црква св. Николе у Марковој вароши код Прилепа, Гласник Скопског научног друштва, XIX, Скопље 1938, стр. 44. Са осталим живописом натпис је очишћен приликом извођења конзерваторских радова 1961—1962. године.

[15] Текст је у доста тешким формулама срочен и врло незгодан за превод, поготову ако се жели сачувати редослед грчког текста а добити што адекватнији смисао на нашем језику. У нашем преводу трудили смо се задржати редослед грчког текста само у степену у коме се битније није мењао смисао садржине.

Дакле, из натписа дознајемо да је црква подигнута и живописана 17. новембра 1298. године средствима Вега Капзе и његове супруге Марије. У доступној нам, одговарајућој, литератури нисмо могли пронаћи име Вега Капзе и његове жене Марије, очигледно становника Прилепа на прелому XIII у XIV век.

У вези с историјом подизања и обнове цркве св. Николе у Прилепу за нас је посебно занимљива једна појединост у натпису: изнад првог реда текста, после израза ἀνιστωρήθει налазимо речи ἐκ βάθρου, (из основа). Очигледно да су те речи убачене накнадно, и то највероватније на интервенцију самог ктитора, или неког другог који је ктитора заступао, и том приликом су доспеле на погрешно место, тј. иза речи „би исликан" (ἀνιστωρήθει), а не иза речи „би подигнут" (ἀνηγέρθει) што би било логично. Та појединост накнадног убацивања речи у завршени, односно исписани, текст тим је значајнија што се и раније указивало да су црквена грађевина и сликарска целина апсиде старији од сликарства из 1298. године, које покрива све остале зидове цркве, а чије извођење је финансирао Вего Капза са супругом Маријом.[16] Код средњовековних ктиторских натписа, на зидовима цркава, није редак случај да ктитори приписују себи више него што су заслужили. У односу на појединост на коју смо указали, овај ктиторски натпис у Прилепу био би и својеврсна необичност — аутентични документ о преувеличавању ктиторских удела у подизању и живописању средњовековних цркава.

Сва три ова натписа драгоцени су прилог потпунијем сагледавању података из историје средњовековне уметности на подручју СР Македоније, но желели бисмо подвући и њихов посебан значај у разматрању врло снажног развоја Прилепа за време владавине династије Палеолога (1259—1334). До сада смо судили о Прилепу као значајном средњовековном средишту Македоније XIV века на темељу повеља краља Стефана Душана манастиру Трескавцу.[17] Сам Стојан Новаковић, који је, на основу ових докумената, посветио Прилепу посебну пажњу, указао је да је овај град био велико војничко средиште у војничкој организацији Византије,[18] штавише, исти аутор мисли да су у Прилепу раније столовали управници северозападне Македоније.[19]

---

[16] М. Рајковић, Трагом једног византијског сликара, Зборник радова Византолошког института, књ. 3, Београд 1955, стр. 211; Р. Љубинковић, Испосница Петра Коришког, Историја и Живопис, Старинар, VII—VIII, Београд 1958, стр. 108.

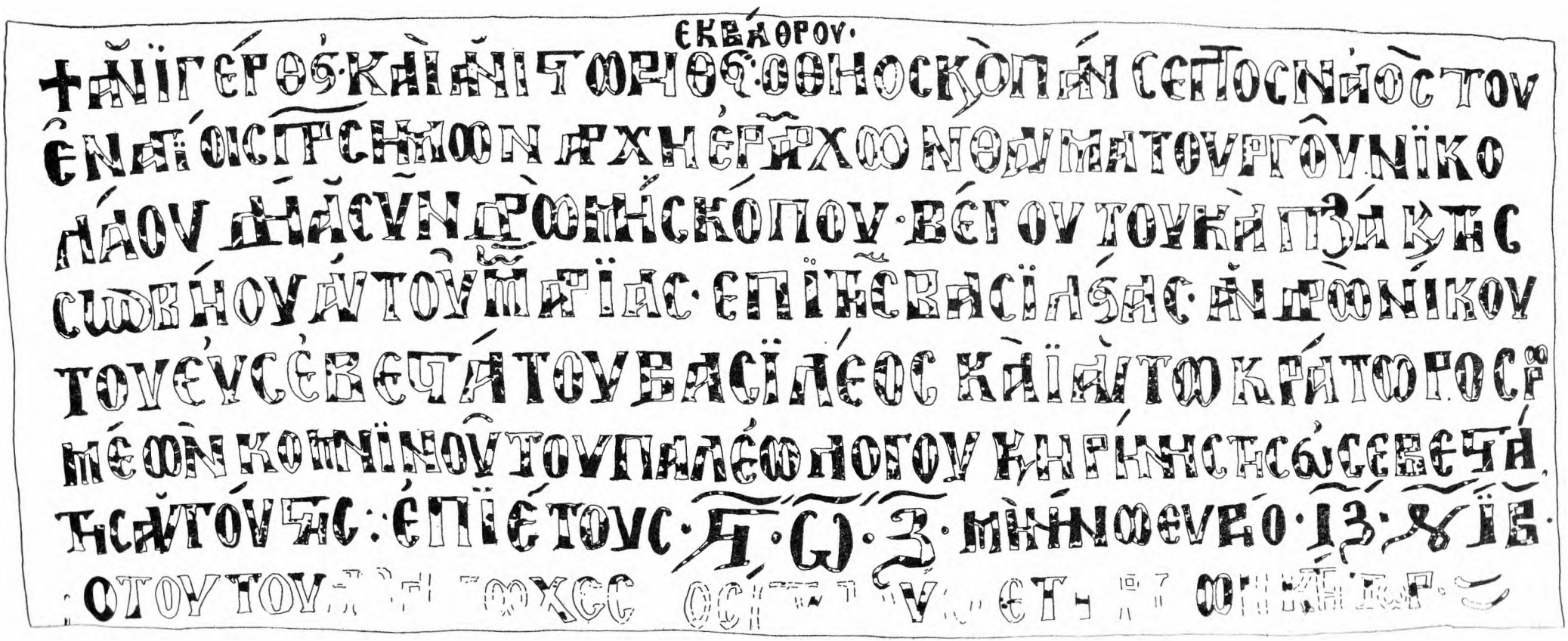
[17] С. Новаковић, Законски споменици српских држава средњег века, Београд 1912, стр. 664—671.

[18] С. Новаковић, Прилеп у првој поли XIV века по трескавачким повељама краља Стефана Душана, Глас СКА, Београд 1909, стр. 23.

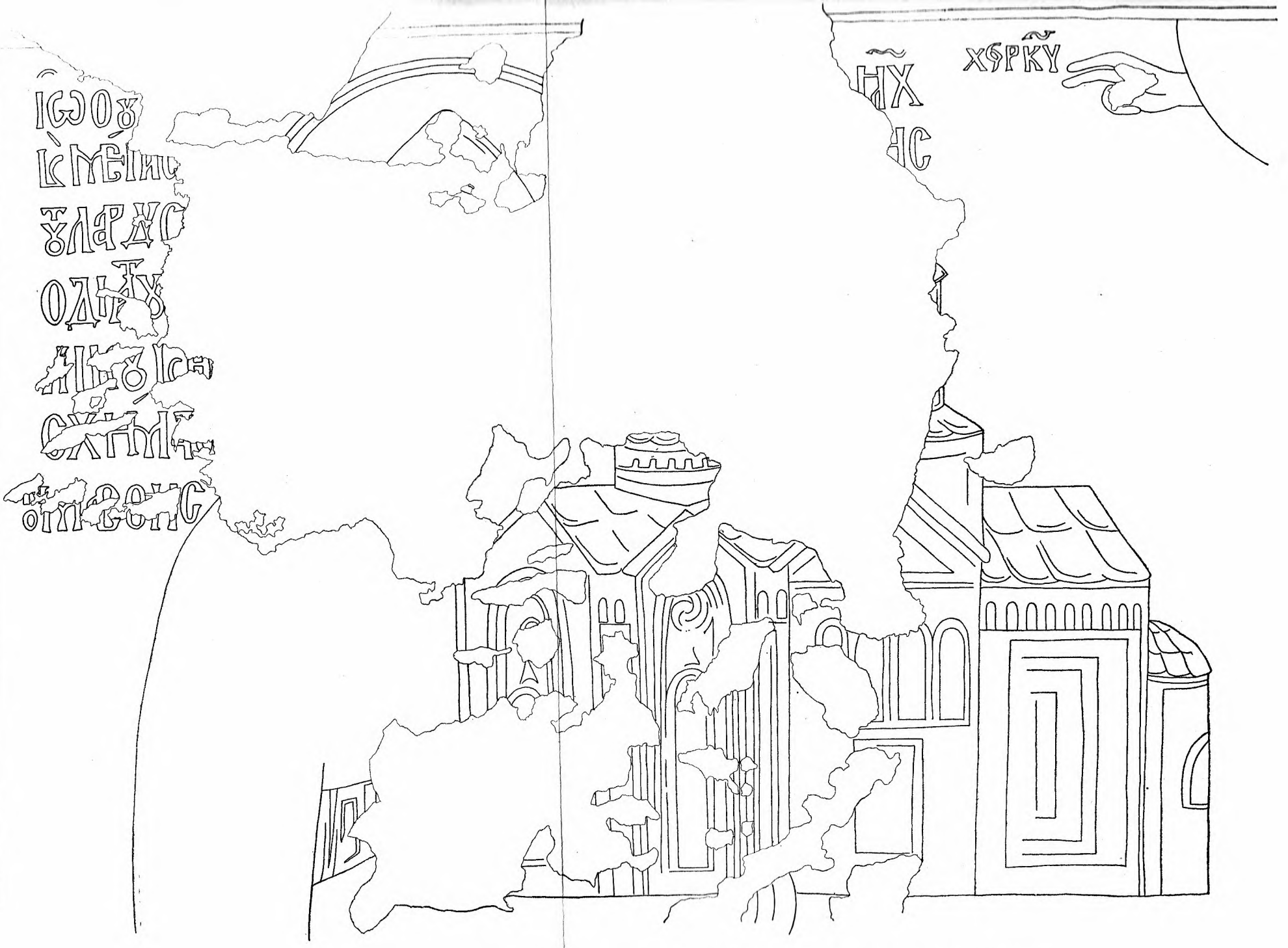
[19] Ibid., стр. 6.



Цртеж 1. Натпис на западној страни североисточног ступца, црква св. Димитрија у селу Варош код Приепа



Цртеж 2. Ктиторски натпис над јужним прозором, црква св. Николе у селу Варош код Приепа



Цртеж 3. Натпис уз портрет ктитора Јована, црква св. Арханђела Михајла , село Варош код Прилепа

Постављање питања Прилепа као важног средишта северозападног дела Македоније, из времена пре него што га је заузео краљ Стефан Душан, добија у светлости нових података врло широку могућност закључивања. С обзиром на општији значај проблема и могућности њиховог свестранијег разматрања, у овом тренутку ћемо се задржати на најбитнијем. Високо истицање Прилепа у време краља Стефана Душана као видног економског и политичког средишта, како то можемо закључити на основу повеља манастиру Трескавцу, исход је, очигледно, прилепске дуговремене урбане надградње током ранијих деценија, како је то Стојан Новаковић, на свој начин, и закључио. И сами натписи, као и открића остатака низа цркава средњовековног Прилепа учињена последњих година,[20] показују да су нарочито богата изградња и сликарско украшавање црквених објеката у Прилепу обављени баш у другој половини XIII и раном XIV веку. По нашем мишљењу, прави почетак прилепског високог урбаног успона треба тражити у судбоносним данима у току 1257, 1258. и 1259. године, у којима се решавала судбина обнове Византијске Царевине са седиштем у Цариграду. Тих дана у средишту догађаја нашао се и Прилеп. Победом никејских снага, под вођством Јована Палеолога, над удруженим силама латинских државица у Грчкој, Епирске Деспотовине, Сицилијанске Краљевине и Србије, у јесен 1259. године, на подручју Пелагоније, био је у ствари обезбеђен и снажнији развој и нагли напредак самог Прилепа. По обнови Царства у Цариграду, Михајло VIII Палеолог, први цар васпостављене Византије, није могао а да не уочи, већ на самом почетку своје владавине, све већу опасност која је претила његовој држави са северозападних граница, од све моћније Србије, што је са своје стране морало проузроковати организацију посебног одбрамбеног система, у чијем се средишту, сасвим природно, нашао тадашњи Прилеп, најзначајније стратешко место Пелагоније. Сама Пелагонија, огромна плодна котлина, према географској одређености и војно-политичкој потреби, могла је бити или веза врло важних балканских комуникација из правца северозапада према југу и југоистоку, и из правца југа (стара Via Egnatia) према североистоку, или врло снажна затворена природна целина заштићена са свих страна високим планинама, где је у ствари сву пажњу одбране требало усредсредити само на угрожене природне пролазе који су водили до ње.

Изразитија концентрација византијских снага у прилепском крају, и веће присуство војних функционера у Прилепу, треба очекивати после 1282. године. Те године, такорећи истовремено, на византијски

[20] Б. Бабић, Нова сазнања о црквама средњовековног Прилепа, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, стр. 11—14.

престо долази цар Андроник II (1282—1328) а на српски краљ Милутин (1282—1321). Већ у самом почетку своје владавине Милутин је освојио Горњи и Доњи Полог, а потом и Пореч, те се на тај начин приближио и непосредно угрозио Пелагонију, главно стратешко језгро северозападне Македоније. Веће присуство разних високих функционера Византије од тог времена у Прилепу подвучено је и појавом његове снажније урбане обнове. У исто време и сам прилепски трг добија нове и значајније размере — у новонасталим политичким приликама, у појединим временима византијско-српске коегзистенције, прилепски трг је добијао и међународно значење, што је са своје стране доводило до повећања робног промета, а самим тим и до повећања прихода самог града.

И цар Андроник II лично, схватајући значај Прилепа за одбрану земље, посветио му је посебну пажњу. Угледни становници Прилепа, у писменим споменима свога дела, у знак поштовања и лојалности не само да спомињу његово име, како то чини Вего Капза у свом ктиторском натпису у цркви св. Николе 1298. године, већ му изражавају и посебну захвалност, препоручујући тако топло и непретенциозно његову личност Богу, о чему смо се осведочили у натпису цркве св. Димитрија, из година после 1284. Непосредно старање Андроника II за тадашњи живот Прилепа потврђује се и његовим покровитељством над манастиром Трескавцем.[21]

TROIS INSCRIPTIONS A FRESQUE GRECQUES DE LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XIIIe SIÈCLE SUR LES PAROIS DES ÉGLISES MÉDIÉVALES DE PRILEP

BOŠKO BABIĆ

Le matériel épigraphique décrit dans le présent article comprend la signature de la composition de fondateur sur la paroi ouest de l'église du monastère Saint-Archange Michel, une inscription de caractère votif sur le côté est de l'arche nord de l'église Saint-Dimitri et une inscription de fondateur au-dessus de la fenêtre sud de l'église Saint-Nicolas. Tous ces textes grecs, sur les parois des églises médiévales de Prilep, datant de la deuxième moitié du XIIIe siècle, nous offrent des données précieu-

[21] Й. Ивановъ, Български старини изъ Македония, II изд., София 1931, 67; Б. Бабић, На маргинама историје манастира Трескавца, Зборник за ликовне уметности, 1, Нови Сад 1965, стр. 24.

ses sur les fondateurs et la période où certaines couches à fresque furent peintes.

C'est par la signature de la composition de fondateur sur la paroi ouest de l'église Saint-Archange Michel que l'on apprend que son fondateur, inconnu de nous dans les sources, fut Jean . . . et grand chancelier de l'Occident, qui de façon angélique et divine changea son nom . . . (en celui de moi)ne . . . Le fondateur Jean, représenté comme ermite éprouvé avec la maquette de l'église dans les mains, avait financé aussi, entre autres travaux dans l'église, l'exécution des peintures à fresque dont est conservé un ensemble assez grand sur les parois de la partie occidentale du complexe des églises. D'après des caractéristiques de style ces peintures peuvent être rattachées à la septième ou la huitième décennie du XIIIe siècle.

L'inscription de fondateur au-dessus de la fenêtre sud de l'église Saint-Nicolas nous fait savoir que c'est grâce à l'aide et aux efforts de Vega Kapza et de son épouse Marie que l'édifice fut complètement construit et peint, pendant le règne d'Andronic II et de son épouse Irène, en 6807 (1298), le 17 novembre, l'indicte 12.

La troisième inscription dans l'église Saint-Dimitri, très courte, réduite à une ligne, dans une forme simple, sans titres impériaux, recommande à Dieu l'empereur byzantin Andronic II et son épouse Irène. La signification toute particulière de cette inscription réside dans ce qu'elle nous permet de fixer la limite inférieure de l'époque où l'on fit exécuter la couche des peintures (à laquelle elle-même — l'inscription — appartient) dont ne s'étaient conservées jusqu'à nos jours que certaines parties dans les zones inférieures de l'église centrale, ainsi qu'un détail dans l'annexe nord. Cette limite inférieure est fixée par l'année 1284 où eut lieu le mariage d'Andronic II avec Irène de Monferat.

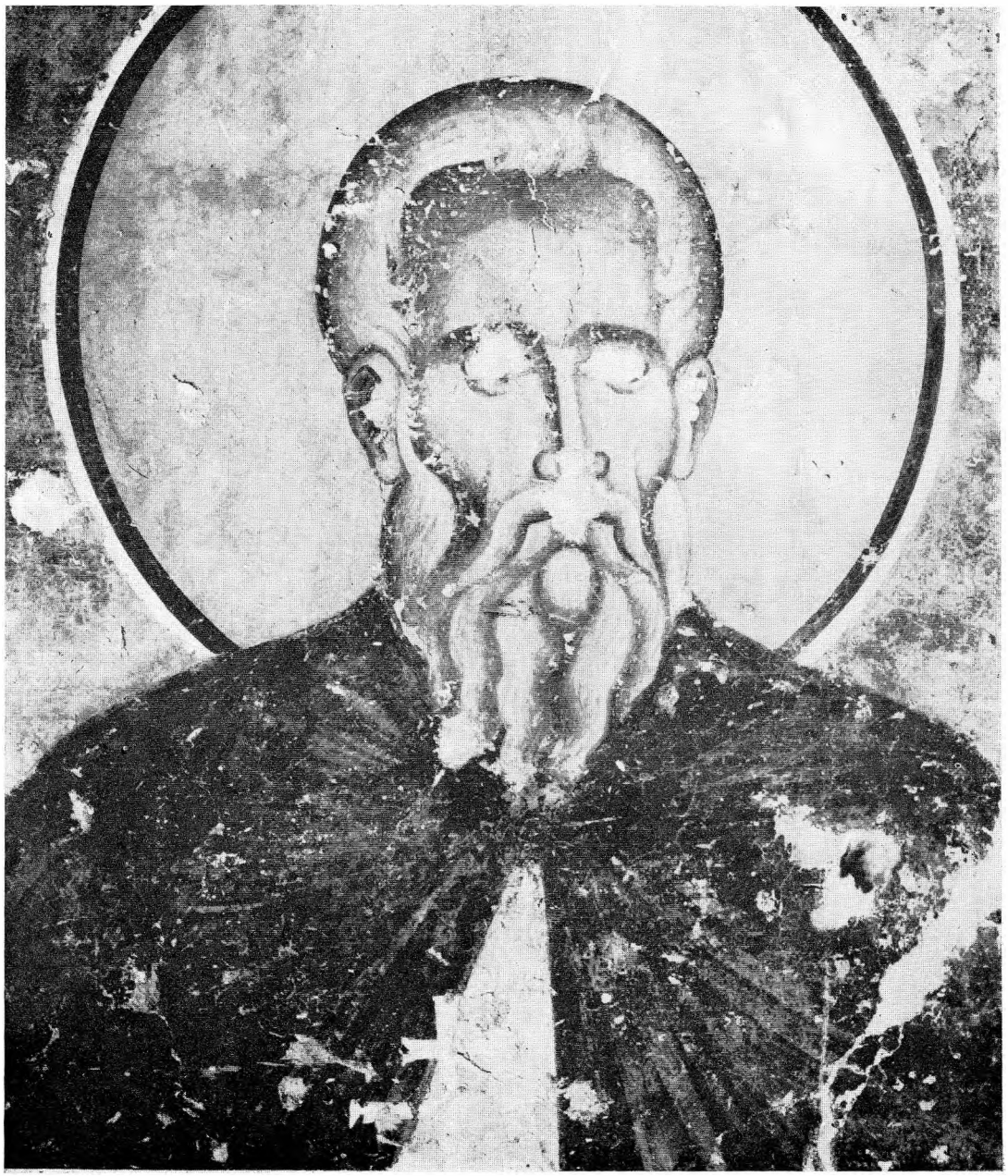
A côté des données fournies par des textes grecs se rapportant à l'histoire de la construction, de l'exécution des peintures et de la restauration des églises médiévales de Prilep, les mêmes textes attirent l'attention de façon indirecte sur une période très intensive de construction et de restauration des églises de Prilep dans la deuxième moitié du XIIIe siècle, c'est-à-dire à l'époque ou cette ville assumait la fonction d'un important centre militaire et politique d'où la Byzance organisait directement la défense de ses frontières nord-ouest constamment menacées par la force toujours grandissante de la Serbie.



Сл. 1. Ктиторска композиција из цркве св. Арханђела



Сл. 2. Вотивни натпис из цркве св. Димитрија



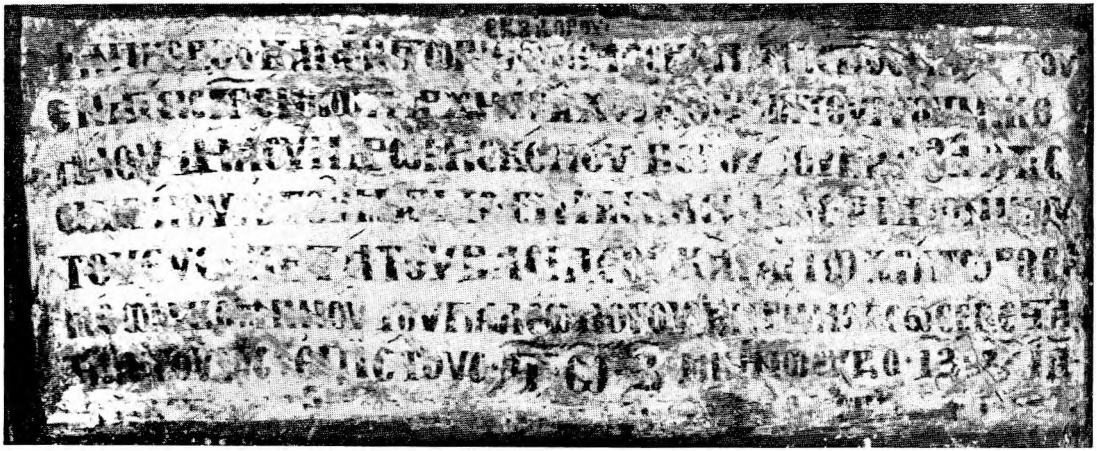
Сл. 3. Попрсје свеититеља из цркве св. Арханђела, око 1270—1280



Сл. 4. Богородица с Христом из цркве св. Димитрија, око 1290. године



Сл. 5. Теодор Тиром и Теодор Стратилат из цркве св. Николе, 1298. година



Сл. 6. Ктиторски натпис из цркве св. Николе

Цветан Грозданов

Прилози проучавању Св. Софије охридске у XIV веку



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

У историјско-уметничком проучавању охридске катедрале, пре и после њене конзервације, пажња ширег круга истраживача била је посвећена, углавном, старијем живопису цркве, из времена архиепископа Леона. Нема никакве сумње, међутим, да се значај архитектуре и сликарства двеју светософијских припрата у познавању једне тако богате и сложене уметничке епохе као што је уметност XIV века може мерити са местом и улогом које има старији живопис у проучавању сликарства последњих деценија Македонске династије. Прилози који се односе на декорацију нартекса и на хронологију спољне припрате и Оливерове капеле писани су са намером да послуже потпунијем, монографском објављивању западног дела архиепископског храма.

1. *Ктиторски натпис архиепископа Григорија на фасади спољне припрате*

Ктиторски натпис изведен од опека на западном фасадном зиду спољне припрате саопштава податке од особитог интереса за изучавање спољне припрате охридске катедрале: годину њеног подизања, име поручиоца, архиепископа Григорија I, и смисао његовог ктиторског подухвата. Иако је овај натпис, примећен већ од првих истраживача средњовековног Охрида, више пута објављиван[1], његов значај за познавање великог споменика Палеологовске градитељске културе, још увек није испитиван. Указивање на податке из натписа могло би да

[1] Натпис доносе: Архимандритъ Антонинъ, Изъ Румелиій, Спб 1886, 60, Т. V; А. Шоповъ и Г. Стрѣзовъ, Кодексъ на Охридската патрияршия, Сборникъ за народни умотворения, Наука и книжнина, књ. X, София 1894, 570—1; H. Gelzer, Der Patriarchat von Achrida, Leipzig 1902, 14.

проширu сазнање о времену подизања спољне припрате и о личности њеног ктитора, архиепископа Григорија I.

Већ од првог објављивања натписа провлачи се неспоразум око године подизања Григоријеве припрате, а отклањање једне омашке у читању текста чини се да омогућава потпуније сагледавање времена када је катедрала охридских архиепископа добила монументалну завршницу у западном делу грађевине.

Први истраживачи Св. Софије, редом, погрешно доносе последње слово натписа: уместо ѕѡкв (6822=1313/4) читају ѕѡкѕ (6825=1316/17)[2]. Ову омашку први је приметио Г. Мије, који је инсистирао на потреби исправке[3], али су друге публикације са објављеним натписом више утицале да се, најчешће, као година подизања спољне припрате узима 1317[4]. Отклањањем колебања око године подизања ове припрате и утврђивањем чињенице да су радови на њој довршени 1313/14, долази се до закључка о постојању узајамне везе између три догађаја: доласка Григорија на архиепископски престо, указа Андроника II Охридској Цркви из 1312. и подизања Григоријеве припрате.

Почетак друге деценије XIV века у животу Охридске архиепископије обележен је настојањима да се у старој црквеној институцији среде прилике након превазилажења дуге, исцрпљујуће војно-политичке кризе у Византији, која је оставила тешке последице скоро у свим покрајинама Царства[5]. Акције антивизантијског савеза Карла Валоа, коме је пришао и краљ Милутин[6], током неколико година (1306—1310) представљале су велику опасност за династију Палеолога, тако да су сви напори Андроника II били усмерени на сузбијање снага латинског претендента на цариградски престо. Знатан део охридске дијецезе био је, такође, изложен разарањима за време ове кризе, која је изазвала тешке последице у многим областима живота.

У новој етапи консолидације и релативно мирнијег развитка, Андроник II могао је да посвети више пажње Охридској архиепископији, која је била значајан чинилац како у погледу утицаја владара

---

[2] Исто.

[3] G. Millet, L'école grecque dans l'architecture byzantine, Paris 1916, 10, 126, 177, 179.

[4] Й. Ивановъ, Български старини изъ Македония, София 1908, 211, 1931², 34, и Ив. Снѣгаровъ, История на Охридската архиепископия, том I, София 1924, 213, највише су утицали на историографију.

[5] О овом савезу уп. Г. Острогорски, Историја Византије, Београд 1958, 462—464.

[6] А. Убичини, Уговор о савезу и пријатељству међу Карлом од Валоа и посланицима српског краља Уроша, потписан 27. марта 1308. у Абатијили код Мелена, Гласник Српског ученог друштва, књ. X, св. XXVII, Београд 1870, 310—327; Ст. Станојевић, Краљ Милутин, Годишњица Н. Чупића, књ. XLVI, Београд 1937, 20—22; К. Јиречек, Историја Срба, Београд 1952, 197—8; М. Динић, Однос између краља Милутина и Драгутина, Зборник радова Византолошког института, књ. 3, Београд 1955, 62—64.

над њеним епархијама тако и у односима са суседним јужнословенским државама. Сада се може поуздано утврдити да је указ Андроника II Охридској Цркви из 1312.[7] издат за време архијерејства Григорија I и то у доба изградње спољне припрате. Текст указа наводи на помисао да материјалне прилике Охридске архиепископије 1312. нису биле повољне, а да је до издавања овог документа дошло на тражење или сугестију Григорија I, који је, не много пре тога, преузео охридску катедру[8]. У Андрониковом указу наводи се да су државни чиновници незаконски убирали црквене приходе из епархија када је Охридска Црква била удова, без поглавара, или после смрти архијереја у епископијама, док су њихова места за извесно време била упражњена. Присвајање црквених прихода или инвентара црквених лица, од стране чиновника, осуђује се као недозвољив акт, а особама које би се убудуће уплитале у материјална права клира цар прети строгим мерама[9].

Андроников указ показује да је нови архиепископ (Григорије I) наишао на појаве узурпирања црквеног права током извесног интервала у коме је Охридска Црква била без правог поглавара. Андроник II изабрао је Григорија, врло угледног и образованог, њему оданог човека, као личност која ће средити прилике у Охридској Цркви после споменуте кризе. Тешко је рећи да ли су материјалне неприлике Архиепископије произилазиле и из трошкова око изградње припрате, али чини нам се да проширивање катедрале и њено попуњавање инвентаром није повезано искључиво са Григоријевим ктиторством, већ да је у тој акцији имала значајан удео и Охридска Црква као целина.

Личност архиепископа Григорија тесно је везана за стварање концепције спољне припрате и њену реализацију. Одавно је већ изречена висока оцена о овом архитектонском делу које се убраја у најбоља решења нартекса у византијској архитектури[10]. Када је реч о цариградско-солунском пореклу њене концепције, вести о Григорију I знатно доприносе да се схвате културне везе овог угледног Цариграђанина, а тиме и његове могућности да ангажује најбоље сараднике у

---

[7] Ив. Снѣгаровъ, История на Охридската архиепископия, 159—160.

[8] Личност Григорија није била са сигурношћу повезивана са Андрониковим указом, пошто се није знало да ли је 1312. он био охридски архиепископ. Исправка датовања показује да је Андроник II издао указ Архиепископији за време Григоријевог архијерејства.

[9] Ив. Снѣгаровъ, История на Охрид. архиепископия, 159.

[10] М. Злоковић, Старе цркве у области Преспе и Охрида, Старинар, књ. III (за 1924. и 1925), Београд 1925, 125—7; Б. Чипан, Конзерваторски радови на архитектури, Конзерваторски радови на цркви Св. Софији у Охриду, Београд 1955, 25—27; Ѓ. Бошковиќ — К. Томоски, Средновековната архитектура во Охрид, Зборник на трудови, Охрид 1961, 81—82.

пројектовању и изградњи припрате. У историји Охридске архиепископије једва да се може указати на личност која је имала толику подршку династије, као што је случај са Григоријем I. Он је уживао наклоност цара Андроника II, који му је поклонио манастирску цркву св. Богородице Психосострије у Цариграду, а касније, за време династичких борби са Андроником III, поверио му је мисију у преговорима. Григорије I је, по жељи Андроника II, путовао као изасланик на састанак у Ригион 1327, заједно са Теодором Ксантопулом и другим представницима високог клира и Сената[11]. Ив. Снегаров истиче да је стари цар изразио неповерење у посредовање цариградског патријарха, инсистирајући, при том, на учешћу Григорија I у преговорима[12]. Поводом састанка у Ригиону, Јован Кантакузин, будући цар, спомиње Григорија као човека мудрог и образованог[13]. Пријатељ овог истакнутог охридског архиепископа био је и велики логотет Теодор Метохит, једна од најзначајнијих личности свог времена. Он је посветио песму Григорију поводом његове оставке на охридски црквени престо, хвалећи заслуге и врлине свог пријатеља[14].

За разумевање ангажовања охридских архиепископа под византијском управом у свим областима, па и у неговању црквене уметности, од нарочитог је интереса садржина натписа на фасадном зиду припрате. Текст овог натписа подвргнут је метричком ритму: три стиха на зиду издвојена су тачкама зато што образују строфу; у том облику, доносимо га, уз незнатне допуне и исправке ранијег читања[15] (види прилог).

У овом натпису архиепископ Григорије, подижући скинију у којој „свемудро поучава мизијске народе богописаном закону", у префигурацији — неспојиво са духом побожне скромности — упоређује себе и своје дело са Мојсијем и његовом скинијом. У књижевним саставима охридских архиепископа само се Климент Охридски, заштитник града и његове цркве, упоређује са Мојсијем. Теофилакт, у једном од својих канона, пише да је Климент као нови Мојсије „палицеју словес" разделио немирно море[16], а Димитрије Хоматијан, у

---

[11] R. Janin, La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin, Les églises et les monastères, Paris 1953, 252, говори о документима који се односе на цркву св. Богородице Психосострије у Цариграду коју је Андроник II поклонио архиепископу Григорију I; В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, 22—23, указао је на могућност да су литијске иконе са представом Христа и Богородице Психосострије стигле у Охрид из матичне цркве у Цариграду. О састанку у Ригиону уп. J. Kantakuzeni, vol. I, Bonnae 1828, 226.

[12] Ив. Снѣгаровъ, История на Охрид. архиепископия, 260.

[13] H. Gelzer, Der Patriarchat von Achrida, 14.

[14] K. Krumbacher, Geschichte der Byzantinischen Literatur, München 1897, 553.

[15] Й. Ивановъ, Български старини, 34, дао је досада најпотпуније читање натписа.

[16] Г. Бѣласчевъ, Климентъ епископъ словѣнски, София 1898, 13.

кратком (пролошком) Климентовом житију, спомиње да се књиге, написане његовом руком, поштују као Мојсијеве богописане плоче[17]. Текстови ових архиепископа-писаца представљају основу велике Климентове службе којој је касније додао своје стихире и Григорије I[18].

По Теофилактовим речима, народ у чијој је средини деловао Климент био је груб, а свештеници, који нису разумевали грчки језик, прости, па је зато и његов мисионарски подвиг у Панонији и Мизији раван подвигу Мојсија који је предводио и избављао израиљски народ[19]. Славећи Климентово мисионарство, образовани архиепископи, као Теофилакт или Григорије I, сматрали су да је њихово деловање међу „Мизијцима", настављање Климентовог дела. За Григорија I упоређење са Мојсијем карактеристично је и у другом погледу: иако архијерej, он се не пореди са неким од старозаветних свештеника[20], већ са Мојсијем, предводником народа. Суштински смисао Григоријевог упоређења са Мојсијем састоји се у уверењу да охридски архиепископ није само архијерej већ и предводник, мисионар, који у „варварској" средини има много значајнију улогу од једног црквеног високодостојника, поглавара аутокефалне цркве.

У Григоријевом натпису суштински је саопштено схватање охридских архиепископа о њиховом деловању за цело време византијске управе. Оно је, по њиховом схватању, било израз политике Царства према Охридској Цркви. У тој политици разумљива су настојања да црквено средиште, које је своје постојање повезивало са правима и значајем Првојустинијанске цркве, буде украшено храмовима достојним његове моћи. Оцена улоге архиепископа Григорија ипак се не може изводити само из његове повезаности са династијом и са престоничним друштвом. Он је дуго заузимао охридску катедру и, слично својим великим претходницима, неговао је култ словенског просветитеља Климента Охридског, опевајући га у својим саставима[21]. Заслуга Ћирило-Методијеве мисије у христијанизацији Словена, сазнање да је моћ охридског црквеног средишта утемељена Климентовим и Наумовим радом, били су непрекидно присутни у животу Охридске

---

[17] Ibidem, 25.

[18] О архиепископу Григорију као књижевнику уп. Ив. Снѣгаровъ, История на Охрид. архиепископия, 283—4; Г. Баласчевъ, Климентъ, LXV.

[19] Г. Баласчевъ, Климентъ, 13.

[20] В. Ј. Бурић, Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству, Зборник за ликовне уметности, 4, Нови Сад 1968, 91—93 (са опсежнијом литературом), разматра префигурације старозаветних личности кроз дела средњовековне књижевности и уметности у Србији и Македонији.

[21] Дела охридских архиепископа посвећена Клименту Охридском и Седмочисленицима, после грчког москопољског издања, објавио је Г. Баласчевъ, Климентъ . . ., на основу словенског превода који је пронађен у Струги.

архиепископије[22]. Теофилакт Охридски користио се текстовима Охридске књижевне школе састављајући Климентову биографију, док је Димитрије Хоматијан знао финесе словенског језика. Стихире Григорија I, као и састави Теофилакта, Хоматијана и Кавасиле, посвећени словенским Седмочисленицима и Клименту Охридском, пре свега[23], илуструју повезаност ових архијереја са црквено-културним наслеђем словенске паствe, што даје нарочит печат културној надградњи охридске црквене институције.

2. *Илустрација Дамаскиновог канона на Успење Богородичино у калоти нартекса*

Могућност да се схвате основне нити идејне замисли сликарства на спрату светософијског нартекса као заокружене, јединствене целине, била би веома ограничена без познавања декорације над централним делом овог простора. Већи фрагменти фресака, примећени за време конзерваторских радова под кровом нартекса, остали су, на жалост, заклоњени у коначној презентацији споменика, а и проучаваоцима скоро неприступачни. Остаци двеју композиција сачувани су на потрбушју сводних зидова источне и западне стране старе калоте, срушене за време турских интервенција над Св. Софијом.

Цео западни део калоте захватала је представа илустрована по тексту другог канона Јована Дамаскина на Успење Богородичино, досад позната још само по једном примерку, из Богородице Љевишке у Призрену, где је ова сцена потпуно очувана[24]. Охридска илустрација ове врло ретке представе уништена је у доњем делу за време повезивања северног и јужног дела полуобличастог свода нартекса, након рушења калоте са којом је нестао и горњи део слике, Богородичин улазак кроз небеска врата.

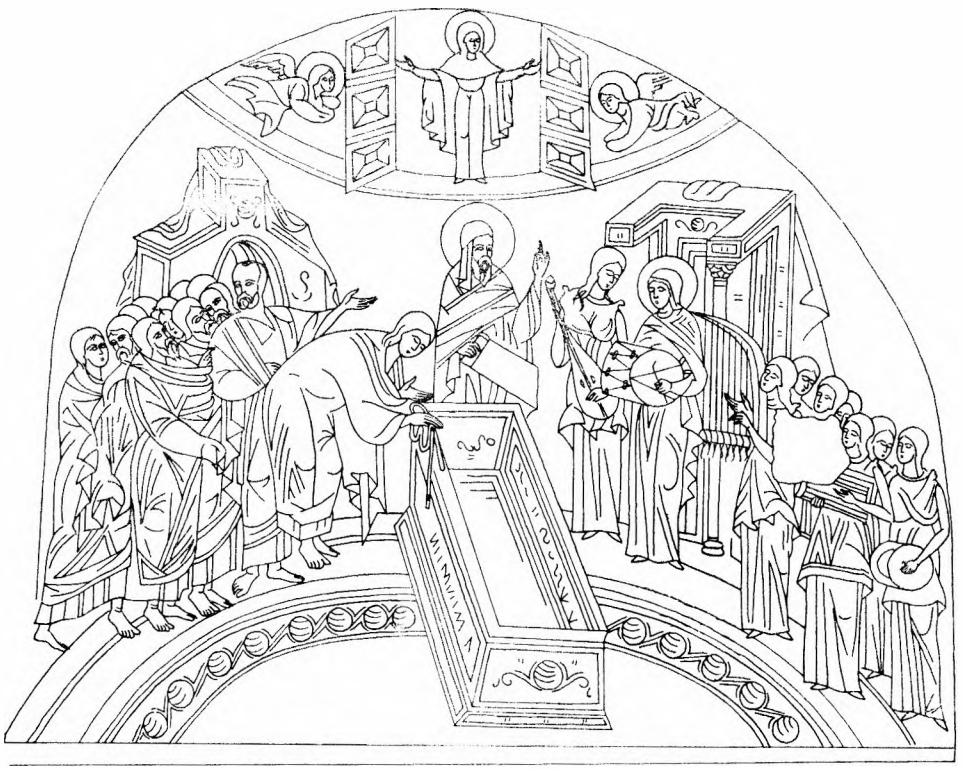
У средини композиције насликан је Јован Дамаскин, аутор канона, окренут према девојкама које певају и свирају; подигнутом десном руком познати мелод даје им такт. Лево од Дамаскина налази се група девојака окренута према њему, на челу са пророчицом која је, за разлику од своје пратње, насликана са нимбом око главе. Пророчица Маријам, Аронова сестра, доследно старозаветном тексту, држи испред себе бубањ (Друга књ. Мојсијева, 15, 20). Прва девојка иза пророчице свира на харфи, последња на псалтериону, док друге девојке,

[22] Ц. Гроздановъ, О портретима Климента Охридског у охридском живопису XIV века, Зборник за ликовне уметности, 4, Нови Сад 1968, 117.

[23] Ив. Снѣгаровъ, Скопска епархия, Годишникъ на Софийския университетъ, VI, Богословски факултетъ, София 1938, 107.

[24] Д. Панић, Богородица Љевишка, Београд 1960, 14; С. Радојчић, Старо српско сликарство, Београд 1966, 95.

распоређене између њих, певањем прате инструмент[25]. Испред пророчице издвојена је само једна девојка са лаутом, главом окренута према Маријами. Овај део композиције илуструје прву стихиру прве песме Дамаскиновог канона: Дѣвы ѡтрокѡвицы съ маріамією пророчицею пѣснь исхонꙋю нынѣ воскликните.... [26]



Цртеж 1. Илустрација канона Јована Дамаскина на Успење Богородичино, Богородица Љевишка, Призрен

Апостоли су насликани у групама, иза Дамаскинове фигуре. У овој поворци Тома је дискретно издвојен од других апостола и нагнут над празним гробом Богородице, који је на охридској представи уништен. Остали апостоли, узбуђени, живо гестикулишу прилазећи Богородичином саркофагу, што је дословно илустровано према тексту

[25] R. Pejović, Instruments de musique dans l'art serbo-macedonien et byzantin, Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines, Tomes II, Ohrid — Beograd 1964, 595.

[26] Миніа, мѣсѧцъ аѵгꙋстъ. Кіевъ .аѡчд года (издање Киево-печерске лавре).

прве стихире треће песме овог канона: Славнїи апостоли оужаснѡ прикасахꙋсѧ рꙋками....

Горњи део композиције, „селение" Богородице на небо, скоро сасвим је пропао: на сегменту божанске светлости који се повија навише примећују се само остаци Богородичиних ногу и отворена врата неба. Ако се у Дамаскиновом канону потражи текстуална основа за овај део слике, нашла би се у другој стихири четврте песме: Взѧшасѧ двери небесныѧ и анггели воспѣша....

Између призренске и охридске илустрације Дамаскиновог канона скоро и да нема никакве разлике; очигледно је да обе сцене, засада једине познате у византијској уметности, имају заједнички узорак у старијој илустрацији, која није била предмет нових композиционих варирања као што је то случај са сликарским преобраћањем других песничких текстова[27]. Сличност или подударност двеју композиција омогућава да се попуни представа о уништеним деловима на



Цртеж 2. Илустрација канона Јована Дамаскина на Успење Богородичино, Св. Софија, Охрид

охридској фресци. Један детаљ који посебно привлачи пажњу на призренској композицији — апостол Тома са Богородичиним појасом над празним саркофагом — био је, највероватније, насликан и у Охриду, на што указује потпуно исти положај младог апостола и на једној и на другој представи. Требало би одмах подвући да се Томина појава са Богородичиним појасом међу апостолима на гробу не спомиње у Дамаскиновом канону на Успење Богородичино.

Структуралним рашчлањивањем призренске и охридске илустрације може се установити да њен основни део чини сцена Богородичиног Вазнесења којој је додата фигура Јована Дамаскина и група девојака са старозаветном пророчицом Маријам. После првих нагове-

[27] Ц. Грозданов, Илустрација химни Богородичиног акатиста у цркви св. Богородице Перивлепте у Охриду, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 49.

штаја у циклусу Богородичине смрти из охридске Перивлепте[28], у призренској композицији појављује се најстарији, потпуно уобличени примерак Вазнесења Богородичиног у византијском сликарству[29]. Фигуративно обликовање Богородичиног Вазнесења на основу Дамаскиновог текста, само по себи, налаже и преиспитивање мишљења о овој композицији као позајмици из западне уметности. Постављајући питање које произилази из призренске и охридске илустрације канона на Успење Богородичино, изнећемо само нека запажања која би могла допринети решавању овог изузетно значајног проблема.

Дамаскинов канон посвећен Успењу спеван је у празничном духу. У њему се изражава радост што је Христос узео мајку к себи, на небо, а у томе је садржана и суштина празника. Ни у једном стиху свог канона Дамаскин не спомиње жалост апостола над Богородичиним одром; зато се представа раније образоване композиције Успења није могла узети као карактеристични израз празничног, свечаног тона којим су прожети стихови овог мелода. Аутор „Извора сазнања", писац који је сумирао богословско наслеђе својих претходника, знао је и записана предања о Богородичиној смрти која, уосталом, стоје у подтексту његовог поетског казивања[30]. У шестој песми канона, Дамаскин, опевајући Христа који прима Богородичину душу, спомиње и узимање „нетлејног тела" Богородице из гроба, после сахране. Требало би посебно истаћи да се у ирмосу шесте песме упоређује тродневно пребивање пророка Јоне у утроби кита са тродневним остајањем Богородичиног тела у гробу. Други један Дамаскинов текст, хомилија на Успење Богородичино, показује његову упућеност у све појединости око Богородичине смрти, искристалисане у веровању после Трећег васељенског сабора. У овој хомилији Дамаскин је искористио вести Јувенала, архиепископа јерусалимског, од кога је царица Пулхерија тражила Богородичине земне остатке како би их положила у Влахернски храм[31]. Поред других значајних саопштења у хомилији се спомиње да Тома није присуствовао Богородичиној сахрани па је, дошавши три дана доцније, хтео да се поклони њеном телу, али је гроб био празан; тако су се и апостоли уверили да је Христос узнео њено тело на небо. Могло би се рећи да су скоро сви елементи, потребни за образовање композиције Богородичиног вазнесења, садржани у канону и хомилији Јована Дамаскина. Ако је текстуална основа

[28] П. Миљковик'-Пепек, Делото на зографите Михаило и Еутихи, Скопје 1967, 111.

[29] У Призрену као и касније у Св. Софији охридској Богородица се узноси на небо изнад свог гроба, што представља потпуно заокружење композиције Богородичиног вазнесења, док су у Перивлепти, Св. Никити и Нагоричану епизоде које сугеришу њено вазнесење уткане у централну представу Успења.

[30] Л. Мирковић, Хеортологија, Београд 1961, 52.

[31] Исто.

за њено преобраћање садржана у споменутим саставима, на основу којих је и илустрована, може ли се помишљати да је композициона схема ове представе позајмљена из старијих или истовремених слика исте теме у западној уметности?

Већ у првим споменицима Палеологовског сликарства композиција Богородичиног вазнесења добила је значајно место у циклусима Богородичине смрти, јављајући се, при том, у различитим варијантама. Ове представе, према њиховим битним особинама, могу се разврстати у неколико скупина. У охридској Перивлепти, Краљевој цркви, Дечанима и Матејчи, Богородичино вазнесење само је наговештено сликом саркофага коме прилазе апостоли, зачуђени што је гроб празан[32]. Друга варијанта примећује се у Св. Никити, Старом Нагоричину и Перивлепти у Мистри, где се, у оквиру Успења Богородичиног, изнад Христовог лика који прима њену душу, слика узнета Богородица у мандорли, међу анђелима, пред самим небеским вратима[33]. Илустрацијама Дамаскиновог канона из Призрена и Охрида најближе су сасвим дефинисане представе Вазнесења Богородичиног у Грачаници и Љуботену[34]. На овим примерцима око празног саркофага скупљају се апостоли, а изнад њих, у мандорли, узноси се Богородица окружена анђелима.

Композиције Богородичиног вазнесења из Француске и Италије, за које се сматра да су утицале на појаву ове представе у византијској уметности, битно се разликују од споменутих примерака у Македонији, Србији и Грчкој. Разлике у садржају и структури композиције толико су наглашене да се могућност позајмице или генетичке везе не може допустити. На француским композицијама, које наводе Л. В. Митровић и Н. Окуњев, па и на талијанским сликама, уобичајена је представа апостола око саркофага, уморних и поспаних, после тродневне службе над Богородичиним гробом; међу апостоле спустили су се анђели који испод Богородичине главе и код њених ногу прихватају драперију како би је узнели на небо[35].

На поменутим сликама Богородичиног вазнесења у византијском сликарству са почетка XIV века примећује се знатно друкчија представа: апостоли прилазе саркофагу узбуђени, са наглашеним изразом

---

[32] L. Wratislaw-Mitrović et N. Okunev, La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médievale orthodoxe, Byzantinoslavica, III, Praha 1931, pl. VI, XII, XIII.

[33] П. Миљковић'-Пепек, Делото на зографите Михаило и Еутихи, сл. 41, 42.

[34] L. Wratislaw-Mitrović et N. Okunev, La Dormition..., pl. IX, X.

[35] E. Mâle, L'art religieux du XIII siècle en France, Paris 1958, 248—256, fig. 127, 128, 129, 131; A. Venturi, La madone, La représentation de la Vierge dans l'art italien, Paris s. a., 385—403.

на лицима, који је присутан у свим примерцима. Пошто празни гроб доказује да се Богородица узнела, она се слика изнад саркофага, међу анђелима, или код небеских врата. Овај тип композиције произилази непосредно из текстова Јована Дамаскина, а његова веза са западним примерцима заснива се само на чињеници да приказује (различито) исти догађај.

Мишљење да је појава епизоде са Богородичиним појасом, која се провлачи скоро кроз све сцене Богородичиног вазнесења, западног порекла, зато што произилази из текста који је познат само у латинској верзији — а западне представе ове теме су старије од византијских[36] — требало би такође подвргнути преиспитивању.

Давно већ, пажњу А. Вентурија привукла је једна композиција, старија од свих талијанских и француских представа, са Богородичиним појасом. Мишљење о византијском пореклу ове сцене он је изнео у вези са представом на вратима из цркве San Paolo fuori le mura, израђеним у Цариграду 1070. као поруџбина једне угледне трговачке куће из Амалфија. Међу Великим празницима на овим вратима Богородичина смрт замишљена је тако да се над њеним одром, изнад саркофага, узноси на небо пророк Илија. А. Вентури сматра да је Илија који, пењући се у небеске висине, баца свој огртач Јелисеју, приказан као старозаветни праобраз Богородице која предаје свој појас Томи[37].

Поред латинске верзије текста о Богородичином појасу, приписиван Јосифу из Ариметеје, треба споменути и веровање да се у Влахернском храму у Цариграду чувао део њеног појаса[38]. Илустрација предаје појаса Томи повезана је са композицијом Богородичиног покрова на вратима катедрале у Суздаљу са почетка XIII века[39], што представља одраз култа угледне Влахернске цркве где су се, по веровању, чували земни остаци Богородице[40].

Упоређења између сцена са Богородичиним појасом у западној и византијској уметности показују да малобројни примерци Италије и Француске нису могли утицати ни на структуру нити на садржај представа у Македонији и Србији. У византијском зидном сликарству ова тема подвргнута је много богатијој и разноврснијој разради него што је то случај са западним примерцима. У охридској Перивлепти Богородица и Тома сусрећу се у облацима, изнад Успења, у Старом Нагоричину Богородица предаје Томи појас пре него што ће ући у отво-

[36] L. Wratislaw-Mitrović et N. Okunev, La Dormition..., 154—5, 162, 165.
[37] A. Venturi, La madone, 402—404.
[38] Л. Мирковић, Хеортологија, 57.
[39] L. Wratislaw-Mitrović et N. Okunev, La Dormition..., 151.
[40] Л. Мирковић, Хертологија, 52, 57.

рене двери неба[41]. У Богородици Љевишкој, а вероватно и у Св. Софији, Тома држи појас на ивици празног саркофага (пошто га је већ показао апостолима), а у Грачаници и Љуботену појављује се пред изненађеним апостолима са Богородичиним појасом у рукама[42]. Изнад дечанске илустрације сцене са празним гробом, у дужем наративном натпису, спомиње се Томино одсуство на Богородичиној сахрани[43]. На старијим или истовременим западним примерцима, иначе веома ретким, (Сполето, Кајсер Фридрих Музеум бр. 1091, Кабестањи)[44], примећује се само један тип ове сцене: Богородица, окружена божанском светлошћу, узносећи се, предаје свој појас Томи. Стварање потпуно нових композиција које се односе на легенду о Богородичином појасу и њихова појава у циклусу Богородичине смрти и посебно у њеном вазнесењу, део је шире појаве увођења нових тема у уметност XIII и XIV века кроз илустровање дела из црквене поезије. Испитивање утицаја најзначајнијих поетских дела, пре свега Никифора Калиста и Манојла Фила, на сликарску декорацију овог периода донеће много потпунија сазнања о узајамном односу текста и слике и модификовању раније образованих композиција.

Илустрација Дамаскиновог канона и остаци фресака на источној страни калоте у Св. Софији охридској[45] показују да је декорација уздигнутог дела над унутрашњом припратом била посвећена Богородици. Дамаскинова композиција у калоти фланкирана је представама Трећег и Четвртог васељенског сабора, насликаним на јужној и северној страни свода, повезујући се тако у заокружену идејну целину. Познато је да је Трећи васељенски сабор прихватио формулацију о Марији као Богородици, одбацивши рационалистичко схватање Несторија о каснијем божанском оваплоћењу Христове људске природе. Дефинисање догме о двема природама Христовим, „недељивим али и неспојивим", на Четвртом васељенском сабору у Халкидону (451), допринело је још више да се сазнају и редигују предања о Богородичиној смрти и вазнесењу. За време већања на Васељенском сабору у Ефесу (431) био је отворен Богородичин гроб у Гетсиманији[46] али будући да није било њеног тела, потврђено је веровање да је Христос узнео мајку на небо као *Богородицу*, пошто се кроз њу оваплотио. Од-

---

[41] П. Миљковик'-Пепек, Делото на зографите Михаило и Еутихи, сл. 40, 42.

[42] L. Wratislaw-Mitrovic et N. Okunev, La Dormition..., pl. IX, X.

[43] В. Петковић, Дечани, Београд 1941, 31—32.

[44] G. Kaftal, Saints in italian Art, Sansoni—Florence 1965, 1082, fig. 1261; E. Mâle, op. cit., 258.

[45] На источној страни калоте примећују се остаци Богородичине фигуре великих димензија; због оштећености и тешког приступа овом делу цркве нисам могао да утврдим садржину композиције, која је, иначе, посвећена Богородици.

[46] L. Wratislaw-Mitrovic et N. Okunev, La Dormition..., 155.

луке донете на Трећем и Четвртом васељенском сабору, отварање Богородичиног гроба и интересовање за њене земне остатке (погребне пелене, мафорион, појас) представљају богословско-историјску основу да се успење и вазнесење Богородице учине схватљивим и неминовним. Разумљиво је што се и аутор илустрованог канона, Јован Дамаскин, у другој хомилији посвећеној Богородичином успењу, користио вестима из средине V века, пре свега из саопштења Јувенала Јерусалимског, једног од водећих архијереја на Четвртом васељенском сабору.

Делимично познавање декорације калоте знатно доприноси да се схвате идеје које прожимају сликарску целину радионице Јована Теоријаноса на спрату светософијског нартекса. Представе Васељенских сабора, тесно повезане са сценама Давидовог покајања и Визије Петра Александријског[47], у охридској катедрали добијају нову, потпунију идејну димензију са композицијама у калоти, посвећеним Богородици. Смисао ове велике декоративне целине из око 1350. биће предмет разматрања у посебној расправи о живопису охридске катедрале из XIV века.

3. *Крајков портрет и датовање Оливерове капеле*

Идентификовањем портрета деспота Оливера и чланова његове породице у капели св. Јована Претече, код северног степеништа Св. Софије, отпале су претпоставке да је овде била насликана Душанова породица, како се помишљало у прво време[48]. При том је, међутим, изостала идентификација портрета једног од Оливерових синова, што је касније довело до више забуна у одређивању хронологије постанка ове капеле, њеног сликарства, а нарочито око времена добијања Оливерове деспотске титуле[49].

---

[47] В. Ј. Бурић, Св. Софија, X, скренуо је пажњу на потпис мајстора Јована Теоријана; С. Радојчић, Фреска Давидовог покајања у охридској Св. Софији, Старинар, н. с., IX—X, Београд 1959, 133—136, детаљније разматра однос представе Давидовог покајања и циклуса Васељенских сабора.

[48] И. Снегаров, История на Охридската архиепископия, 340—1, и Б. М. Зиси, Св. Софија у Охриду, Старинар, књ. 6, Београд 1931, 130, претпостављали су да је у капели св. Јована Претече представљена Душанова породица. Б. Бошковић установио је да је насликан деспот Оливер са породицом и архиепископом Николом, уп. Неколико натписа са зидова средњевековних цркава, Споменик СКА, LXXXVII, Београд 1938, 13—15.

[49] Ј. Ковачевић, Средњовековна ношња балканских Словена, Београд 1953, 51—52; Б. Стричевић, Једна хипотеза о титуларном имену српских деспота XIV века, Старинар, књ. VII—VIII, Београд, 1958, 120; Б. Ферјанчић, Деспоти у Византији и јужнословенским земљама, Београд 1960, 161, скренуо је пажњу да Оливерова капела није могла настати пре 1346, будући је на охридској фресци Јован Оливер потписан као деспот.

Низ портретисаних личности које образују ктиторску композицију захвата прву зону западног зида и завршава се на северном зиду фигуром крилатог Јована Претече, ктиторовог патрона, коме је капела посвећена. На западном зиду насликани су Дамјан, Оливеров син, поред мајке Ане Марије, затим деспот Јован Оливер и сувремени охридски архиепископ Никола; композиција се наставља на северном зиду портретом још једног Оливеровог сина. Све насликане личности молитвено подижу руке, у висини појаса, према Јовану Претечи, а ктитор, деспот Оливер, левом руком држи затворени свитак или акакију. Словенски натписи поред портрета Оливерове породице и грчки натпис крај лика охридског црквеног поглавара очувани су толико да су могле бити поуздано идентификоване све личности, осим Оливеровог сина на северном зиду капеле, поред кога је натпис потпуно уништен. Претпоставка да се на основу неких трагова слова може бар делимично наслутити име трећег Оливеровог сина Видослава[50], није имала основа: према нашим испитивањима од натписа нема никаквих остатака. Очигледно је, међутим, да овај, иначе добро очувани лик не представља Видослава, већ Крајка, најстаријег деспотовог сина.

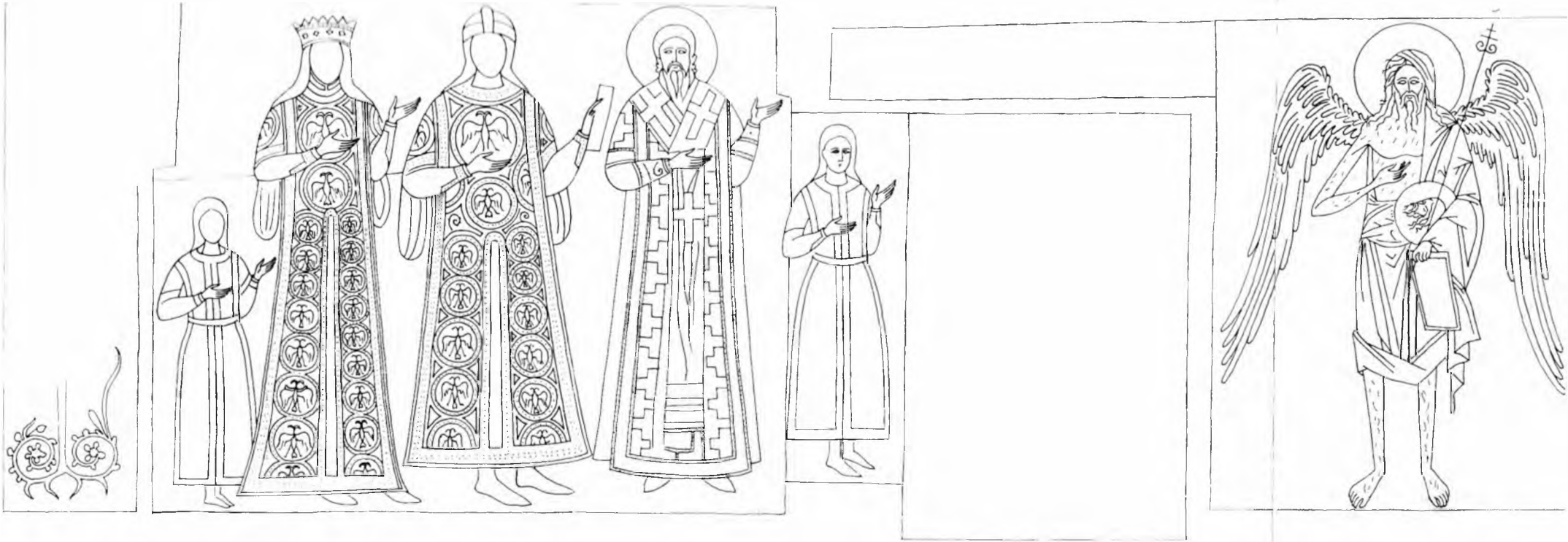
Посматрајући ктиторску композицију у целини, може се приметити да је Дамјан растом знатно нижи од свог брата, што се и мерењем може установити; Дамјан, чије се име чита у натпису поред његове фигуре, висок је 95 цм, а његов старији брат Крајко 108 цм. Разлике у висини, бар када су у питању дечији портрети, ликови двојице браће, као што је случај у светософијској капели, представљају поуздан индикатор при њиховом одређивању. Друга Оливерова ктиторска композиција, из нартекса цркве у Леснову, распоредом портретисаних личности само потврђује наше сазнање о охридској композицији[51]. У Леснову и у Охриду Дамјан, као млађи син, насликан је поред мајке Ане Марије, док се Крајко, већ поодрастао, слика са очеве стране. У охридској капели поред Оливера насликан је архиепископ Никола зато што се његова фигура није могла уклопити на северном зиду, између угла и прозора, где је, иначе, насликан Крајко — у истој композицији, али одвојено од родитеља.

Старија је од Крајка Оливерова кћер Даница чије је име уписано у Лесновском поменику[52]; о њеној удаји за млађег Кантакузиновог сина Манојла било је речи у преговорима између Душана и византијског претендента коме је Оливер, у контактима са српским су-

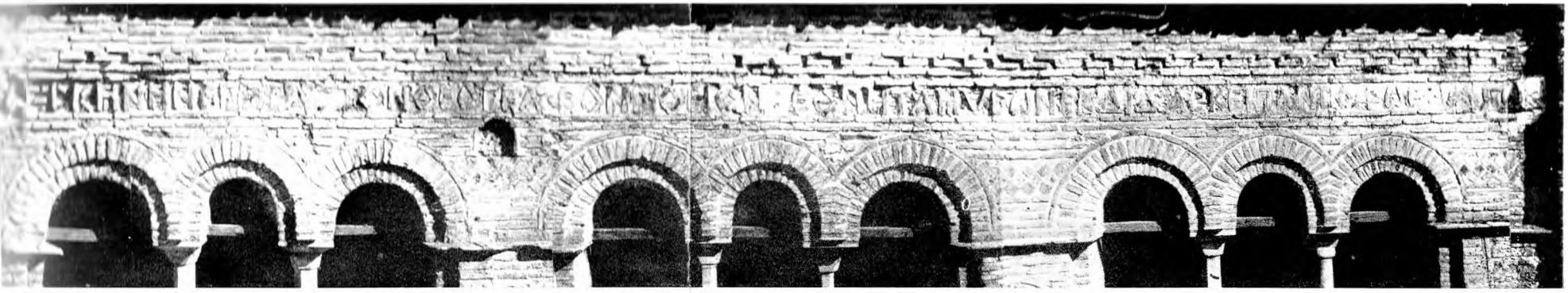
[50] Б. Бошковић, Неколико натписа ..., 13—15.

[51] N. L. Okunev, Lesnovo, L'art byzantin chez les Slaves, I, 2, Paris 1930, 245.

[52] Ј. Радонић, О деспоту Јовану Оливеру и његовој жени Ани Марији, Глас СКА, XCIV, Београд 1914, 94.



Цртеж 3. Ктиторска композиција деспота Јована Оливера, Св. Софија, Охрид



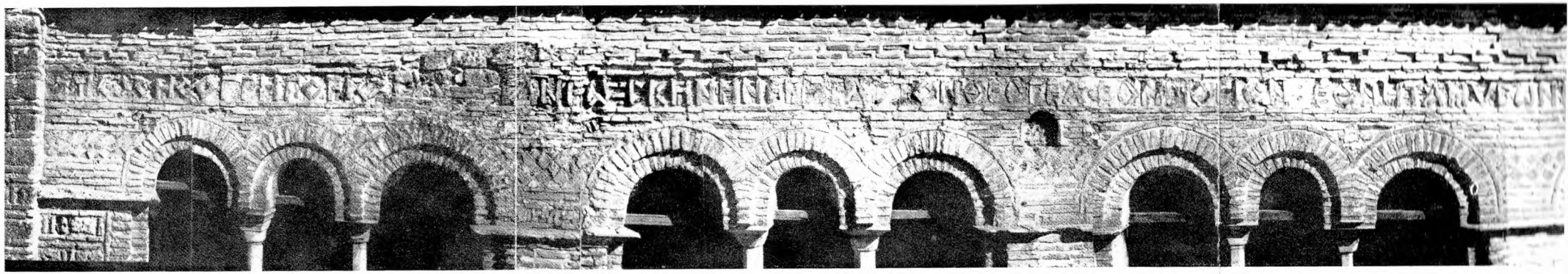
Ктиторски натпис архиепископа Григорија на западном зиду спољне припрате

(Фото: П. Алчев)



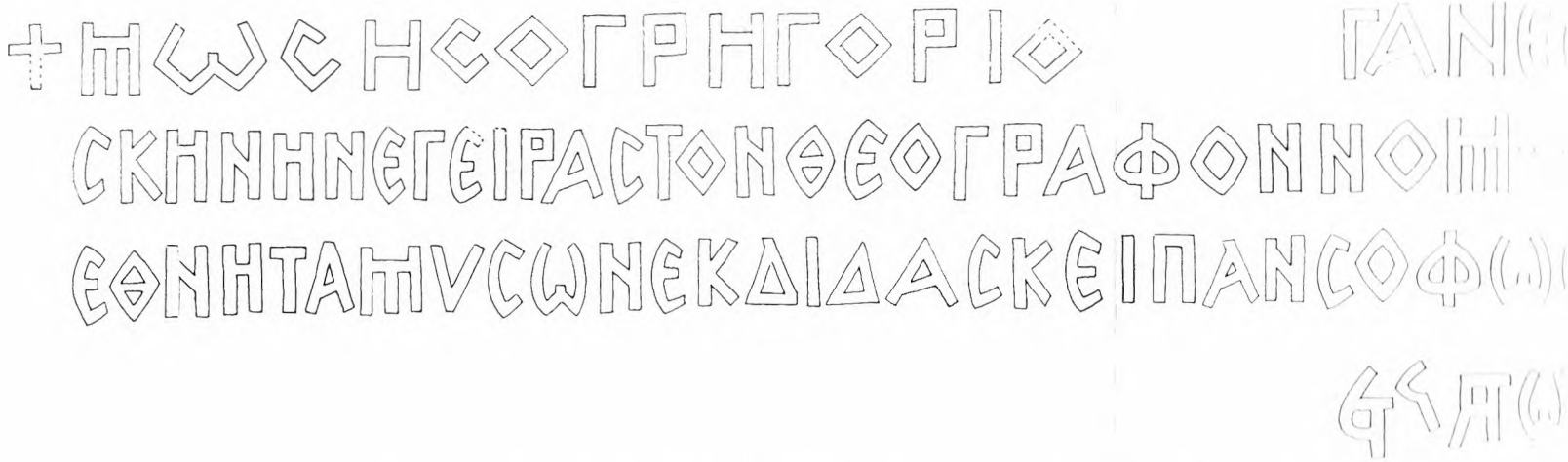
Ктиторски натпис архиепископа Григорија на западном зиду спољне припрате

(Цртеж: Ђорђи Крстески)



Ктиторски натпис архиепископа Григорија на западном зиду спољне припрате

(Фото: П. Алчев)



Ктиторски натпис архиепископа Григорија на западном зиду спољне припрате

(Цртеж: Ђорђи Кртески)

вереном 1342/3, учинио значајне услуге[53]. Оливерова кћер не спомиње се у натписима лесновске припрате; њен портрет није био сликан, а у каснијим вестима о деспоту и његовој деци њено се име не појављује. У словенском натпису из 1341. којим је обележено подизање цркве у Леснову, спомиње се само „возљубљени син Крајко"[54], а Дамјаново име није уписано зато што још није био рођен. У грчком натпису из 1349, када су завршени радови око живописања Оливерове цркве у Леснову, наводе се већ синови Крајко и Дамјан који су и насликани на северном зиду нартекса[55]. Друга Оливерова деца: Видослав, Дабижив, Русин и Оливер, чија су имена касније уписана у лесновски поменик[56], не спомињу се 1349, зато што још нису била рођена.

У светлости ових података, после одређивања Оливеровог сина портретисаног у Св. Софији, да ли би се могао одржати хронолошки распон између 1341. и 1357. као време постанка светософијске капеле[57]? Чињеница да се у натпису Оливер спомиње као деспот већ довољно указује да његова ктиторска поруџбина у Охриду није могла бити испуњена пре 1346[58]. Међутим, узраст неидентификованог Оливеровог сина узимао се као доказ да је капела настала пре 1346, тј. да Оливер није добио деспотску титулу од Душана[59]. У охридској капели Дамјан, рођен непосредно после 1341, има око осам година, а Крајко 11—12 година, што показује да је овај живопис настао око 1350, или годину-две раније. По очуваном фрагменту Дамјановог портрета у Леснову из 1349[60], види се да је он скоро истог узраста као и на охридској представи (достиже висину мајчиног стаса), што само потврђује датовање сликарског ансамбла Оливерове капеле у последње године пете деценије XIV века.

---

[53] Б. Ферјанчић, Деспоти, 159—60.

[54] И. Ивановъ, Български старини изъ Македония, 157.

[55] N. L. Okunev, Lesnovo, 245.

[56] Ј. Радонић, О деспоту Оливеру, 94.

[57] Б. Бошковић, Неколико натписа..., 15, сматрајући да је у ктиторској композицији насликан Видослав, Оливерову капелу датира у VI деценију XIV века. Ј. Ковачевић, Средњовековна ношња, 52, мисли да Крајко није насликан пошто је већ одрастао и издвојен од оца, па и живопис датира око 1357. Б. Стричевић, Једна хипотеза..., 120, претпоставља да је Оливер добио деспотску титулу од Јована Кантакузина, а како сматра, на основу узраста Оливерове деце, да је капела настала пре 1346, деспотску титулу у потпису поред Оливеровог портрета узима као доказ своје тезе. Домишљања о хронологији капеле код споменутих аутора заснивају се на претпоставци да је насликан Видослав, а не Крајко.

Други аутори, Б. Ферјанчић, Деспоти, 160; В. Ј. Ђурић, Св. Софија, VIII—IX; Ц. Грозданов, Прилози познавању средњовековне уметности у Охриду, Зборник за ликовне уметности, 2, Нови Сад 1966, 213, мисле да је капела настала непосредно после 1346.

[58] Б. Ферјанчић, Деспоти, 161.

[59] Б. Стричевић, Једна хипотеза..., 120.

[60] N. L. Okunev, Lesnovo, 245.

Доба настанка ове капеле поклапа се са временом када је архиепископ Никола улагао напоре око исликавања зидова на спрату нартекса Св. Софије. Овај архијерej портретисан је са Оливеровом породицом као поглавар Охридске Цркве и као црквени високодостојник који упућује молитве св. Јовану Претечи за ктиторову породицу. Капела у архиепископској катедрали настала је у договору између Николе, друге личности у црквеној хијерархији Душанове државе, и деспота Оливера, најближег Душановог сарадника[61]. По положајима које су Никола и Оливер заузимали у Царству, они су, разумљиво, били упућени на међусобну сарадњу. Ипак, чини се да је посебно значајна вест о учешћу архиепископа Николе на државном сабору из 1347[62], где је донета одлука о оснивању Злетовске епископије са седиштем у Оливеровој задужбини, у Леснову, и о њеном потчињавању првопрестолном скопском митрополиту[63]. Оснивање Злетовске епископије уместо запустеле епископије у Морозвизду, која је дуго била под охридском управом[64], наметнуло је разграничења између дијецеза Охридске и Српске Цркве севернији од Струмице, на појасу који је деценијама пресецан византијско-српском границом[65]. Проучавање југозападних граница Оливерове области може пружити одговор на питање да ли су неки њени делови остали под охридском јурисдикцијом, што би употпунило представу о односима између Оливера и Николе. Још раније смо изнели мишљење да је договор о настанку капеле могао бити постигнут на сабору 1347, а да је непосредно после тога Оливерова порyцбина била испуњена[66]. Раније предложено датовање између 1347. и 1350. потврђује и претходни осврт на ктиторску композицију са идентификованим Крајковим портретом.

Високодостојници Охридске Цркве позивали су ктиторе, посредовали или прихватали се ктиторских подухвата са представницима богате, угледне властеле који су желели да оставе побожну успомену у старом црквеном средишту. Архиепископ Никола посредовао је при

---

[61] Ц. Гроздановъ, Прилози охридскоj уметности, 207—214.

[62] Р. Грујић, Скопска митрополија, Скопље 1935, 100; Н. Радојчић, Српски државни сабори у средњем веку, Београд 1940, 127. Државни сабор о оснивању Злетовске епископије одржан је 1347, а не 1350, годину коју, иначе, показује индикт повеље. У лесновском нартексу насликани су портрети двојице злетовских епископа 1349, што показује да је те године црква већ била катедрални храм злетовских епископа. Епископ злетовски Арсеније био је савременик зидања цркве у Леснову.

[63] И. Снѣгаровъ, Скопска епархия, 73—4, разматра архиепископску титулу скопског митрополита Јована.

[64] О епископији у Морозвизду уп. Й. Ивановъ, Северна Македония, София 1906, 77—80.

[65] О византијско-српској граници у овом сектору уп. Т. Томоски, Исправки и дополненија на некои карти од средновековната историја на Македонија, Годишен зборник на Филозофскиот факултет, књ. 7, Скопје 1954, 114—20.

[66] Ц. Гроздановъ, Прилози охридскоj уметности, 213.

настанку Оливерове капеле, првопрестолни епископ девољски, Григорије, поделио је трошкове са ћесаром Гргуром, као други ктитор Св. Богородице Захумске[67], док је Јован, архимандрит Климентовог манастира, заједно са Григоријем Девољским, Гргуром и Вуком Бранковићем, предузео проширење трема Св. Богородице Перивлепте[68]. Друштвени феномен заједничких задужбина у заокруженом средњовековном градском средишту, какав је Охрид у XIV веку, представља карактеристично обележје развијене феудалне средине, као поручиоца дела црквене уметности[69].

Очуване сцене из живота св. Јована Претече и Великих празника, дело зографа Константина[70], поседују све особине провинцијског властеоског сликарства друге четвртине XIV века. Занатски ниво ових фресака показује скромне могућности њиховог мајстора, али у исто време открива и немоћ локалних радионица које рутински понављају већ сасушене облике зреле Палеологовске уметности[71]. Од каквог је значаја било превазилажење овог маниризованог сликарства из средине XIV века, може се установити на живопису суседне унутрашње и спољне припрате, која је била украшена фрескама које предодређују или већ доносе нове облике последњег успона византијске уметности.

CONTRIBUTIONS À L'ÉTUDE DE LA BASILIQUE SAINTE-SOPHIE D'OHRID AU XIVe SIÈCLE

CVETAN GROZDANOV

1. *L'inscription de fondateur de l'archevêque Grigori sur la paroi ouest de l'exonartex*

L'inscription de fondateur faite de briques sur le mur de façade ouest de l'exonarthex fournit des données importantes pour l'étude de ce grand monument architectural: l'année d'édification, le nom du fonda-

[67] Б. Сп. Радојичић, Ко је подигао манастир Заум?, Историски преглед, Београд 1954, 44—46.

[68] Ц. Грозданов, Прилози охридској уметности, 215—221.

[69] Велики је број поручилаца из кругова властеле и клира током XIV века у Охриду, што представља значајан допринос познавању развијене друштвене средине у овом граду уочи турске окупације.

[70] Р. Љубинковић' и М. К'оровик'-Љубинковић', Средновековното сликарство во Охрид, Зборник на трудови, Охрид 1961, 131.

[71] В. Ј. Бурић, Иконе из Југославије, 25—32, расправљајући о охридским иконама из XIV века, саопштио је више запажања о охридском зидном сликарству овог периода.

teur archevêque Grigori et le sens de son entreprise de fondateur. Lorsqu'il s'agit de préciser la date de construction de l'exonarthex, dans la littérature qui existe jusqu'à nos jour on mentionne, généralement, l'année 1316—1317, mais aussi l'année 1313 — 1314. Par la vérification de la dernière lettre de l'inscription on obtient l'année 1313—1314, ce qui a été déjà remarqué par G. Millet (en 1916) qui proposait la correction nécessaire. L'auteur considère que la construction de l'exonarthex fut commencée après la dissolution de la Coalition antibyzantine de Charles de Valois (après 1310) comme expression d'une politique de consolidation de la situation dans l'empire et surtout dans l'Archevêché d'Ohrid. Après la correction de la date de l'exonarthex il devient évident que l'Edit d'Andronic II de 1312 fut promulgué à l'Archevêché d'Ohrid à l'époque où l'archevêque Grigori exerçait sa haute fonction et où, d'ailleurs, les travaux de construction de l'exonarthex étaient en cours. C'est en suivant le texte de l'Edit d'Andronic que l'on peut conclure que Grigori Ier obtint la place non occupée d'archevêque d'Ohrid une ou deux années avant la promulgation de ce document, c'est-à-dire avant 1312. L'Edit fut promulgué à la demande de Grigori Ier parce que la situation pécuniaire de l'Archevêché n'était pas favorable. L'auteur considère que ce n'est pas seul le fondateur Grigori qui dut supporter les frais de construction de l'exonarthex, mais aussi l'Eglise d'Ohrid en tant que communauté. C'est en vue de consolider la situation dans cette province de son empire, après une crise militaire et politique, qu'Andronic II nomma à la dignité d'archevêque d'Ohrid Grigori, homme cultivé, habile et déveoué à l'empereur. Les rapports connus entre Grigori Ier et les représentants de la haute société de la capitale complètent les connaissances sur la conception de Constantinople de son exonarthex monumental.

Une autocomparasion insolite de Grigori avec Moïse, c'est-à-dire une comparaison de son narthex avec la tente de Moïse, est expliquée par l'auteur par la situation spécifique des archevêques d'Ohrid sous l'administration byzantine: Ils ne se considèrent pas seulement comme chefs d'église, mais aussi comme missionnaires, successeurs de Clément, et, encore, comme émissaires de l'empereur, chargés d'une mission responsable parmi les »mésiens«.

2. *L'Illustration du canon de Jean Damascène sur l'Assomption de la Sainte Vierge dans la calotte du narthex*

Dans le présent travail, l'auteur prend en considération la représentation jusqu'à présent non remarquée de l'illustration du canon de Jean Damascène sur l'Assomption de la Sainte Vierge, dont il a trouvé les

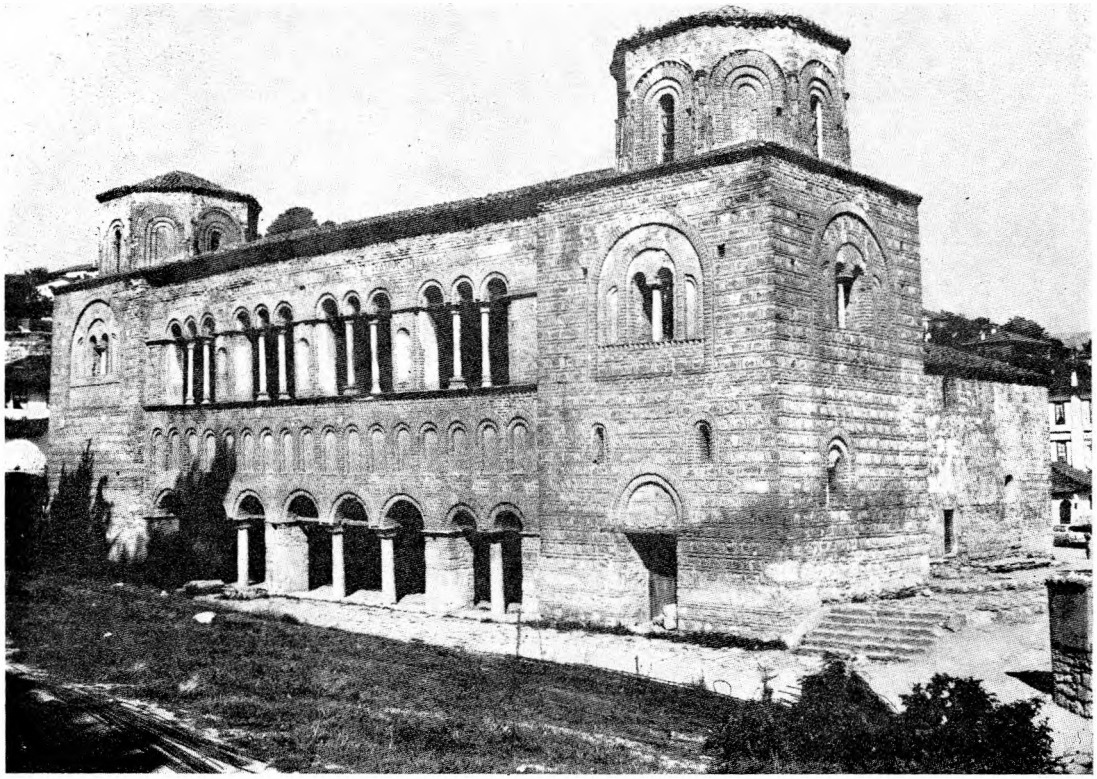
fragments dans la partie inférieure de la calotte démolie du narthex. Jusqu'à présent cette composition n'était connue que par un exemplaire unique du début du XIVe siècle, de l'église de la Sainte Vierge de Ljeviša a Prizren. La fresque d'Ohrid exécutée vers 1350 et l'exemplaire de Prizren sont presque identiques. C'est au milieu de la composition à côté du sarcophage vide de la Mère de Dieu que l'on a représenté Jean Damascène, battant la mesure de la main aux jeunes filles qui, avec la prophétesse Mariame à la tête, chantent et exécutent le canon de Damascène. Derrière Damascène, sont peints les apôtres qui, émus, s'approchent du sarcophage vide de la Mère de Dieu. Devant les apôtres se trouve saint Thomas, penché sur le sépulcre de la Sainte Vierge, avec la ceinture de celle-ci dans les mains. Au-dessus de la tombe la Mère de Dieu monte au ciel, peinte dans la porte ouverte des cieux. Dans le canon de Damascène se trouve la base textuelle entière pour l'illustration de cette composition. Cependant, dans les chants de Damascène n'est pas mentionné l'épisode avec la ceinture de la Sainte Vierge.

La partie centrale de l'illustration de ce canon représente l'Assomption de la Sainte Vierge, tandis que l'exemplaire de Prizren est la première composition définie connue de nous de l'Assomption de la Sainte Vierge dans la peinture murale byzantine. Etant donné que le texte de Damascène avait inspiré la création de cette composition, l'auteur considère que les représentations occidentales de l'Assomption de la Sainte Vierge n'avaient pas influencé sur l'apparition de cette scène dans l'art byzantin, comme on le pense autrement. En même temps, c'est par l'analyse structurale, en comparant les représentations byzantines et occidentales de l'Assomption que l'on est en état de constater que les exemplaires français et italiens n'avaient pas pu influencer sur l'apparition de cette scène dans l'art byzantin. On exprime l'opinion qu'il faut revérifier aussi les origines de l'épisode avec la ceinture de la Mère de Dieu, parce qu'on le considère également être illustré sur la base d'une version latine du texte apocryphe. Le fait que l'on garde dans le temple de Vlaherne à Constantinople une partie de la ceinture de la Sainte Vierge, fait penser que les origines de cet épisode dans les peintures de la Macédoine et de la Serbie ne sont pas à chercher dans l'art de l'Occident.

3. *Le portrait de Kraïko et la datation de la chapelle du despote Oliver*

C'est par l'intermédiaire de l'archevêque d'Ohrid Nicolas que fut formée vers le milieu du XIVe siècle la chapelle Saint-Jean le Précurseur comme fondation du despote Jovan Oliver. La chapelle dans le cadre de

l'église Sainte-Sophie se trouve au-dessus de l'escalier menant à l'étage du narthex. La composition de fondateur, peinte dans la première zone des parois ouest et nord comprend les personnages suivants: Damjan, le second fils d'Oliver, Anne Marie, l'épouse d'Oliver, l'archevêque Nicolas, encore un fils d'Oliver, ainsi que la figure de saint Jean le Précurseur, à qui tous les personnages portraiturés s'adressent dans la pose de prière. On considérait que le fils d'Oliver, peint entre l'archevêque Nicolas et la niche de fenêtre (dont la signature est détruite), représentait Vidoslav, le troisième fils du despote, mais l'auteur a constaté qu'il s'agit du portrait de Kraiko, le fils aîné d'Oliver. En comparant les données historiques sur les enfants d'Oliver avec les portraits de ceux-ci dans le narthex de l'église de Lesnovo et dans l'église Sainte-Sophie d'Ohrid, l'auteur tire la conclusion que cette chapelle fut construite entre 1347 et 1350, en rétrécissant de cette façon l'écart trop grand entre les dates antérieures (entre 1341 et 1357) de cet ensemble pictural dans la cathédrale d'Ohrid.



Сл. 1. Спољна припрата цркве св. Софије, Охрид



Сл. 2. Апостоли и Јован Дамаскин из илустрације канона Јована Дамаскина на Успење Богородичино, Св. Софија, Охрид



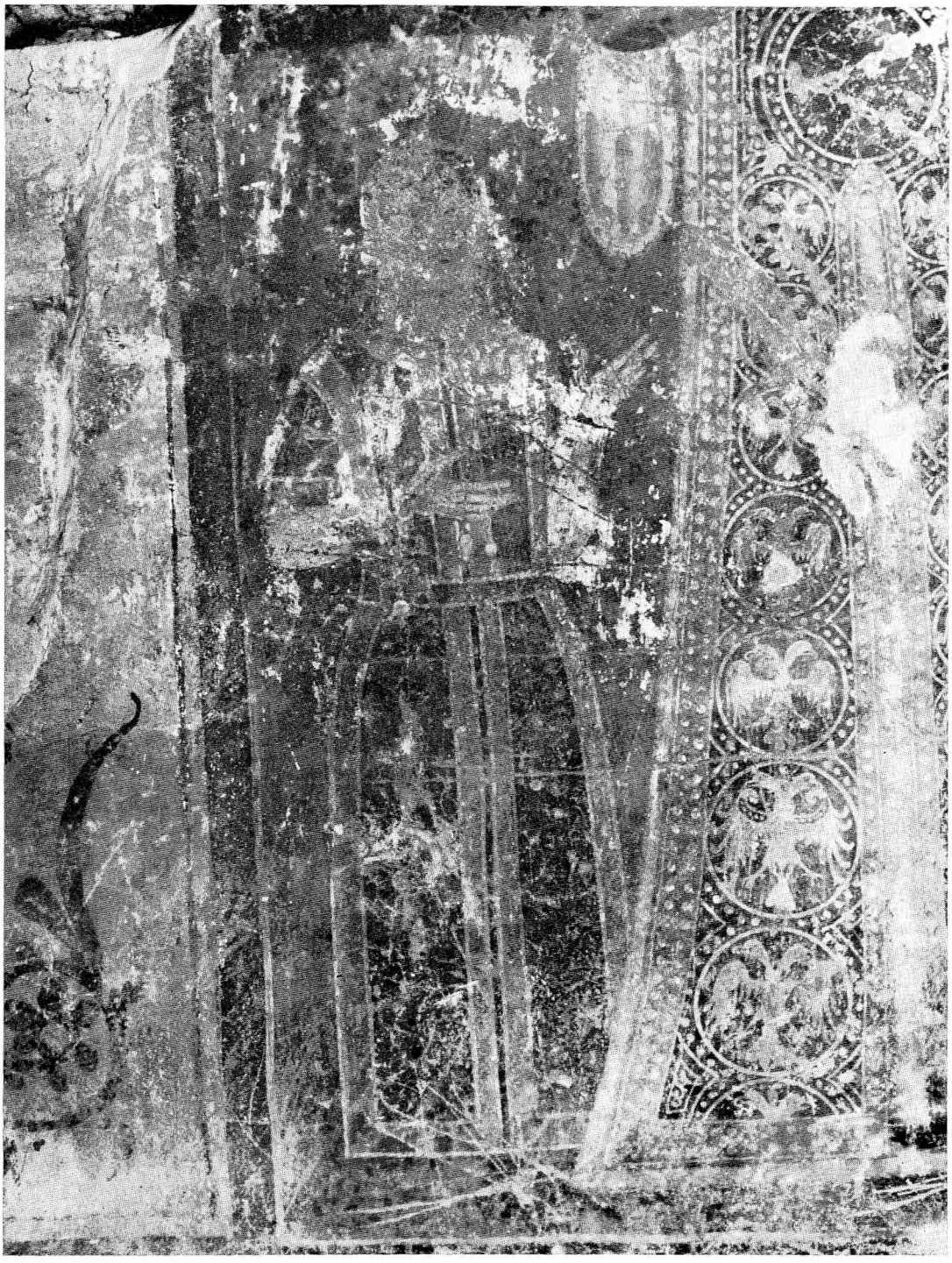
Сл. 3. Апостоли из илустрације Дамаскиновог канона на Успење Богородичино, Св. Софија, Охрид



Сл. 4. Јован Дамаскин из илустрације његовог канона на Успење Богородичино
Св. Софија, Охрид



Сл. 5. Портрет Крајка из ктиторске композиције деспота Оливера, Св. Софија, Охрид



Сл. 6. Портрет Дамјана из ктиторске композиције деспота Оливера, Св. Софија, Охрид

Василий Пуцко

Икона „Предста царица“ в Московском Кремле



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

В местном ряду иконостаса Успенского собора в Московском Кремле находится икона, известная под названием „Предста царица" или „Царь царем" (рис. 1)[1] Наиболее ранняя из дошедших описей собора, относящаяся к началу XVII в.,[2] свидетельствует о том, что икона находилась в иконостасе и до его перестройки при патриархе Никоне.[3] Авторы старых описаний достопримечательностей собора, как правило, ссылаются на предание, приписывающее данную икону кисти прославленного киевского иконописца Алипия Печерского.[4] Это явное недоразумение основано на невнимательном прочтении указания Подлинника сводной редакции, где выражение „юже начат писати преп. Алимпий Печерский" относится к рядом стоявшей иконе Успения Богоматери.[5] Предание, которое говорит о довершении ангелом

[1] Размер 2,86 × 1,27 м. Доска иконы имеет продолные трещины. Местами утрачены левкас и красочный слой.

[2] „Российская историческая библиотека", т. III. СПб., 1876, стб. 383—385. См. также: прот. А. Левшин, Историческое описание первопрестольного в России Московского Большого Успенского собора и о возобновлении Московских соборов: Успенского, Благовещенского и Архангельского. М., 1873.

[3] А. И. Успенский, Из истории иконостаса Успенского собора в Москве. „Древности". Труды Московского Археологич. общества, т. XVIII. М., 1901, стр. 37—42.

[4] И. М. Снегирев, Памятники Московской древности. М., 1842, стр. 12; его же. Успенский собор в Москве. М., 1856, стр. 16—17; Иосиф. Краткие сведения о Московских соборах и монастырях. М., 1872, стр. 7; М. и В. Успенские. Заметки о древнерусском иконописании. СПб., 1901, стр. 23—29; А. И. Успенский. Очерки по истории русского искусства, т. I. М., 1910, стр. 7; И. К. Кондратьев, Московский Кремль. М., 1910, стр. 22; Г. Истомин. Указатель святынь и достопримечательностей Московского Большого Успенского собора. Сергиев Посад, 1916, стр. 16—17.

[5] Есть Спасов образ во архиерейстей одежди на престоле, и Богородица, яко предста царица одесную, и св. Иоанн Предтеча. Местна, в большом Успенском соборе стоит близь Успения Пресв. Богородицы, юже начат писаги преп. Алимпий Печерский; ангел господень дописа и соверши ю. — Цит. по изд.: Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II. СПб., 1861, стр. 376.

начатой Алипием иконы Успения Богоматери, содержится и в сказании Киево-Печерского патерика.[6]

Н. П. Кондаков склонен был считать икону русским произведением начала XVI в. и к этому времени относил само появление данной темы в искусстве.[7] Он видел памятник после реставрации, проведенной в 1852 г. Н. И. Подключниковым,[8] и отмечал, указывая на сильно подновленный вид иконы, что она нуждается в тщательной расчистке.[9] Произведение было раскрыто в 1918 г., и тогда же оно экспонировалось на выставке Национального фонда как византийский памятник XIV в.[10] В работах В. Н. Лазарева икона была убедительно отнесена к числу сербских произведений конца XIV в.[11] Кроме того, В. Н. Лазаревым прослежен ход создания иконографии композиции „Предста царица" в связи с исследованием ковалевских фресок в окрестностях Новгорода.[12] Специальные работы о рассматриваемой иконе нам неизвестны.[13] Целью данной статьи является монографическое исследование памятника, а также уточнение ряда вопросово его иконографии.

В центре иконы изображен Христос, восседающий на массивном троне с круглой спинкой. На сидение положена подушка ярко-красного цвета. Христос облачен в длинный саккос вишневого цвета, украшенный золотыми крестами, вписанными в круги с черным заполнением. Подол и зарукавья саккоса обшиты золотыми каймами, украшенными камнями и унизанными жемчугом. (рис. 1, 5) Камни в избытке покрывают широкий, перевивающий саккос лор, конец которого перекинут через левую руку. Подчеркнуто прямые линии лора указывают на драгоценность материала. (рис. 1, 6) Украшенный жемчужной обнизью светлобирюзовый омофор, с большими черными

---

[6] Художественная проза Киевской Руси XI—XII веков. М., 1957, стр. 221.

[7] Н. П. Кондаков, Русская икона, т. III, ч. 1. Прага, 1931, стр. 111; его же. Иконография Иисуса Христа. СПб., 1905, стр. 54, 81, табл. 19.

[8] И. Карабинов, Полузабытый опыт реставрации древнерусских икон. „Сообщения Гос. Академии материальной культуры", П. Л., 1929, стр. 328. В начале XVIII в. икона была записана царским изографом Кириллом Улановым. — А. И. Успенский, Очерки по истории русского искусства, т. I, стр. 7—8.

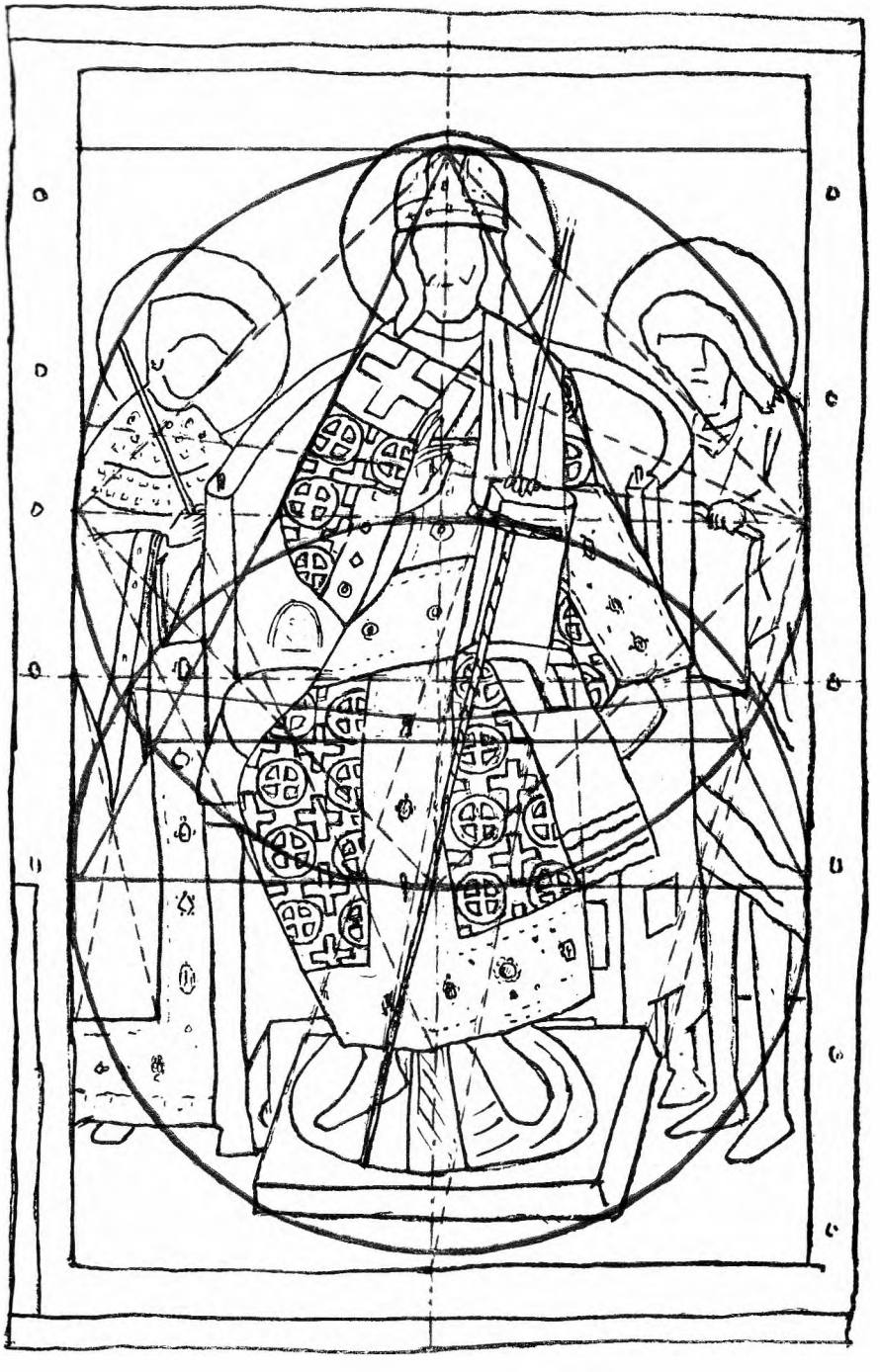
[9] Н. П. Кондаков, Иконография Иисуса Христа, стр. 86. Н. В. Покровский считал, что данная иконографическая композиция появилась в русском искусстве едва ли не в XVII в. — Н. Покровский, Сийский иконописный подлинник, вып. III. СПб., 1897, стр. 140.

[10] Первая выставка Национального музейного фонда. М., 1918, стр. 8, 9, 17.

[11] В. Н. Лазарев, Живопись и скульптура великокняжеской Москвы. „История русского искусства", т. III. М., 1955, стр. 98—99; его же. Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века. „Ежегодник Института истории искусств. 1957". М., 1958, стр. 260, рис. на стр. 261; его же. Феофан Грек и его школа. М., 1961, стр. 97.

[12] В. Н. Лазарев, Ковалевская роспись, стр. 250—260.

[13] Икона в расчищенном виде воспроизведена в изд.: Художественные памятники Московского Кремля. М., 1956, стр. 36, рис. 17.



Икона „Предста царица"

крестами и двумя приобретающими зеленоватый отлив полосами на конце, ниспадает с левого плеча, собираясь в мягкие струящиеся складки. На коленях у Христа Евангелие с золотой, усыпанной мелким жемчугом крышкой переплета, с зеленым обрезом, поддерживаемое за верхний край рукой с тонкими изящными пальцами, которыми он одновременно сжимает скипетр. Правая рука вознесена для благословления. (рис. 1, 5) К Евангелию приставлен архиерейский жезл с изогнутым концом. На ногах у Христа красные сапожки. У трона на прямоугольном подножии круглая темно-красная подушка с нашитой на ней киноварной полосой, украшенной асистом. Фигура Христа доминирует в композиции, словно оправдывая название иконы „Царь царем", которое за ней закреплено наравне с названием „Предста царица", указывающим на посвящение иконы богоматери.[14]

Богоматерь представлена справа от Христа в грациозной позе наклонив голову в молении. (рис. 1) В правой руке она держит скипетр. (рис. 7) На богоматери ярко-красная хламида с разбросанными по полю золотыми узорами ланцетовидной формы с орнаментальной разработкой[15] и геометрическим узором. Оплечье украшено жемчужной обнизью и множеством камней, равно как зарукавья (рис. 7) и подол хламиды, из-под которого видны красные башмаки. Через левую руку перекинут лор с темно-зеленой подкладкой. На голову поверх красного чепца возложена золотая стемма, украшенная камнями и жемчугом. К уху подвешен золотой колт круглой формы с красной эмалью и бусинами.

Слева от Христа изображен Иоанн Предтеча в виде изможденного пустынника-аскета. Он одет в короткую власяницу, поверх которой накинут темно-зеленый плащ. Первоначальная живопись нижней части фигуры утрачена. В руке Предтечи раскрытый свиток с надписью „Моляше . . ." (рис. 1, 8).

Колорит иконы построен на сочетании кирпично-красных, лиловых и бирюзовых тонов, как бы сопоставленных с плотной зеленью позема и одежд Предтечи и светлым, хранящим следы позолоты фоном. В произведении имеет место обильное применение золотой краски, что вносит звучный аккорд в несколько сумрачную гамму. Красочный слой иконы носит на себе многочисленные следы гвоздей крепления оклада. С частичной утратой левкаса оказались нарушен-

---

[14] Найти указание на существование праздника в честь этой иконы нам не удалось. Упоминаемый в чиновнике образ „моления о народе пречистые Богородицы" (А. И. Голубцов. Чиновники Московского Успенского собора. „Чтения Общ. истории и древностей российских", 1907, кн. 4, стр. 4, 7, 17, 23 и др.) явно не идентичен рассматриваемому.

[15] Ср. луккский диаспер XIII—XIV вв. Н. Н. Соболев, Очерки по истории украшения тканей. М.—Л., 1936, стр. 246, рис. 147.

ными контуры головных уборов Христа и богоматери и очертания головы Иоанна Предтечи.

Прежде чем перейти к художественному анализу иконы, целесообразно рассмотреть некоторые вопросы, связанные с развитием иконографии данной композиции. Этот вопрос интересовал еще Г. Милле.[16] Обстоятельное же исследование создания иконографии композиции „Предста царица" или „Царь царем" принадлежит перу В. Н. Лазарева, который в своей работе привлек обширнейший материал. В. Н. Лазарев совершенно правильно указал на наличие истоков образа Христа — „Царя царствующих" в той светской „императорской иконографии, корни которой восходят к античной традиции.[17]

Действительно, в указанном иконографическом типе Христа нетрудно обнаружить черты, сближающие его с портретами византийских василевсов. Это прежде всего касается костюма и регалий, составлявших исключительную принадлежность византийских императоров[18] и позже заимствованных сербскими королями.[19] В. Н. Лазарев писал: „Переняв от византийцев их придворный церемониал, сербские короли следовали ему с необычайной пунктуальностью. И, вероятно, из этого придворного церемониала художники переняли облачения для Христа и Марии в той композиции, которая получила у нас название „Предста царица" ".[20]

Если обратиться к сербским памятникам, иллюстрирующим те же слова Псалтыря (Пс., 44, ст. 10), можно заметить, что во всех вариантах интересующей нас композиции Христос представлен в царских одеждах, с короной на голове. Мы имеем в виду следующие памятники: 1) фреска 1361 г. в Зауме около Охрида (Христос со свитком в руке);[21] 2) миниатюра сербского Псалтыря кон. XIV в. Гос. Библиотеки в Мюнхене, л. 58 об.;[22] 3) фреска ок. 1370 г. в церкви св. Дими-

---

[16] G. Millet, Byzance et non l'Orient. »Revue Archéologique«, 1908. (XI) pp. 180—181.

[17] В. Н. Лазарев, Ковалевская роспись, стр. 255; A. Grabar, L'Empereur dans l'art byzantin. Paris, 1936, pp. 196—200.

[18] I. Goschew, Zur Frage der Krönungszeremonien und die zeremonielle Gewandung der byzantinischen und bulgarischen Herrscher im Mittelalter. »Byzantinobulgarica«, II (1966), рис. 2, 9, 10—14.

[19] С. Радојчић, Портрети српских владара у Средњем веку. Скопље, 1934; С. Мандић, Један владарски лик у Богородици Левишкој. „Зограф", 1, 1966, стр. 24—27; К. Балабанов, Новооткривени портрети краља Марка и краља Вукашина у Марковом манастиру. Там же, стр. 28; Г. Бабић, Портрет краљевића Уроша у Белој цркви каранској. „Зограф", 2, 1967, стр. 17—19.

[20] В. Н. Лазарев, Ковалевская роспись, стр. 256.

[21] G. Millet, Byzance et non l'Orient, pp. 180—181, pl. XI; A. Protitsch, Iconographie und byzantinische Kunst. Sofia, 1943, Abb. 30.

[22] I. Strygowsky, Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof. und Staatsbibliothek in München. — »Denkschriften der Kaiserlichen Academie der Wissenschaften in Wien«, philosophisch-historische Klasse, Bd. 59. Wien, 1906, Taf. XIVe; В. Н. Лазарев, Ковалевская роспись, стр. 257, рис. на стр. 258.

трия в Марковом монастыре;[23] 4) фреска 1384 г. в Касторье.[24] В. Н. Лазарев отмечает: „Есть серьезные основания полагать, что именно в Сербии Христа в образе царя стали впервые заменять в композиции „Предста царица" Христом в образе архиерея".[25] Учитывая то, что в росписи церкви Петра и Павла в Тырнове, относимой к кон. XIV — нач. XV в.[26], над изображением Христа в архиерейском облачении (без митры) имеется надпись: „Царь царствующим. Великий Архиерей", В. Н. Лазарев приходит к заключению, что последняя „ясно говорит о том, что здесь произошло слияние двух типов — Царя царей и Великого Архиерея", — и дальше: „Поскольку болгарская живопись XIV в. тяготела к сербской, постольку есть все основания полагать, что данное слияние впервые произошло в Сербии".[27] Но в данном случае, может быть, скорее следует говорить о смешении иконографических типов, чем о их слиянии, так как на тырновской фреске Христос изображен в архиерейском облачении, без каких-либо атрибутов царской власти. Богоматерь также представлена в обычном иконографическом виде, но отнюдь не в образе царицы. Строго говоря, это обычный трехфигурный деисис, особенности которого сводятся к архиерейским облачениям Христа и цитированной надписи. К рассматриваемой композиции он непосредственного отношения не имеет. Что касается смешения иконографических типов Христа, то примером этому может служить фреска в Ковалевской церкви близ Новгорода, где Христос представлен в императорской одежде, но с омофором вместо лора.[28]

Изображение Христа — Великого Архиерея встречается уже на греческом панагиаре XII—XIII в. в Ксиропотаме в сцене „Великий Вход".[29] Оно известно также на шитой византийской епитрахили XIV в., представленной в свое время Н. Пальмовым как омофор,[30] на епитрахили того же времени из Новгорода,[31] в росписях церкви арханге-

---

[23] Л. Мирковић, Ж. Татић, Марков манастир. Нови Сад, 1925, сл. 38.

[24] G. Millet, Byzance et non l'Orient, pp. 180—181.

[25] В. Н. Лазарев, Ковалевская роспись, стр. 257.

[26] A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris, 1928, p. 276, pl. XLVI; A. Protitsch, Op. cit., Abb. 54.

[27] В. Н. Лазарев, Ковалевская роспись, стр. 250.

[28] Там же, стр. 254, рис. на стр. 255.

[29] Н. П. Кондаков, Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, стр. 225—226, табл. XXX; F. Dölger, Mönchsland Athos. München, 1943, S. 158—159; Ср.: G. Millet, Monuments byzantins de Mistra. Paris, 1910, pl. 113, 1.

[30] Н. Пальмов, Греческий омофор в собрании древностей Московского Румянцевского музея. „Светильник", 1915, февраль, стр. 8—9, рис. 4.

[31] Возможно, южнославянского происхождения. В настоящее время хранится в Гос. Эрмитаже в Ленинграде. Аналогичные изображения встречаются и в более позднем шитье (ср. епитрахиль нач. XVI в. из Хиландаря). — G. Millet, Broderies religieuses de style byzantin, I, Paris 1947, pl. LIII.

ла Михаила в Леснове (1341—1348 гг.),[32] на сербской катапетасме 1399 г. в Хиландаре.[33] В. Н. Лазарев видит истоки данного иконографического типа в искусстве XI—XII вв., имея в виду изображения Христа-иерея.[34] Он считает, что коль „чаще всего образ Христа-священника помещается на горнем месте, где позднее обычно изображают и „Великого Архиерея", то „тем самым доказывается преемственная связь обоих этих образов, один из которых явился простым усложнением другого".[35]

Что касается места изображения Христа-иерея в системе росписей, то „на горнем месте" его можно встретить только в Нередице,[36] в то время как другие известные изображения данного типа приходятся на иные части храмов.[37] Однако данное обстоятельство не снимает со счетов вывода В. Н. Лазарева о преемственности указанных иконографических типов. Этот вывод находит себе подкрепление в сравнении роли Христа в композиции „Евхаристии" ряда известных мозаик[38] и фресок[39] и в „Великом Входе" на упомянутом афонском панагиаре.[40] Если учесть, что сцена „Великий Вход" приурочена к Херувимской песне в чине литургии и что различные варианты этого литургического гимна содержат упоминания о „царе всех",[41] „царе сла-

---

[32] В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд, 1950, стр. 172, сл. 478.

[33] Н. П. Кондаков, Памятники христианского искусства на Афоне, стр. 244—246, табл. XXXIX.

[34] В. Н. Лазарев, Ковалевская роспись, стр. 257. Кроме известных в литературе изображений Христа-иерея, имеется еще одно — на византийской камее X в. в Новгороде. — В. Пуцко, Апокрифические сказания о Христе-иерее в искусстве средневековья (в печати). Об иерействе Христа см.: Н. Н. Глубоковский, Християнското съвършенство и Христос като „Първосвещеник навеки по чина Мелхиседека". (Екзегетически анализ на Евр. гл. 7). „Годишник на Софийския университет. Богословски факултет", 1934—1935; его же. Христос Първосвещеник по чина Мелхиседека. (Екзегетически анализ на Евр. гл. 7). „Годишник . . .", 1935—1936.

[35] В. Н. Лазарев, Ковалевская роспись. стр. 257, 259.

[36] В. Мясоедов, Фрески Спаса-Нередицы. Л., 1925, стр. 15—16, табл. XXX, XXXV.

[37] Д. В. Айналов, Новый иконографический тип Христа. Seminarium Kondakovianum, II, 1928, стр. 19—23; В. Н. Лазарев, Мозаики Софии Киевской. М., 1960, стр. 31—32, табл. 18, 19; G. Millet, La peinture du moyen âge en Yougoslavie. Fasc. I, Paris, 1954, pl. 16, 4; Ш. Амиранашвили, История грузинского искусства, т. I. М., 1950, стр. 246, табл. 154, 155, 157.

[38] В. Н. Лазарев, Мозаики Софии Киевской, стр. 32, табл. 33, 35, 43; его же. Михайловские мозаики. М., 1966, стр. 41, 42, 51—53, табл. 5, 9, 13, 16.

[39] D. Evangelides, Ἡ Παναγία τῶν Χαλκέων. Θεσσαλονίκη, 1954, πίν. 12—13; A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie. Album, pl. I; G. Millet, La peinture du moyen âge en Jugoslavie, Fasc. I, pl. 15—1, 32—34, 33, 2. Н. Покровский, Очерки памятников христианского искусства и иконографии. СПб., 1910, рис. 169; В. Мясоедов, Указ. соч., табл. XXIX.

[40] Н. П. Кондаков, Памятники христианского искусства на Афоне, табл. XXX. Ср. также изображения Христа-архиерея, служащего литургию, в росписях Маркова монастыря Раваницы.

[41] На литургиях Василия Великого и Иоанна Златоуста.

вы",[42] „царе царствующих",[43] то отмеченное смешение иконографических типов станет особо наглядным. Во всяком случае в эпоху изготовления панагиара из Ксиропотама резчик не мыслил „царя всех" одетым в императорские одежды и представил его в архиерейском саккосе, омофоре, с палицей и открытой головой. Не проводили четкой грани между иконографическими типами „Царя царей" и „Великого Архиерея" и сербские художники XIV в.

В иконе Успенского собора, тем не менее, можно наблюдать слияние указанных иконографических типов. В то время как перечисленные выше произведения либо представляют Христа в императорских одеждах, либо в архиерейском облачении, в одном известном нам случае, в ковалевской росписи, Христос изображен в царских одеждах, но с омофором вместо лора. Роспись, вышолненная ок. 1568 г. в притворе храма монастыря Дохиара на Афоне,[44] если и свидетельствует о равнозначности образа „Великого Архиерея" и „Царя царствующих" в XVI в., то решительно ничего не дает для объяснения слияния этих иконографических типов. Сделанные к ней и аналогичным ей фрескам[45] надписи не больше как эпитеты[46], не всегда соответствующие изображениям, чаще всего представляющим Христа исключительно в архиерейском облачении. Говоря о слиянии иконографических типов, мы имели в виду его наиболее полное и последовательное выражение, что и видно в иконе Успенского собора.

Рассматривая данное произведение, следует помнить, что оно посвящено прославлению богоматери. Г. Милле находил, что переработка обычного типа деисиса в композицию „Предста царица" произошла под влиянием трактата Григория Паламы.[47] Признавая факт происхождения указанной композиции на сербской почве, весьма важно

---

[42] На литургии Преждеосвященных даров.

[43] На литургии в Великую Субботу.

[44] Н. П. Кондаков, Памятники христианского искусства на Афоне, стр. 94—95, рис. 43 (Христос в архиерейском облачении, без митры). Изображения Христа в архиерейских облачениях см. также на рипиде 1592 г. монастыря Иоанна Предтечи близ Серр. Н. П. Кондаков, Македония, СПб., 1909, стр. 164, рис. 103. В это время в греческом искусстве данный тип изображений получает широкое распространение.

[45] На фреске в Тырново, на иконе XVII в. в Софии. — Национална Художествена галерея в София. Антично и средновековно искуство. София, 1968, № 47.

[46] Ср. Тим., VI, 15; Евр. IV, 14—15; V, 6, 10; VIII, 1. см. также молитву Херувимской песни.

[47] У Григория Паламы читаем: „Мария сделалась царицей всех тварей земных и небесных благодаря своему непорочному зачатию ... Ее дворцом является теперь небо, и она предстала справа от Вседержителя, облаченная в золотое одеяние, которое вышито согласно словам псалмопевца ... Она сочтена быть достойною того, чтобы выступить великой предстательницей." — Migne, P. G., t. 151. col. 465, 469a; русск. пер. цит. по статье В. Н. Лазарева, стр. 275.

было бы выяснить, известны ли были творения Григория Паламы в Сербии в XIV в. Если не ошибаемся, славянские переводы произведений этого автора дошли лишь в списках более позднего времени. Очевидно, более прав В. Н. Лазарев, предполагающий, что „эти слова Григория Паламы не столько повлияли на живописца, сколько явились отголоском новых иконописных изображений".[48]

Вопрос создания иконографии богоматери — царицы был обстоятельно рассмотрен Н. П. Кондаковым. Последний обратил внимание на то, как, варьируя те же выражения, различные церковные писатели называют богоматерь „Царицею света", „Царицею небесною Мариею, Матерью Господа"[49]. Эти термины можно было бы считать украшающими эпитетами, если бы в искусстве VI—VII в. в. не существовало изображений богоматери „Царицы", которые затем перешли в западное средневековое искусство.[50] Наиболее ранний образ богоматери в императорском орнате и высокой царской стемме представлен на алтарной стене в Santa Maria Antiqua (VI в.).[51] Византийскому искусству подобные изображения, встречающиеся преимущественно в монументальном искусстве Италии[52], остались неизвестны. Для Сербии, поддерживавшей с Италией многовековые связи, заимствование данного иконографического типа не представляет ничего неожиданного.[53]

Иконографический тип Иоанна Предтечи, представленного в виде сурового аскета, ко времени выполнения рассматриваемой иконы, прочно вошел в византийское искусство,[54] откуда сербская живопись черпала как отдельные иконографические типы, так и целые схемы и получил там широкое распространение.

О принципах композиционного построения иконы дает представление прилагаемая схема. (схема 1) Пропорции сторон произведения представляют отношения простых чисел — 5 : 8 (ширины к высоте). Позем занимает одну четвертую высоты произведения (очерчено рамкой). Основные элементы композиции вписываются в совмещенные

---

[48] В. Н. Лазарев предполагает, что „в византийской иконографии тип Царицы удержался в провинции и на периферии, где он мог бытовать как старый архаический пережиток" — В. Н. Лазарев, Ковалевская роспись, стр. 256.

[49] Иоанн Мосх, Луг духовный. Сергиев посад, 1896, стр. 60.

[50] Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, т. I. СПб., 1914, стр. 277.

[51] Там же, стр. 277, рис. 184—187.

[52] Там же, стр. 284, рис. 219 и при стр. 64; рис. 191; т. II. Пг., 1915, стр. 395—396, рис. 225, 204, 224, 230; Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянскою живописью раннего Возрождения. Спб., 1910, стр. 54, рис. 45.

[53] Ср. прим. 48.

[54] См.: Л. Мацулевич, Византийские резные кости собрания М. П. Боткина. „Сборник Гос. Эрмитажа", II, Пг., 1923, стр. 51—60

круги. Наклон голов богоматери и Предтечи подчинен контурам сторон квадрата, вписанного в верхний круг. Диагональ квадрата оказывается совмещенной с вертикальной осью произведения. Мы не будем комментировать другие, второстепенные закономерности, которые отражены в схеме. Отметим лишь, что указанные принципы существенно отличаются от тех, которыми руководствовались при создании многофигурных композиций древнерусские мастера.[55]

Фигура сидящего на троне Христа по своим масштабам значительно превосходит изображенных в рост богоматерь и Предтечу.[56] В композиции иконы три исходных точки: в верхней части короны Христа, на уровне благословляющей десницы и в месте пересечения жезла с вертикальной осью произведения. Все исходные точки лежат на вертикальной оси и, следовательно, приходятся на изображение Христа. Его одежды орнаментированы крестами. В этом, кроме решения чисто декоративной задачи, можно также усмотреть и стремление наглядно подчеркнуть высокое иерархическое положение Христа.[57]

Известно, что саккос, в который облачен Христос, являлся принадлежностью костюма византийских императоров. Последние предоставили право ношения саккоса константинопольскому патриарху, но лишь три раза в году: на праздник Пасхи, Рождества Христова и Пятидесятницы. В другое время патриархи до XIII в. облачались в фелонь.[58] Но и ношение крещатой фелони (полиставрия) разрешалось немногим лицам епископского сана.[59] Саккос Христа на рассматриваемой иконе по отделке подола и зарукавий, щедро украшенных драгоценными камнями и жемчужной обнизью, скорее напоминает царскую одежду, а по орнаментации является саккосом-полиставрием, частью архиерейского облачения. Совмещение атрибутов светской и

---

[55] См.: А. А. Тиц, Некоторые закономерности композиции икон Рублева и его школы. „Древнерусское искусство XV — начала XVI веков". М., 1963, стр. 22—53; Н. В. Гусев, Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI—XVII веков. „Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода". М., 1968, стр. 126—139.

[56] Ее высота равняется высоте фигур предстоящих плюс расстояние от их фигур до нижнего края ковчега иконы.

[57] Ср.: Мы имеем такого Первосвященника, который возсел одесную престола величия на небесах. — Евр., VIII, 1.

[58] Историческое, догматическое и таинственное изъяснение на литургию. М., 1818, Введение, стр. 69—73; Л. Мирковић, Православна литургика. Први општи део. Београд, 1965, стр. 130.

[59] Здесь можно вспомнить о требовании патриарха Филофея, чтобы новгородский архиепископ Алексей снял кресты со своей фелони, так как право их ношения „божественный собор предоставил одному архиепископу Моисею". Л. Мацулевич, Церковь Успения Пресвятой Богородицы в Волотове. СПб., 1912, стр. 33—34.

духовной власти становится еще более очевидным в сочетании лора и омофора,[60] скипетра и жезла, короны и Евангелия.

Голова Христа увенчана царской короной, подобной тем, которые носили византийские императоры, а затем и сербские короли,[61] на ногах красные сапожки. И корона, и пурпурные сапожки являлись принадлежностью императорского одеяния, права употребления которого тщетно добивались византийские патриархи.[62] Митру, которая является ничем иным как короной, они стали носить уже после падения Царьграда.[63] На иконе Успенского собора как бы противопоставляются роскошно отделанные саккос, лор и корона и скромный, изящный омофор, золотой скипетр и выделяющийся строгим силуэтом на фоне дорогих одежд простой жезл.

То, что не могло получить реального претворения в жизни, нашло отражение в искусстве. Мы имеем в виду византийские учения о власти царя и патриарха, послужившие в свое время темой для специального исследования Г. В. Вернадского.[64] Учение о том, что византийский император является главой не только государственной власти, но и церковной, в церковной среде находило не столько сторонников, сколько противников. Среди последних были и такие выдающиеся писатели и богословы, как Амвросий Медиоланский, Иоанн Златоуст, Максим Исповедник. Иоанн Златоуст в одной из своих проповедей заявил: Ἱερωσύνη γὰρ καὶ αὐτῆς τῆς βασιλείας σεμνοτέρα καὶ μείζων ἐστὶν ἀρχή. (Священство есть власть более почетная и великая, чем самое царство). Ему же принадлежат слова: „Не говори мне о багрянице, ни о диадеме, ни о золотых плащах. Все это тени, скоропреходящее весенних цветов.

---

[60] И. Д. Мансветов считал, что прототипом для омофора послужил консульский лор, позже заимствованный византийскими императорами. И. Д. Мансветов, Омофор. „Древности". Труды Московского Археологич. общества, т. III. М., 1873, стр. 137—154, особенно 149—152.

[61] См. прим. 18 и 19.

[62] Г. Острогорский, Отношение церкви и государства в Византии. — Сборник статей, посвященных памяти Н. П. Кондакова. Прага, 1926, стр. 148. Г. В. Вернадский. Византийские учения о власти царя и патриарха. — Сборник статей, посвященных памяти Н. П. Кондакова, Прага, 1926, стр. 153.

[63] Там же, стр. 154. См. также „Толкование на литургию" Симеона Солунского. — Историческое, догматическое и таинственное изъяснение на литургию, введение, стр. 25—26. „Священное покрывало" (головной убор) александрийского патриарха и некоторых восточных епископов по форме имело мало общего с царской короной. На миниатюре, изображающей заседание Константинопольского собора 1351 г., архиереи представлены в монашеских клобуках. (Paris, Bibliotèque Nationale, cod. gr. 1242). — A. Grabar. Byzance, Paris, 1963, fig. en p. 13. Изображения сербских архиереев в митре мне неизвестны в памятниках XIV в. На миниатюре 1354 г. монаха Каллиста сербский митрополит Иаков представлен в фелони-полиставрии и головном уборе, напоминающем клобук. — С. Радојчић, Мајстори старог сликарства. Београд, 1955, стр. 44—45, табл. XXXI. Ср. миниатюру греческого Акафиста кон. XIV — нач. XV в. (ГИМ, Син. 429, л. 280 б.). — М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV века. М., 1963, стр. 121 (рис.).

[64] Г. В. Вернадский, Указ. соч., стр. 143—154.

Всякая слава человеческая цветок полевой."[65] Максим Исповедник, не признавая за царем достоинств священника, так определял существующие между ними различия: „Если ты скажешь: „Разве каждый христианский царь не есть священник?" — то я утверждаю: нет. Ибо он не предстоит пред жертвенником, не подымает артоса по благословении его, не говорит Святая Святым, не елеоосвящает, не рукополагает и не поставляет во епископы, пресвитеры и диаконы; он также не освящает храмов, не носит символов священства — омофора и Евангелия, но символы царства — венец и диадему".[66] Эти достоинства, порою становившиеся предметом ожесточенных споров, сочетал в себе Христос-глава церкви и царь. Со всеми атрибутами духовной и светской власти он и представлен на иконе „Предста царица" в Успенском соборе.

Из предстоящих в молении несомненно более видное место отведено богоматери. Выразительность ее фигуры достигается не только изображением ее в щедро усыпанных камнями хламиде и лоре и с драгоценной диадемой на голове. Если всмотреться в икону, то можно заметить, что трон в композиции не занимает строго фронтального положения. Он кажется немного сдвинутым, и фигура Предтечи оказывается как бы у Христа за спиной. Лицо Христа чуть повернуто к богоматери (рис. 3), и это едва уловимое движение призвано играть роль важного смыслового акцента. Он даже не столько подчеркивает „представительное начало", сколько органически объединяет фигуры „Царя царей" и небесной царицы, прославлению которых посвящены многочисленные церковные гимны, воспевающие „небесного царя" и его „благословенную матерь". Не подлежит сомнению, что в возникновении рассматриваемой композиции нет ничего случайного. Стих 44-го псалма, слова которого стали названием иконы,[67] намного раньше получил осмысление в православной литургике и гимнографии. Его произносил священник в чине проскомидии, вынимая частицу из богородичной просфоры и кладя ее возле „агнца", символизировав-

---

[65] Migne, P. G., t. LV, col. 130, (Пятая проповедь об Осии).

[66] Г. В. Вернадский, Указ. соч., стр. 148. Ср. слова Исаака Ангела: „Царям все позволительно делать и можно безраздельно употреблять божие наряду со своим, так как и самое царское достоинство они получили от бога и между богом и ними нет расхождения" »quod ad terrenarum rerum gubernationem attiveret«, Nicetas Choniates Historia, ed. Bonn, 1835, p. 583. Для эпохи Палеологов характерно усиливающееся оцерковление византийской жизни. Подробнее о сторонниках и противниках цезарепапизма см.: L. Bréhier et P. Batiffol. Les survivances du culte impérial romain, Paris, 1920; Г. Острогорский, Отношение церкви и государства в Византии. — Seminarium Kondakovianum, IV (1931), стр. 123—125, 127, 129, 132. См. также: A. Grabar. L'Empereur dans l'art byzantin, Paris, 1936. F. Dölger, Gnomon, 14 Bd., April 1938, Heft 4, стр. 202—210.

[67] Предста царица одесную тебе, в ризах позлащенных, одеяна преиспещренна. — Пс., XLIV, 10.

шего Христа.[68] В новом контексте он звучал в одном из гимнов Иоанна Дамаскина, посвященных прославлению девы Марии,[69] где „отвлеченные доктрины церковной догматики даются в ярких поэтических образах и художественных параллелях".[70] Нет необходимости после блестящего экскурса В. Н. Лазарева вновь возвращаться к вопросу создания рассматриваемой композиции. Позволим себе лишь напомнить, что в росписях Ковалевской церкви в фреске „Предста царица" изображена богоматерь и опущено изображение Предтечи. Д. В. Айналов в одной из своих работ ссылается на греческую Ерминию, требующую писать слева от Христа одну богородицу в композиции второго пришествия.[71] О связи с этой композицией Деисиса писали различные исследователи.[72] Есть все основания полагать, что изображение Иоанна Предтечи первоначально отсутствовало и в композиции „Предста царица"; в таком случае положение фигуры Предтечи в кремлевской иконе, стиль которой имеет точки соприкосновения с ковалевской росписью, вполне объяснимо. В рассматриваемом произведении мы имеем иконографически уже сложившуюся композицию, которая однако еще не превратилась в трехфигурный Деисис, особенности которого сводились бы к царственным одеяниям Христа и богоматери. Это происходит уже в позднейших повторениях.[73] Что касается иконы в Успенском соборе, то она, как мы видели, сохраняет

---

[68] Историческое, догматическое и таинственное изъяснение на литургию, ч. 1, стр. 17. По указанию некоторых служебников в это время следовало произносить другие молитвословия. См.: А. Дмитриевский, Богослужение в русской церкви в XVI веке, ч. 1. Казань, 1884, стр. 92.

[69] „Иже тебе ради, богоотец пророк Давид, песнею о тебе провозгласи величия ти сотворшему: предста царица одесную тебе. Тебе бо матерь, ходатаицу животу показа..." — Богородичен догматик 4-го гласа.

[70] Н. Успенский, Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1968, стр. 15.

[71] Д. В. Айналов, Византийская живопись XIV столетия. Пг., 1917, стр. 102.

[72] Д. Айналов, Е. Редин, Мозаики и фрески Киево-Софийского собора. „Вестник изобразительного искусства", т. VIII, вып. 6. СПб., 1890. стр. 577; Ш. Я. Амиранашвили, История грузинского искусства, М., 1950, стр. 186—187.

[73] Икона Успенского собора пользовалась большой известностью и вызвала ряд повторений. Некоторые из них представляют большую художественную ценность. Мы имеем в виду икону XV в., предположительно относимую к новгородской школе (В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, Гос. Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи, т. I. М., 1963, стр. 135—136, рис. 74), церковную завесу — вклада жены Ивана Грозного царицы Анастасии Романовны 1556 г. в Хиландарский монастырь (В. В. Стасов, Заметка о древней русской катапетазме. „Известия имп. Археологич. общества", т. IV. СПб., 1863, стр. 534—541), икону, поднесенную сыну Грозного царевичу Ивану Ивановичу новгородским архиепископом Леонидом, (в Гос. Русском музее в Ленинграде). — В. Георгиевский, Иконы Иоанна Грозного и его семьи в Суздале. „Старые годы", 1910, ноябрь, стр. 5, 10—12, с рис., индитию вклада царя Бориса Годунова 1601 г. в Троице-Сергиеву лавру; предание считает индитию работой царевны Ксении (Троице-Сергиева лавра. Художественные памятники. М., 1968, стр. 133, рис. 163).

живую и непосредственную связь с теми богословско-философскими, церковно-политическими и литературными источниками, которые вызвали к жизни данную композицию. Если вспомнить миниатюру сербского Псалтыря в Мюнхене, на которой у престола Царя царствующих изображены богоматерь и пророчески воспевший ее Давид,[74] можно получить наглядное представление о той сложной эволюции, логическим завершением которой явилась икона „Предста царица".

На иконе Успенского собора изображения Христа и богоматери в цветовом отношении воспринимаются как единое целое. Это впечатление создается не только в результате применения определенных композиционных приемов, но в значительной степени и за счет соотношения колорита одежд с преобладающими в них золотом и вишнево-киноварными тонами. В то же время фигура Предтечи, окутанная в зелено-коричневатые одежды, кажется как бы приросшей к зелени позема и лишь оттеняющей царское великолепие Христа и его матери. Выражение лица Христа неприступно-величаво, но вместе с тем оно отличается известной простотой. Плотно сжаты губы, взор вдумчивых глаз сосредоточен. Лицо дано в легчайшем повороте вправо, левая бровь несколько приподнята (рис. 3). Христос словно приготовился выслушать ходатайственное моление за людей стоящей в задумчивости у трона матери-заступницы (рис. 2). Лицо Предтечи печально (рис. 4). Во всей его фигуре чувствуется какая-то надломленность, сказывающаяся и в осанке, и в движениях. Его изображение, кажется, с трудом помещено в узком пространстве между троном и краем ковчега иконной плоскости. При всей кажущейся парадной торжественности в иконе нет статической неподвижности. Движения соразмерны и ритмичны. Здесь нет ни повышенной экспрессии образов Феофана Грека, ни ясной, гармонической благоустроенности произведений Андрея Рублева.[75] Но, тем не менее, в иконе нельзя не опознать произведения палеологовской эпохи.[76] Характерно, что именно в этот период в росписях сербских храмов получает отражение „небесная иерархия" в связи с земной системой придворных чинов.

Наиболее интересными по выполнению, несомненно, являются лица и руки. Карнация лиц выполнена жженой охрой с оливковыми тенями, с подрумянкой. Освещенные части моделированы с помощью мазков сильно разбеленной охры. На более выпуклых местах яркие

---

[74] I. Strygowsky, Op. cit., Taf. XIV.

[75] Н. А. Демина, „Троица" Андрея Рублева. М., 1963, стр. 67.

[76] Н. К. Голейзовский считает что памятники, связанные с балканскими странами и Россией, несут в себе отражение философских идей Григория Синаита, в отличие от византийских произведений, следующих концепции Григория Паламы. — Н. К. Голейзовский, Исихазм и русская живопись XIV—XV вв. „Византийский временник", XXIX (1968), стр. 200.

белильные тона (рис. 2, 3, 4). Подобным же образом выполнены и руки — с резкими пробелями на освещенных местах (рис. 5—8). Красочная структура лиц и рук[77], строящаяся с помощью белых штрихов-движек, а также густой насыщенный зеленый тон одежд Предтечи и поля иконы, сочетание эмоциональности со скованностью, живописности с некоторой сухостью мазков, жесткостью тонов и их сопоставлений составляют особенности стиля сербской живописи.[78]

Тип лиц и стиль выполнения находят себе аналогию в сербской живописи как станковой, так и монументальной. К ним относятся икона „Христос Спаситель и Жизнедавец" в Художественной галерее в Скопле, выполненная ок. 1393—1394 гг.,[79] створка царских врат с изображением архангела Гавриила и царя Соломона из церкви Богородица Болничка в Охриде, второй половины XIV в.,[80] икона из деисисного чина с изображением Предтечи в Хиландаре, датируемая концом XIV в.,[81] фрески церкви Богородицы в Новой Павлице.[82]

Однако размеры иконы, необычайные для Византии и Балкан, скорее говорят о том, что она выполнена сербским художником на Руси, вероятнее всего в Москве. Временем создания произведения, очевидно, явились два последних десятилетия XIV в, во всяком случае оно написано не ранее 1380-х годов. Если бы сохранился текст на хартии в руках Предтечи, мы имели бы еще один аргумент в пользу сербского происхождения мастера. И. М. Снегирев, делая записи в журнале расчистки, явно заблуждался, полагая, что раскрытая Н. И. Подключниковым надпись относится к XIV в.[83] В действительности все обстояло иначе. Обнаружив в процессе расчистки остатки древней надписи, Н. И. Подключников произвольно дополнил их, придав последним „благопристойный вид". В результате текст стал нечитаемым, так как начертания старых букв оказались совмещенными с новыми: получилась бессмыслица (рис. 8). Как уже отмечалось в нашей статье, икона дошла до нас с большим числом утрат и чинок.

Признавая авторство сербского художника, целесообразно было бы подойти к вопросу о заказчике произведения. Конечно, очень со-

[77] Ноги Иоанна Предтечи имеют новую чинку. Волосы выписаны коричневой краской и очерчены оливковым цветом.

[78] О. С. Попова, Новгородские миниатюры и второе южнославянское влияние. „Древнерусское искусство Новгорода", стр. 184, 186.

[79] S. Radojčić, Icones de Serbie et de Macédoine, Beograd, fig. 57; V. J. Djurić, Icones de Yougoslavie, Beograd, 19è2, № 3è, p. 105, pl. LI.

[80] V. J. Djurić, Op. cit., № 26, p. 100—101, pl. XXXVIII, XXXIX.

[81] С. Радојчић, Старо српско сликарство, табл. XLVI.

[82] Росписи исполнены в 1397—1398 гг., расчищены в 1960 г. О них см.: В. Петковић, Ликови Стефана и Лазара Мусића у Павлици. „Прилози за књижевност...", VI, 1926, стр. 221—227; его же. Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, стр. 239—240, сл. 724—728.

[83] И. Карабинов, Указ. соч., стр. 328; см. также: „Русский архив", 1904, стр. 290.

блазнительно предположить, что им мог быть митрополит Киприан, серб по происхождению.[84] На митрополичьей кафедре в Москве он окончательно утвердился в 1390 г. Но до сих пор не представляется выясненной до конца степень влияния, которое он оказывал на различные мероприятия, проводимые при великокняжеском дворе. Одним из них было создание икон, потребность в которых после нашествия Тохтамыша в 1382 г. была особенно велика. Не совсем ясен и смысл слов летописца: „написа грамоту незнаему и страннолепну", — сказанных о предсмертном завещании Киприана, прочтенном при его погребении ростовским архиепископом Григорием.[85]

Наличие в Успенском соборе Московского Кремля иконы „Похвала Богородицы с акафистом" — еще одного монументального произведения сербских мастеров конца XIV века — ясно говорит об их плодотворной работе, проделанной в Москве. Деятельность этих художников должна послужить темой специального исследования.

[84] В последнее время выдвинута версия о болгарском происхождении Киприана, [Й. Иванов, Българското книжовно влияние в Русия при митрополит Киприан. „Известия на Института за българска литература", VI (1958), стр. 29—67].

[85] Полное собрание русских летописей, т. VIII. Спб. 1859, стр. 79—80.

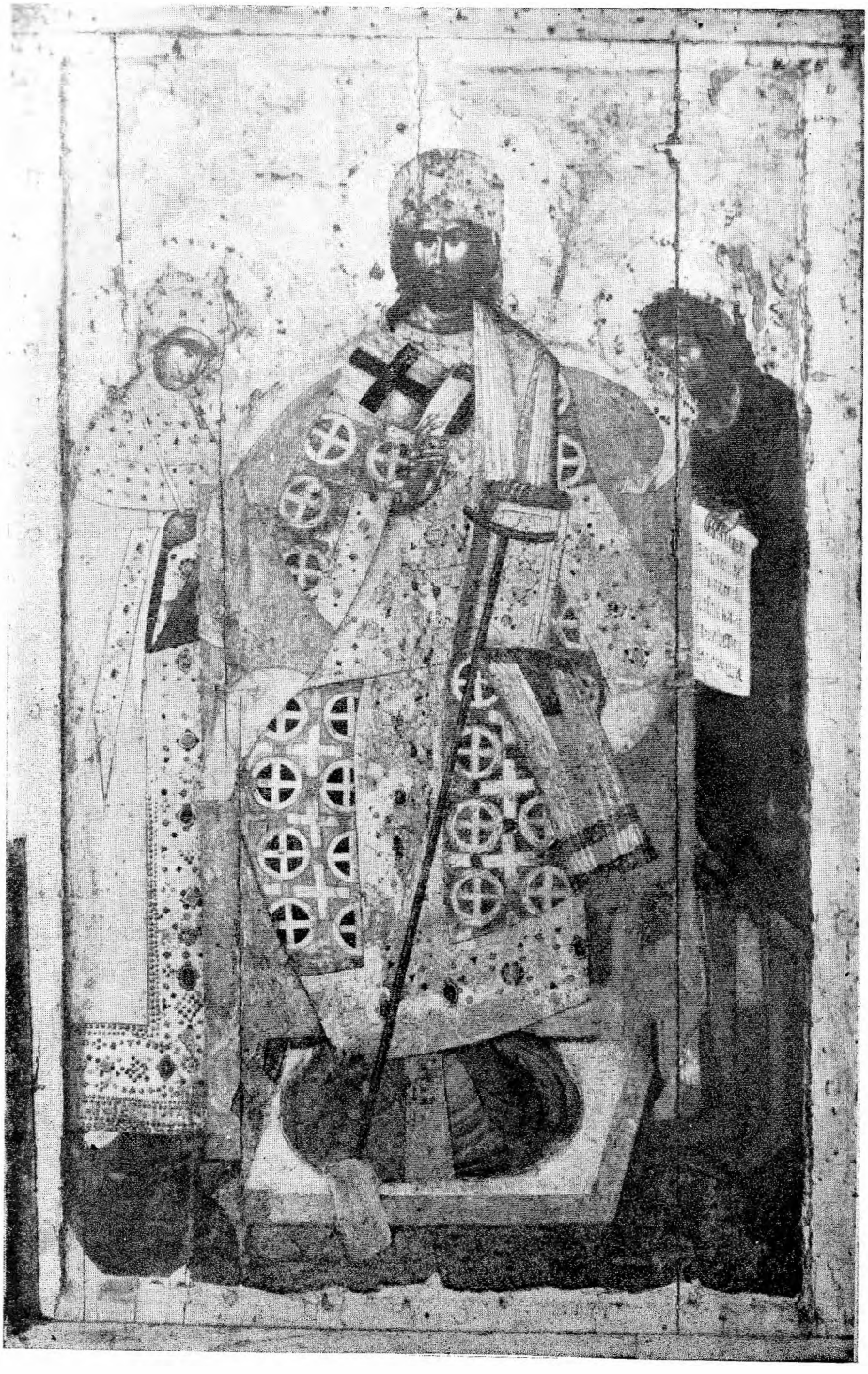


Рис. 1. Предста царица. Икона в Успенском соборе Московского Кремля. Конец XIV в.



Рис. 2. Предста царица. Деталь. Голова богоматери



Рис. 3. Предста царица. Деталь. Голова Христа

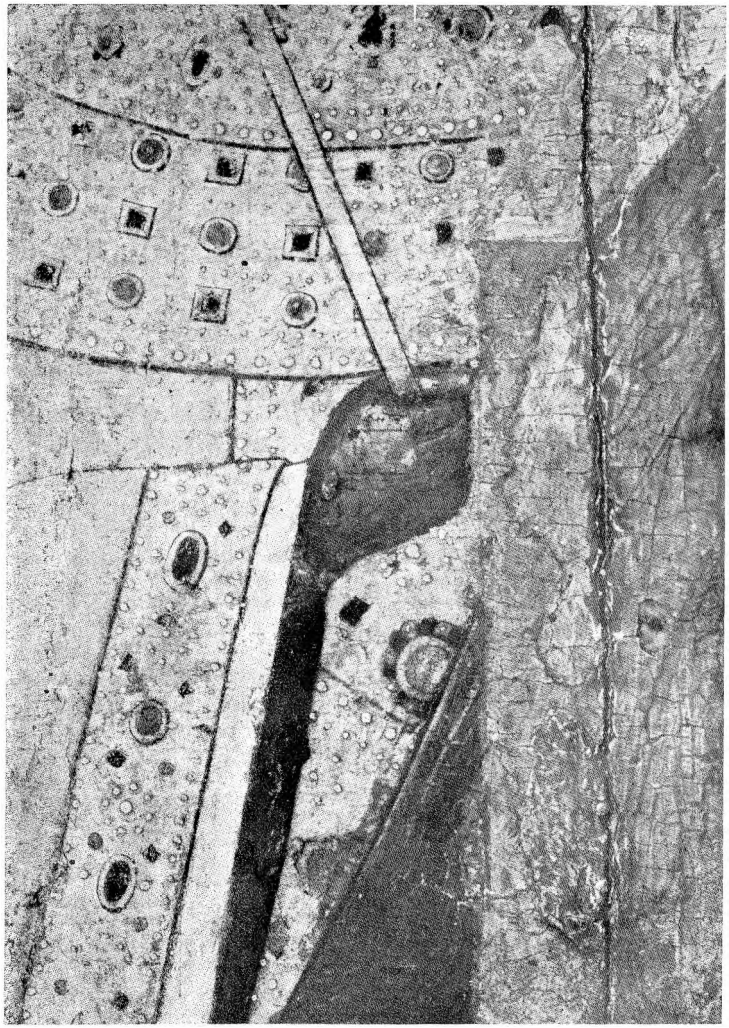


Рис. 7. Предста царица. Деталь. Рука богоматери, держащая скипетр



Рис. 8. Предста царица. Деталь. Хартия в ръке Иоанна Предтечи

Мара Харисијадис

Једна недовољно објашњена сцена у Минхенском псалтиру и његовој београдској копији



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

Благодарећи снажној експанзији грчке културе средњег века по земљама њених ближих и даљих суседа, многи аспекти стваралачке делатности Византије, изгубљени или непознати у престоници те моћне државе, сачували су се у споменицима других земаља. Јер дела књижевности и уметности створена у граду на обалама Босфора и Мраморног мора својим зрачењем не само што су обухватила најудаљеније провинције пространог Византијског Царства, већ су вековима служила као узор највише словенским, али и латинским и германским народима.

Што се тиче споменика насталих под утицајем Византије, најбројнији и најзначајнији сачували су се на балканском подручју и у Русији[1]. Остајући укључени у византијски културни круг и ослањајући се на византијске основе, они доносе нова решења и облике. То су пре свега архитектонски споменици и композиције у монументалном сликарству.

Исто тако су се у словенској верзији сачували поједини илустровани рукописи за које нам до сада нису познате директне паралеле међу грчким одговарајућим текстовима. Од рукописа профане садржине то су Манасијева хроника, сачувана у бугарском рукопису Ватиканске библиотеке[2], и Хамартолова хроника, која је до нас доспела у руском преводу[3]. Од рукописа религиозне садржине то су пре свега јеванђеља и псалтири. По броју сачуваних илустрованих руко-

---

[1] A. Grabar, L'art du moyen âge en Europe orientale, Paris 1968, дао је синтетичан преглед споменика насталих под утицајем Византије на Балкану, у Румунији и Русији.

[2] И. Дуйчев, Миниатюрите на Манасиевата Летопис, София 1962.

[3] Д. Айналов, Летопис Георгия Амартола (Криница). Deuxième Congrès international des études byzantines, Belgrade 1927 (Belgrade 1929), 127—135 и 10 табела; Г. И. Вздорнов, Иллюстрации к хронике Георгия Амартола. Виз. врем. XXX, 1969, 205 и даље.

писа у односу на византијске, словенски су далеко мање бројни али су поједини међу њима веома занимљиви и значајни. То се посебно односи на псалтире који немају паралела у грчким рукописима. Они се од грчких псалтира разликују илустративним системом и минијатурама.

Познато је да псалтири међу рукописима религиозне садржине по својим илустрацијама показују далеко више разноврсности од самих јеванђеља, будући да су њихови минијатуристи имали већу слободу при избору и компоновању минијатура којима ће илустровати поједине псалме[4]. Један такав циклус илустрација садржи српски псалтир који се данас налази у Државној библиотеци у Минхену. Рађен крајем XIV или почетком XV века, он по стилу минијатура улази у оквир византијске уметности из доба Палеолога. Можда су поједине сцене директно копиране са неког изгубљеног грчког прототипа, али су свакако унети и многи елементи повезани са српским монументалним сликарством[5], а неки и са српском књижевношћу и историјом[6].

Већ је истакнуто да се према односу илустрација и текста могу разликовати три групе псалтира[7]. У прву групу су уврштени псалтири са маргиналним илустрацијама[8]. Другој групи припадају псалтири са фронтисписима, односно минијатурама које обухватају целе странице рукописа, а чији је главни представник познати париски рукопис, Par. gr. 139[9]. Трећој групи приписани су псалтири у којима су минијатуре унете у текст. Од грчких рукописа у ту групу улазе два ватиканска рукописа, Vat. gr. 1927 и Vat. gr. 752[10], а од словенских српски псалтир у Минхену и бугарски рукопис, Томићев псалтир, који се данас налази у Историјском музеју у Москви (Муз. 2752)[11]. Али док Томићев псалтир по облику минијатура и њиховом распореду у тексту подражава византијске илустроване рукописе, као што је поз-

---

[4] J. I. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter, Tome I, Die Psalterillustration in der Kunstgeschichte, Helsingfors 1895.

[5] А. Грабар, н. д., 78.

[6] С. Радојчић, Минхенски српски псалтир, Зборник Филозофског факултета, VII—1, Београд 1963, 280; Исти, Епизода о Богородици-Гори у Теодосијевом животу св. Саве и њена веза са сликарством XIII—XIV века, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, XXIII, 1957, 3—4.

[7] L. Mariès, Le psautier à illustration marginale. Signification theologique des images. Actes du VI Congrès international d'études byzantines. Tome II, Paris 1951, 261—272.

[8] L. Mariès, н. д.

[9] L. Mariès, н. д.

[10] S. Dufresne, L'illustration des psautiers grecs du Moyen âge. I. Pantocrator 61, Paris grec 20, British Museum 40731. Préface par André Grabar. Paris 1966, 7.

[11] М. В. Щепкина, Болгарская миниатюра XIV века. Исследование псалтыри Томича. Под редакцией и со вступительной статьей проф. И. С. Дуйчева, Москва 1963.

нато четворојеванђеље париске Националне библиотеке, (Par. gr. 74)[12], чију директну копију представља бугарско Лондонско четворојеванђеље[13], а по којем је илустративном систему, карактеристичном по дугачким правоугаоним минијатурама које обухватају целу ширину текста, извршен распоред минијатура и у Манасијевој хроници, — систем Минхенског псалтира је доста различит. У њему су минијатуре уоквирене широком цртом и њихова величина и облик су различити.

Међутим, највећу оригиналност Минхенског псалтира сачињава иконографско решење његових минијатура. Оне су сасвим јединствене и за њих немамо паралела међу рукописима целокупног хришћанског Истока[14]. Ј. Штриговски је сматрао да је тај рукопис илустрован под утицајем ранохришћанског прототипа, али се претпостављало да тај прототип није непосредно утицао на формирање сцена нашег псалтира, већ да постоји низ посредних византијских типова фигура, сценских елемената архитектуре и пејзажа, док је за друге мотиве указано на сиријске узоре[15].

Доносећи целокупну илустрацију Минхенског псалтира, Ј. Штриговски је дао иконографско тумачење свих минијатура. Али без довољног познавања нашег средњовековног сликарства и према тадашњем стању науке, он за све сцене није могао дати правилно објашњење. Сцене које су ту оштећене, као и оне које недостају, он је допунио илустрацијама из Београдског псалтира, чије су минијатуре копиране по налогу патријарха Пајсија између 1627. и 1630. године. Прве рецензије и студије, које су уследиле непосредно за овом публикацијом, донекле су допуниле, прецизирале и протумачиле поједине иконографске композиције Минхенског псалтира[16], али су друге сцене остале и даље недовољно објашњене, или за њих нису нађене паралеле у уметности Византије и хришћанског Истока.

---

[12] Evangiles aves peintures byzantines du XI siècle. T. I—II. Paris s. d. Bibliothèque nationale. Departement des manuscrits.

[13] Б. Филовъ, Миниатюритѣ на Лондонското евангелие на цар Иванъ Александра. София 1934.

[14] J. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München... Mit einer Einleitung von dem wirklichen Mitglied V. Jagić. Denkschriften der Kais. Akad. d. Wiss. in Wien, Philos.-hist. Klasse LII, Wien 1906.

[15] O. Wulf, Altchristliche und byzantinische Kunst, II, Handbuch der Kunstwissenschaft, herausgegeben von Fritz Bürger, Berlin 1914, 521.

[16] Ch. Diehl, L'illustration du psautier dans l'art byzantin, Journal des savants, 1907, 298—311; A. Baumstark, J. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters der königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München, Byzantinische Zeitschrift, Leipzig 1907, 644—61; G. Millet, Byzance et non l'Orient, Revue archéologique, Paris 1908, 171—89; D. Ajnalov, Josef Strzygowski, Die Miniaturen des Serbischen Psalters, der königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München, Византийский временникъ, XIV, 1909, 615—16; Кондаковъ, Македония, Санк-Петербург 1909, 63—64, 275—86.

У последње време минијатуре Минхенског псалтира поново су узете у разматрање и дато је ново тумачење неколико његових композиција. Тако је К. Нордстрем покушао да објасни неколико сцена из Минхенског псалтира утицајима неканонских, хебрејских текстова Мидрашина и Таргунина[17]. С. Радојчић указао је на нове резултате на пољу истраживања нашег монументалног сликарства, који боље осветљавају иконографију Минхенског псалтира. Особито је занимљива његова претпоставка да последња минијатура у завршном циклусу представља синове кнеза Лазара и Вука[18]. А. Грабар сматра да су минијатуре Минхенског псалтира директно произашле из сликарства Палеолога и да дају нову верзију другог циклуса слика, које чине да се помишља на смањено зидно сликарство и на стил фресака Матејића и Марковог манастира[19].

Поједине сцене Акатиста, који следи самоме псалтиру, биле су такође проучаване[20].

Минхенски псалтир, према свему до сада изложеном, захтева да се као целина поново детаљно проучи и да буду протумачене недовољно објашњене минијатуре. Овом приликом задржаћемо се на илустрацији псалма 82, 11—13 (83, 11—13) (према Ј. Штриговском 82, 13) чији почетак гласи: „Уради са њима, с кнезовима њиховијем, као са Оривом и Зивом и са свим главарима њиховим као са Зевејом и Салманом" (Даничићев превод). Тај псалм је у Минхенском псалтиру (л. 111r) илустрован минијатуром која је тако оштећена да недостаје цела десна половина, али је јасна подела у две зоне[21]. У горњој зони су сачуване две фигуре, а у доњој, такође делимично оштећеној, сачувана је представа три човека под тамничним сводом. Они седе на дугачкој клупи са ногама у процепу. С обзиром на ширину свода и

---

[17] C. O. Nordström, Some Jewish Legends in Byzantine Art, Byzantion XXV—XXVI (1955—56—57), Mélanges Einar Dyggve, Bruxelles 1957, 490; Исти, Spätjudische Reminiszenzen in der altchristlichen und byzantinischen Kunst, Actes du Xe Congrès international d'études byzantines, Istanbul 1957, 150—151.

[18] С. Радојчић, Фреска покајања Давидовог у Охридској Св. Софији, Старинар IX—X, 1958—59, 135; Исти, Минхенски српски псалтир, Зборник Филозофског факултета, Београд 1963, 277—85.

[19] A. Grabar, н. д., 78.

[20] Α. Ξυγγοπουλου: Θεστοκος Φωτοδοχος Λαμπας, Επετηρις Εταιρειας βυζαντινων σπυδων, ετος. Αθηναι 1933, 321 и даље; Д. Медаковић, Богородица „Живоносни источник" у српској уметности, САН, Зборник радова, књ. LIX, Византолошки институт, књ. 5, Београд 1958, 207, сл. 2 — Богородица Живоносни источник према београдској копији Минхенског псалтира. Према Ј. Штриговском, н. д., Табл. LVII, сл. 144; Ц. Грозданов, Илустрација Химни Богородичиног Акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охриду. Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 39—54.

[21] J. Strzygowski, н. д., Taf. XXX, 66.

распоред фигура, лако је могуће да су биле представљене четири фигуре, што би одговарало садржини тога псалма. Крајња десна фигура је уништена, јер тај део минијатуре недостаје, али је изнад минијатуре сачуван натпис „ухвати", а крај сваке фигуре је сачуван натпис који је такође у вези са текстом псалма. Тако је крај првог човека лево натпис: „Орив", крај другог: „и Зива", а крај трећег: „и Зевеа". Четврти натпис, који би одговарао тексту псалма, недостаје, јер та фигура није сачувана (сл. 1).

У београдској копији илустрација тога псалма подељена је такође на две зоне (л. 143v). У горњој зони у средини је према Ј. Штриговском цар Давид, коме прилазе са десне стране три човека, а са леве су иза престола један младић и три војника. У доњој зони у тамници су иста три човека која су представљена у горњој зони, само сада са ногама у процепу (сл. 2). На самој слици није било натписа, али је та илустрација пропраћена натписом у левој маргини: цр҃ѣ зива и зевѣа и Салманѳ. Доле је натпис: „и заби их у кладу и оумреше"[22].

Ј. Штриговски за ту сцену у Минхенском псалтиру и у његовој београдској копији констатује да се доста разликује од илустрације тога псалма у псалтирима са маргиналним илустрацијама и поставља питање да ли та представа не стоји у вези са политичком тенденцијом и да није казна стављања у процеп која је наведена у Библији, у псалму 104, 18, у време постанка псалтира била уобичајена у земљи[23].

Међутим, сами натписи јасно говоре да је минијатуриста желео да илуструје текст псалма 82, 11—13 (83, 11—13), јер је у томе псалму реч о лицима чија су имена унета у минијатуру Минхенског псалтира и натпис Београдског рукописа. Према тексту псалтира требало би да буду представљена четири човека, на шта указује и веза тога псалма са одговарајућим текстом књиге о Судијама (8, 3—7, 10—18, 21) у коме је реч о кнезовима мадијамским. Као што се може наслутити из распореда фигура у Минхенском псалтиру, веома је могуће да их је било четири. Кописта Београдског псалтира изгледа да је имао пред собом оштећени рукопис, на шта указује и запис патријарха Пајсија[24], и није довољно водио рачуна о садржини текста већ је копију урадио према тадашњем стању Минхенског псалтира. Ве-

[22] н. д., 49, сл. 24.
[23] н. д., 49.
[24] Према Штриговском, београдска копија је израђена док је Минхенски псалтир био потпун (н. д., 49). Међутим запис у Минхенском псалтиру указује да је у време израде копије тај рукопис већ био оштећен. Упор. Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, књ. III, Београд 1905, бр. 5652 „и беше се велми порушила".

роватно је да су му биле познате и истоветне композиције у монументалном сликарству, везане за друге догађаје, а у којима су редовно представљена три човека. Имајући пред собом представу три човека, он је у натпису изоставио Орива и споменуо само три последња кнеза мадијамска.

Ако упоредимо минијатуру из псалма 82, 11—13 (83, 11—13) у наша два рукописа са одговарајућим минијатурама у псалтирима са маргиналним илустрацијама, констатоваћемо да су тамо битно различите композиције и то драстичне сцене извршења казне над кнезовима мадијамским. Минијатуриста Минхенског псалтира, илуструјући слободније и друкчије исти текст, изабрао је сцену кнезова стављених у затвор, а у горњој зони представио је вероватно њихово суђење. Према Штриговском лице које је представљено у средини те горње композиције треба да буде цар Давид и тако је и представљен у Београдском псалтиру. Међутим, на томе месту пре бисмо очекивали да се налази Гедеон, који прогони кнезове мадијамске. Лако је могуће да у Минхенском псалтиру и није био представљен цар Давид, али да је кописта оштећени лик заменио Давидом.

Није нам позната паралела за овакво илустровање псалма 82, 11—13 у другим псалтирима, али се композиционе схеме које овде налазимо не јављају први пут у наша два псалтира, већ их налазимо у низу споменика који илуструју битно различите догађаје. Док минијатура у горњој зони има аналогије у оним представама средњовековне уметности у којима је приказан владар у званичној функцији, а у самом Минхенском псалтиру у томе ставу је представљен Давид на минијатури која илуструје псалм 58, 6/7, дотле је композициона схема минијатуре у доњој зони доста распрострањена у византијској и словенској уметности, али није увек везана за псалтире и никада, сем у Минхенском рукопису и његовој београдској копији, за овај псалм.

Најстарија нама позната сцена три човека у тамници налази се у Генези Националне библиотеке у Бечу, где илуструје текст из Јосифове легенде (Генеза 39, 20 и 40, 3) сценом Јосифа у тамници са пехарником и хлебаром (сл. 3). Та минијатура је још у традицији хеленистичке уметности и по својој схеми се разликује од каснијих представа истог мотива[25]. Из Генезе је сцена преузета за илустрације одговарајућег текста у Октатеусима, у којима композиција добија већ одређену схему која се скоро неће мењати за илустрације тога

[25] E. Kitzinger, The hellenistic heritage in byzantine art, Dumbarton Oaks papers, XVII, 1963, 109, fig. 15.

библијског догађаја, а биће преузета и за друге иконографске теме. Тако се иста сцена налази у Сарајевском Октатеуху (Сарај, бр. 8, л. 128v)[26] и Смирнском Октатеуху[27], као и у Октатеуху Ватиканске библиотеке (Vat. gr. 746, л.122v, сл. 4)[28].

У вези са тим ставом из Генезе стоји и илустрација у псалтиру Vat. gr. 1927 (л.191v). Она у томе рукопису илуструје псалм 104, 18. Као и у Октатеисима Сараја и Ватикана, сцена је допуњена детаљем Путифареве жене која држи Јосифову одећу[29].

Сем у рукопису Генезе, Октатеусима и псалтирима, истоветну композициону схему са три човека у тамници налазимо скоро редовно у сценама из житија св. Николе, где су представљене три војводе, који су стављени у тамницу јер су били сведоци казне која је требало да буде извршена над невино осуђенима. Та легенда заузима изузетно место међу чудима св. Николе. Она међу свима легендама тога светитеља није само најстарија и најраширенија већ и далеко најзначајнија, пошто је настала већ око V или VI века[30], а представе у вези са њом широко су распрострањене на подручју византијске уметности, где их налазимо у монументалном сликарству и на иконама.

Најстарија нама позната представа овог мотива у монументалном сликарству налази се у цркви св. Николе у Касници са фрескама из XI века[31]. Затим је иста легенда представљена у Бугарској у цркви манастира Бојане на фресци из 1259. године[32]. На територији Македоније иста легенда је илустрована у цркви Манастира из 1271. године[33]. У српском средњовековном сликарству та легенда из житија св. Николе је илустрована у црквама посвећеним томе код нас популарном светитељу, као и у њему посвећеним параклисима већих цркава. Тако се та сцена налази у параклису св. Николе, цркве манастира

---

[26] О. Успенский, Константинопольский серальский кодекс восьмикнижия. Извѣстия Русскаго археологическаго Института въ Константинополѣ. Т. XII, София 1907, 137, Албомъ Мюнхен 1907, Таб. XVII, 67, fol. 128r.

[27] н. д.

[28] E. Kitzinger, н. д., fig. 16.

[29] De Wald, The illustration in the manuscripts of the Septuagint. Vol. III. Psalms and Odes, Part 1, Vaticanus graecus 1927, Princeton 1941, Pl. XLV.

[30] G. Anrich, Hagios Nicolaos, der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche, I, Berlin 1913, 67.

[31] Σ. Πελεκανιδου, Καστορια. Ι Βυζαντινοι τοιχογραφιαι, Θεσσαλονικι 1953, πιν 60.

[32] A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Orient et Byzance I, Paris 1928, 127.

[33] Д. Коцо — П. Мильковић-Пепек, Манастир, Скопје 1958, 88, сл. 111.

Дечана[34]. Затим се јавља у цркви манастира Псаче[35], у Рамаћи[36], у Марковом манастиру[37] и цркви св. Николе у Пећкој патријаршији[38], да наведемо само те добро познате примере.

На иконама са житијем св. Николе налази се та сцена како у византијској[39] тако и у старој српској уметности[40].

Према томе претпоставка да је ова минијатура у вези са политичком тенденцијом сасвим је неодржива, јер је јасно да је минијатуриста желео да да само једну, нама у другим рукописима непознату илустрацију псалма 82, 13. При томе се послужио композиционом схемом коју налазимо у илустрацијама из Јосифове легенде, распрострањене од Генезе до Октатеуха и псалтира, или сценом из житија св. Николе каква је сачувана у низу споменика.

Појава „позајмљивања" или „миграције" композиционих схема у иконографији Византије и хришћанскога Истока добро је позната и истакнута у више махова[41]. Овде имамо само једну до сада непознату примену добро познате композиције. Изузетна сличност са представом у Псачи иде у прилог тези да је овај псалтир могао настати у северним областима наше земље али да се минијатуриста послужио узором из монументалног сликарства југа[42]. При томе је створио ново иконографско решење, којим се истиче овај изузетно занимљив псалтир, који је за сада најзначајнији споменик утицаја Византије из времена Палеолога на пољу српске рукописне илустрације, а није искључено и да је копија једног изгубљеног грчког прототипа.

---

[34] Вл. Петковић, Манастир Дечани, II, Београд 1941, 57, Табл. CCXC.

[35] Старо Нагоричино, Псача, Каленић, СКА, Стари југословенски уметнички споменици, Део први. Стари српски уметнички споменици, књ. I, Београд 1933, Псача, Табл. XIV.

[36] Б. Кнежевић, Црква у селу Рамаћи, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 4, Нови Сад 1968, 141.

[37] Л. Мирковић и Ж. Татић, Марков манастир, Нови Сад 1925, 70, сл. 80.

[38] Ј. Радовановић, Црква св. Николе у Пећкој патријаршији, прештампано из „Гласника" Српске православне цркве 1962, бр. 12, 24.

[39] G. et M. Sotiriou, Icones du Mont Sinai, I, Athènes 1956, Pl. 165; H. Buchthal, Early XIV century illumination from Palermo, Dumbarton Oaks papers, № XX, 1966, 107, fig. 6.

[40] А. Сковран, Црква св. Николе у Подврху код Бијелог Поља, Старинар, Нова серија, књ. IX—X, Београд 1958—59, 364, сл. 19.

[41] K. Weitzmann, Illustration for the chronicle of Sozomenos, Theodoret and Malalas, Byzantion XVI, 1, 1944, 87 and ssq.

[42] Требало би проверити запис у Минхенском псалтиру: „Од племенитога господина Георгија старога деспота српскога књига сија ва место Цариград великаго в место Свети Гори писана. Кир Генадие мних, амин." (Љ. Стојановић, н. д., бр. 5653). Уколико је тај запис савремен могло би се схватити да је рукопис исписан на Св. Гори према узору из Цариграда. Поједине сцене је могао српски илуминатор узети из наше историје. Упоредити запис сачуван у Браничевској Лествици (Љ. Стојановић, н. д. I, бр. 262).

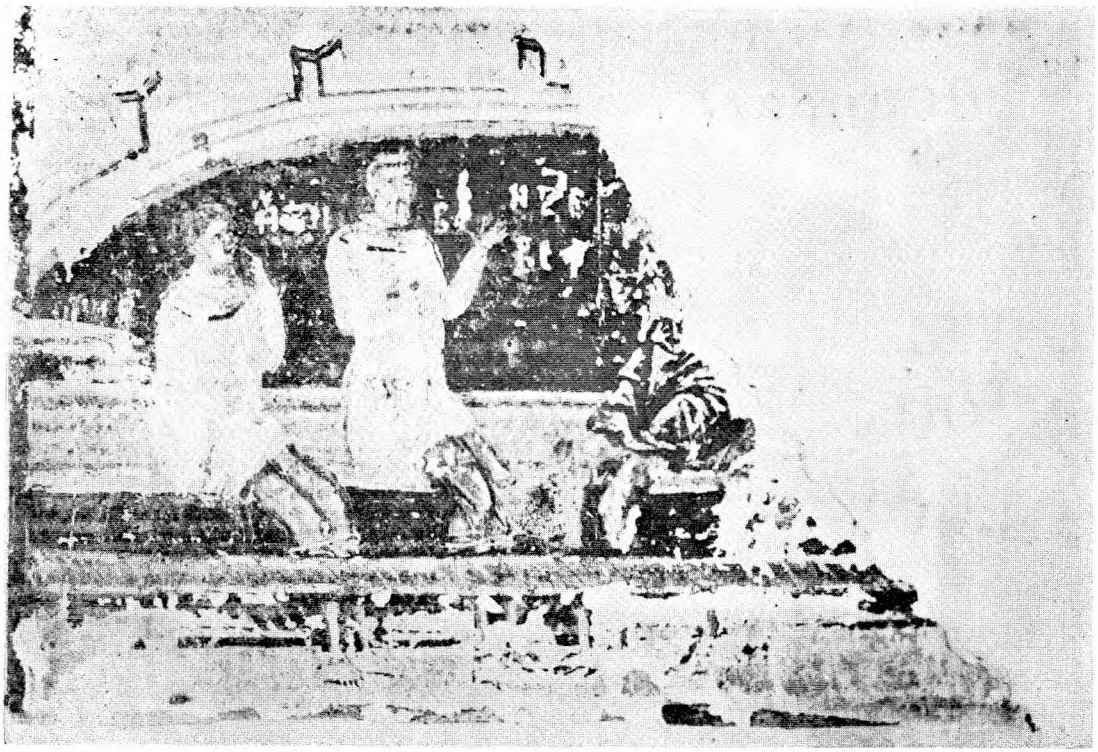
UNE SCÈNE INSUFFISAMMENT EXPLIQUÉE DANS LE PSAUTIER DE MUNICH ET DANS LA COPIE DE CELUI-CI À BELGRADE

MARA HARISIADIS

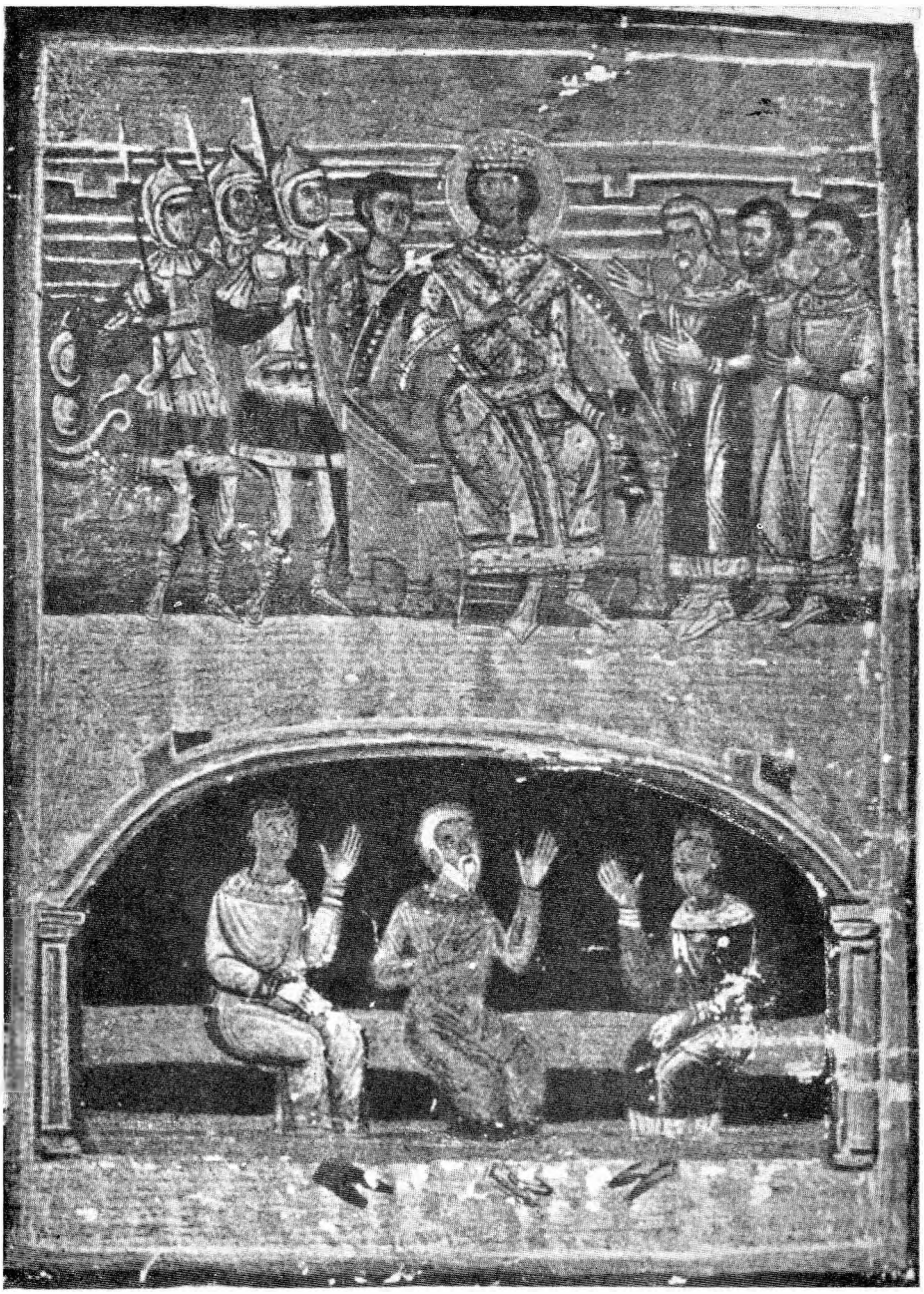
Dans la Bibliothèque d'Etat à Munich se trouve un psautier serbe, connu sous le nom de Psautier de Munich. Fait vers la fin du XIVe ou au début du XVe siècle, ce psautier est le manuscrit serbe le plus richement illustré. Par le rapport entre les miniatures et le texte, ce manuscrit appartient au groupe des psautiers dont les illustrations sont insérées dans le texte, tandis que par la disposition des miniatures dans le texte et par leurs proportions différentes, il occupe une place particulière parmi les psautiers non seulement de Byzance mais aussi de l'Orient chrétien tout entier.

Le Psautier de Munich fut publié par J. Strzygowski en 1906, à Vienne, en allemand. De cette façon c'est notre manuscrit le plus connu dans la littérature étrangère. J. Strzygowski a donné en même temps la description et l'explication iconographique de toutes les miniatures du psautier. Déjà les premières recensions et les études qui suivirent cette publication, ont complété ou expliqué certaines scènes du Psautier de Munich. On a repris considération en dans les derniers temps le Psautier de Munich, mais quelques-unes des scènes restent encore insuffisamment expliquées ou bien ne sont pas étudiées.

Une de ces scènes, qui représente trois hommes incarcérés, est en liaison avec le psaume 82, 11—13 (83, 11—13), (selon J. Strzygowski le psaume 82, 13). J. Strzygowski suppose que cette scène a eu une tendance politique et que la punition de mettre les gens en cangue fût à cette époque habituelle dans le pays. Cependant, le schéma de la composition de cette miniature était très répandu dans l'art byzantin et slave, mais d'après ce que l'on connaît jusqu'à présent, il est toujours lié à un autre thème. On le trouve dans la Genèse et dans les scènes de la Genèse se rapportant aux Octoèchos, ainsi que dans le psautier de la Bibliothèque du Vatican (Vat. gr. 1927), mais dans ce psautier il illustre le psaume 104, 18. Cette composition est aussi assez répandu dans les scènes de la biographie de saint Nicolas, dans lesquelles sont représentés les trois ducs en geôle. On le trouve aussi bien en Byzance que dans les pays slaves. Etant donné que cette illustration dans le Psautier de Munich et dans la copie de celui-ci à Belgrade se rapporte au psaume 82/11—13, elle illustre sans aucun doute les personnages qui sont mentionnés dans ce psaume et qui sont même nommés par les inscriptions.



Сл. 1. Минхенски псалтир. Илустрација псалма 82, 11—13, л. 111г



Сл. 2. Београдски псалтир. Илустрација псалма 82, 11—13, л. 143v



Сл. 3. Генеза. Беч, Национална библиотека, гхеол. гр. 31, л. 33



Сл. 4. Октатеуд. Ватиканска библиотека (Ват. гр. 746), л. 122v

Tania Velmans

Le decor sculptural d'une fenetre de l'eglise de Kalenić et le theme de la fontaine de vie



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

L'art de l'école de la Morava se distingue de l'art répandu dans tous le monde byzantin à la même époque (fin XIVe—XVe siècle) par une architecture, une décoration sculpturale (en méplat) des fenêtres et des portails, une ornementation des façades au moyen de briques rouges et de pierres blanches alternées, et un décor pictural à l'intérieur des églises qui ont, à bien des égards, un caractère original. Nous ne toucherons pas à ces problèmes généraux pour nous arrêter à un détail: les représentations figuratives sculptées de la fenêtre Sud du narthex à l'église de Kalenić (fig. 1).

Comment se présente ce décor?

Il est disposé autour de deux fenêtres étroites et très rapprochées qui se terminent en haut par un arc gothique trilobé. Un grand arc en tiers point entoure l'ensemble. Dans les voussures de cet arc on distingue plusieurs bandes ornementales: des tresses, des noeuds, des palmettes. Sur le tympan apparaît une Vierge avec l'enfant debout. Elle est entourée d'un petit arc ornementé, et flanquée de deux chérubins. Sous ses pieds se dessine une espèce de cul de lampe historié. On y voit deux oiseaux symétriques qui tendent le cou vers un motif central avec une palmette dont la silhouette fait penser à une coupe.

A première vue, on ne pense pas nécessairement à un lien entre cette représentation de la Vierge avec l'enfant et le thème — si répandu dans l'art paléochrétien — des oiseaux qui boivent dans une phiale et symbolisent la *Source* ou la *Fontaine de Vie*. Il en est tout autrement lorsque le thème de la *Source de Vie* est envisagé sous les divers aspects que présente son évolution, autrement dit, de l'époque paléo-chrétienne jusqu'à la chute de l'Empire.

Les premières images de la *Fontaine de Vie* — symbole de la Vie
89 éternelle et de l'oeuvre rédemptrice du Christ — apparaissent, comme on

sait, dans les catacombes[1] et sur les sarcophages[2]. On y illustre presque textuellement le verset 2 du psaume 42—43 (»Comme le cerf soupire après des courants d'eau ainsi mon âme soupire après toi ô Dieu!«). Des cerfs, d'autres animaux ou des oiseaux viennent boire à une source ou à une fontaine entourée de plantes qui suggèrent le jardin d'Eden, en suivant le texte de la Genèse (2—6, 6—10).

De nombreuses variantes de ce thème sont connues. On lui ajoute également d'autres éléments — tantôt les quatre fleuves du paradis (Baptistère d'Upenna)[3] ou leurs personnifications (Baptistère de Mariana[4] et d'Ohrid[5]), tantôt le Christ-berger (Naples, Baptistère de Soter[6]), le Chrisme (Capsella Africana[7]), la croix (sarcophages, Capsella Africana[8]), le temple (basilique de Iunka[9]), ou plusieurs de ces symboles à la fois. Nous ne nous y arrêterons pas; il suffira de rappeler une image typique qui représente ce sujet au Ve siècle à Ravenne au mausolée de Galla Placidia (fig. 2).

Au VIe siècle, l'image de la *Fontaine de Vie* orne déjà les tables des Canons dans les Evangiles, et au XIe siècle, elle y est très courante. On souligne ainsi que la parole du Christ est elle-même source de salut. Mais entre le IXe et le XIVe siècle ces représentations disparaissent du programme iconographique des églises byzantines.

Une miniature du Xe siècle, dans le Homélies de saint Jean Chrisostome (Athéniensis 211), se distingue des modèles courants (fig. 3). Nous ne l'expliquerons pas en détail, l'ayant déjà étudiée ailleurs[10]. Comme on le voit sur notre reproduction, il s'agit d'une illustration du

---

[1] Ces images sont particulièrement nombreuses à la catacombe de la via Latina, cf. A. Ferrua, Le pitture della nuova catacomba di via Latina, Cité du Vatican 1960, pl. II, 2; IV, 2; XVI, 2; XIX; XLIX; XLIV, 2; XLVIII, 2; LII, 2; LXIX, 2; LXXX; LXXXIX, 1; CI.

[2] Les sarcophages sont si nombreux qu'il est presque inutile d'en citer des exemples précis. On pourrait en trouver néanmoins sans difficulté dans M. Lawrence, The sarcophagi of Ravenna, 1945, fig. 8, 10, etc., et ailleurs.

[3] Baptistère d'Upenna (Tunisie), de Bir-Fouha (Carthage), cf. J. L. Maïer, Le Baptistère de Naples et ses mosaïques, Fribourg 1964, p. 139; etc.

[4] G. Moracchini, Le pavement en mosaïque de la basilique paléochrétienne et du baptistère de Mariana (Corse), en Cahiers Archéologiques, XIII, p. 137—160.

[5] Pavement en mosaïque du Ve siècle, trouvé dans un baptistère ruiné, près de Ohrid (inédit).

[6] M. Van Berchem et E. Clouzot, Mosaïques chrétiennes du IVe au Xe siècle, Genève 1924, fig. 120.

[7] Museo Sacro au Vatican.

[8] Museo Sacro au Vatican.

[9] P. Underwood, The fountain of life in manuscripts of the Gospels, in Dumbarton Oaks papers, V, p. 115.

[10] T. Velmans, L'iconographie de la »Fontaine de Vie« dans la tradition byzantine à la fin du Moyen âge, in Synthronon (Bibl. des Cah. Archéol. № 2) Paris 1968, pp. 119—121; Voy. aussi A. Grabar, Un manuscrit des Homélies de saint Jean Chrysostome à la Bibliothèque Nationale d'Athènes, in Seminarium Kondakovianum, Prague 1932, pp. 260—298.

psaume 42—43, seulement on représente, cette fois-ci, et les chrétiens qui boivent l'eau de la *Vie,* et les cerfs qui symbolisaient précisément l'âme du chrétien. Ce qu'il importe de retenir dans cette enluminure, par rapport à l'image de Kalenić, c'est qu'on y représente une première fois une figure en tant que réalité (les chrétiens buvant) et une seconde fois un signe ou un symbole qui avait été inventé primitivement pour être mis à la place de cette réalité.

C'est au XIVe siècle que le thème de la *Fontaine* ou de la *Source de Vie* réapparaît sur les murs des églises et cela sous deux principaux aspects. Dans le premier groupe de ces nouvelles versions, on représente les saints Pères et l'enseignement de l'église en tant que *Source de Vie* (Lesnovo[11], Brontochion à Mistra[12], Poganovo[13]). Dans le second, c'est la Vierge avec le Christ en tant que *Source de Vie* qui est figurée. Sur ces images, la Theotocos apparaît en pied avec le Christ émergeant d'un petit récipient sur sa poitrine et un ange à ses deux côtés (Psača, Dormition à Aliveri, Mali Sveti Vrači[14], etc.). Cette image représente, d'une façon plus explicite, ce que l'on cherchait déjà à exprimer par la Vierge avec l'enfant dans l'abside, c'est-à-dire, une allusion à l'Incarnation comme Source de salut pour l'humanité. Souvent d'autres représentations symboliques, notamment eucharistiques (le Salut ne devient effectif qu'après le sacrifice et la mort sur la croix) s'associent à cette image. C'est tantôt le *Christ oeil qui veille,* tantôt l' *Amnos* ou le *Melismos*[15] qui établissent ainsi un lien entre le mystère de l'Incarnation et celui de l'Eucharistie.

Ainsi, à la fin du XIVe siècle on avait pris l'habitude de représenter la *Vierge source de Vie* associée à des images qui en complètent le sens. Au XVe siècle de nouvelles variantes apparaissent, dont certaines semblent très libres par rapport aux schémas du siècle passé. Ainsi, à Ravanica[16] la Vierge orante est représentée avec le Christ sur sa poitrine, mais sans phiale et sans anges. Seule, une inscription (»Živonosni Istočnik«) témoigne qu'il s'agit là d'une *Vierge Source de Vie,* ce qui permet de supposer qu'à cette époque la présence du bassin ou du récipient n'est plus obligatoire.

Je pense donc que le relief de Kalenić représente une sorte de synthèse de diverses étapes de l'évolution très longue et très com-

[11] T. Velmans, Op. cit... p. 122 et sq.

[12] G. Millet, Les Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, pl. 103, 2—6.

[13] A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, p. 338, pl. LVIII.

[14] T. Velmans, op. cit..., p. 128—131.

[15] Id., p. 125 et sq.

[16] Cf. Д. Медаковић, Богородица живоносни источник у српској уметности, in Зборник радова Византол. инст., Београд 1958, fig. 1.

plexe du thème de la *Source de Vie*. C'est là une nouvelle variante, peu connue de ce sujet, variante qui semble assez fantaisiste, mais qui ne surprend pas vraiment au XVe siècle. Il suffit de se rappeler avec quelle facilité les artistes de l'époque des Paléologues puisaient dans le répertoire paléo-chrétien et dans celui de l'art byzantin d'époque antérieures. Nous avons vu, d'autre part, qu'il était courant d'associer une autre image symbolique à celle de la *Vierge Source de Vie* afin de mettre encore mieux en évidence la signification de celle-ci. L'exemple de Ravanica a montré, enfin, que le type de la ζωοδόχος Πηγή n'etait plus rigoureusement défini au XVe siècle et que ce type n'impliquait pas nécessairement la présence du récipient avec l'eau de la *Vie*. Ainsi, le sculpteur de Kalenić a entrepris une démarche analogue à celle de l'enlumineur de l'Athéniensis 211 (fig. 3). Il a figuré la Vierge avec l'enfant qu'il considérait comme une image de l'Incarnation et du Salut; pour la rendre plus explicite, il lui a ajouté un symbole emprunté à l'art paléo-chrétien et justinien — deux oiseaux s'apprêtant à boire dans une coupe au milieu d'un motif ornemental. Ce motif qui était végétal à l'origine est traité de façon décorative, ce qui était déjà le cas (dans une moindre mesure) au mausolée de Galla Placidia (fig. 2), et bien plus encore sur certaines oeuvres décorées de reliefs, tels des linteaux de portes de la même époque[17]. Des *Fontaines de Vie* très stylisées et envahies par des éléments décoratifs apparaissent également souvent dans les enluminures notamment au-dessus des arcatures des tables des Canons ou au-dessus des frontispices. Ainsi la *Fontaine de Vie* du fol. 5vo de l'Evangile de la Laurentienne (Laur. VI. 23) rappelle vaguement, par sa forme en coeur et son socle ornementé (fig. 4), celle de Kalenić[18]. En lui ajoutant le motif de la Fontaine avec les oiseaux, Marie, devenue *Source de Vie* et source de Salut pour l'humanité, est rapprochée, à Kalenić, du psaume 42—43, comme on l'avait rapprochée de l'*Amnos* ou du Christ Emmanuel au XIVe siècle. Ce que les artistes cherchent à exprimer par toutes ces images, est l'idée du Salut réalisée grâce à l'incarnation, à la Passion et à la mort du Christ sur la croix.

---

[17] Un excellent exemple du VIIe siècle serait à citer en Syrie (cf. De Vogué, Syrie Centrale, Architecture civile et religieuse du Ier au VIIe siècle, Paris 1865—1877, pl. 45. Egalement chez Б. Бошковић, Архитектура средњег века, Београд, 1967, fig. 73. Un phénomène analogue se produit dans les manuscrits enluminés du XIe—XIIe siècle, où les fontaines sont très souvent d'un style purement ornemental (par exemple, sur le fol. 5 v. de l'Evangile de la Laurentienne (Laur. VI, 23).

[18] Voy. aussi la première page de l'Evangile de Jean, décorée d'un frontispice dans l'Evangile arménien de la Freer Gallery of art à Washington (FGA 56. 11, Four Gospels, A. D. 1263) cf. S. Der Nersessian, Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of art, Washington 1963, p. 56 et pl. 72.

C'est exactement de la même façon que, dans l'*Annonciation* à la Pantanassa de Mistra[19], on aperçoit deux perdrix buvant à une fontaine. Il existe donc d'autres images que celle de Kalenić qui associent à Marie, non pas l'image d'un bassion ou d'un récipient d'où émerge le Christ, mais celle de la fontaine de type antique avec les oiseaux. A Mistra, il s'agit probablement de l'illustration d'un passage liturgique relevé jadis par G. Millet: »Le Maître du ciel ... est tombé goutte à goutte, comme la pluie, dans ton sein, oh fiancée de Dieu, te montrant une source d'où tout bien découle. C'est sur les mêmes textes que s'appuie très probablement un autre peintre à Mistra, celui qui exécuta les fresques, aujourd'hui très endommagées de la Chapelle Saint Jean[20]. On y observe, en effet, une image de l'*Annonciation*, dont le fond est occupé par un grand bassin dans lequel puisent divers personnages. Enfin, à l'église Kalopanayiotis à Moutoullas (Chypre), on trouve également une fontaine de forme originale dans une Annonciation[21].

Si le sculpteur de Kalenić n'est pas directement lié à un texte liturgique, il évoque néanmoins un passage du Cantique des Cantiques (4:13, 15), où Marie est comparée à une fontaine scellée, dont les jets forment un jardin inondé d'eaux vives.

Ainsi, à une époque où l'art byzantin revenait constamment à son propre passé et revêtait parfois à cause de cela même, un caractère encyclopédique, on arrive à associer les anciens symboles à leurs versions plus actuelles et à »éclairer« les seconds par les premiers. Le décor sculptural de la fenêtre du narthex de Kalenić nous met donc en présence d'une interprétation originale de la *Source* ou *Fontaine de Vie*, symbole du Salut, qui fût à l'origine d'une multitude de sujets iconographiques dont la variété ne cesse pas d'augmenter à l'époque post-byzantine. Il est particulièrement intéressant de trouver cette représentation de la *Vierge-Source de Vie* sur la fenêtre sculptée d'une église appartenant à l'école de la Morava, puisque l'ensemble du décor sculptural de ces églises est surtout composé d'un décor purement ornemental[22].

---

[19] G. Millet, Mistra ... pl. 139, 2.

[20] Id., pl. 107, 2.

[21] J. et A. Stilianou, The painted churches of Cyprus, Stourbridge 1964, p. 116.

[22] Dernièrement, sur l'ornementation sculpturale des églises de la Morava voy. J. Maksimović, Eléments byzantins et orientaux dans la décoration de l'école de Morava (en serbe avec résumé en français) in Зборник Филозофског факултета, Т. VIII, Београд, 1964.

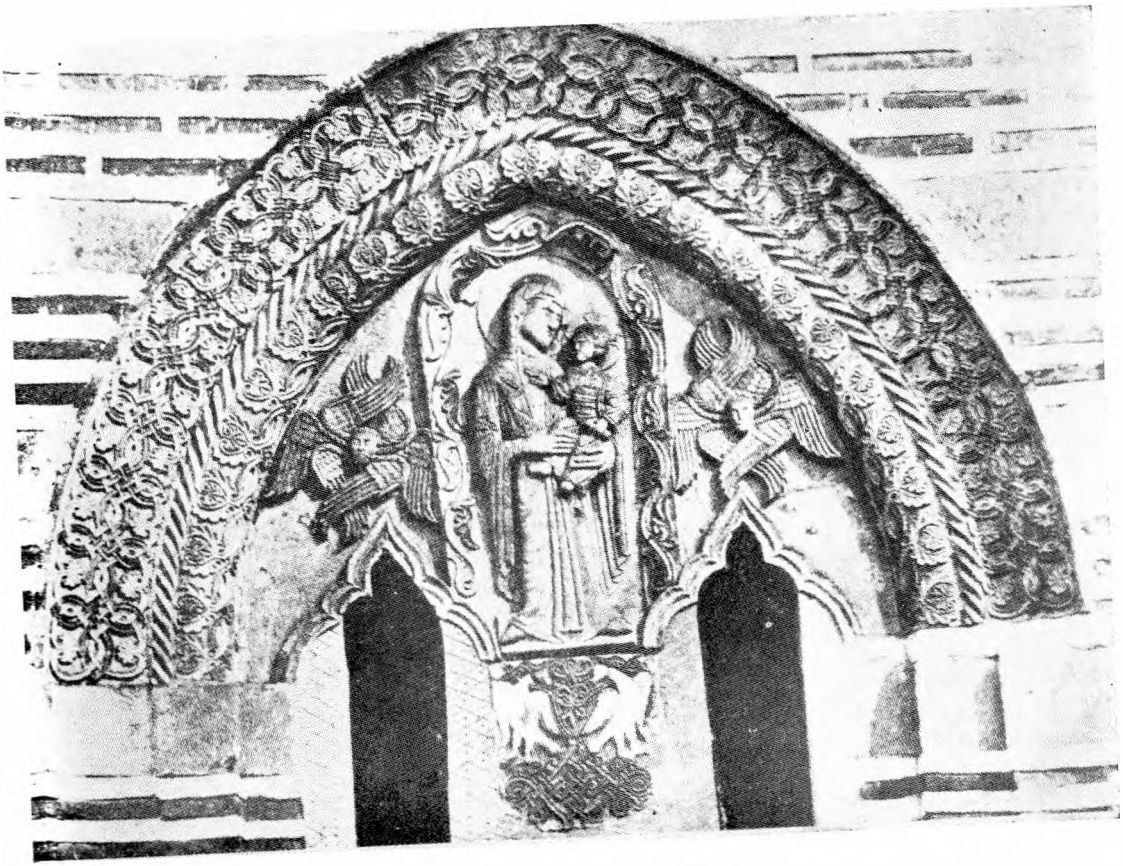


Fig. 1. Kalenić, narthex, fenetre Sud



Fig. 2. Ravenne, Galla Placidia



Fig. 3. Les Homélies de saint Jean Chrisostome (Atheniensis 211) fol. 84 v.

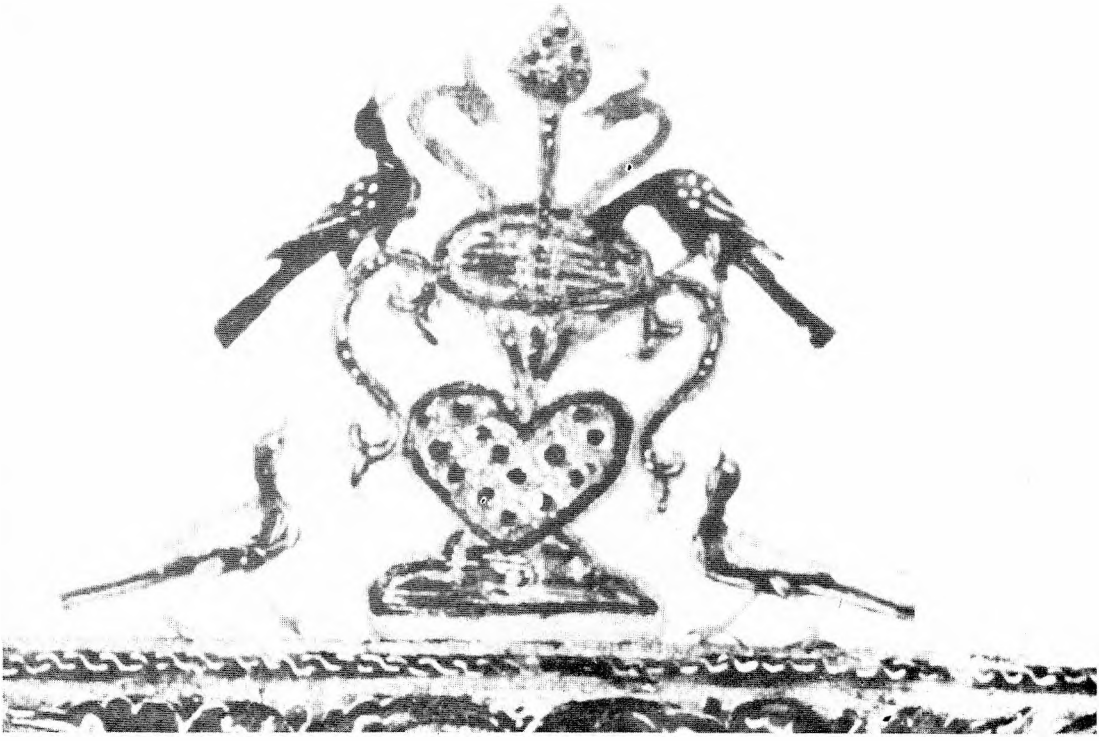


Fig. 4. Evangile de la Laurentienne (Laur VI—23), fol. 5 v o

Corina Nicolescu

Princesses Serbes sur le trône des Principautes Roumaines

Despina-Militza, princesse de Valachie



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

Les relations serbo-roumaines ont fait l'objet d'un certain nombre de recherches[1]. Notre modeste contribution tend à reconstituer la vie et l'activité de Despina-Militza et Hélène, princesses Serbes, montées sur le trône des Principautés Roumaines.

Deux évènements significatifs caractérisent les relations des Roumains avec la Serbie. Le premier se situe au dernier tiers du XIVe siècle. Il est d'ordre culturel et artistique. Le »pope« Nicodème, c'est le nom qu'il se donne lui-même dans le tetraévangile autographe de Tismana[2],

---

[1] I. Bărbulescu, Relations des Roumains avec les Serbes, Bulgares, les Grecs et la Croatie, en liaison avec la question macédo-roumaine, Iaşi, 1912, 369 p.; N. Iorga, Relations entre les Serbes et Roumains (Communication faite le 10 novembre à l'Académie royale serbe), Vălenii de Munte, 1913, 27 p; N. Iorga, L'élément roumain dans les Annales Serbes, Revue historique du Sud-Est Européen, 1927, IV; Em. Turdeanu, Din vechile schimburi culturale dintre Români şi Jugoslavi (Anciens échanges culturels entre Roumains et Yougo-Slaves), Cercetări Literare, Bucarest, 1939, tome III, p. 141—211; Em. Turdeanu, Legăturile româneşti cu mănăstirile Hilandar şi Sfîntul Pavel de la Muntele Athos (Les relations roumaines avec les monastères Hilandar et St. Paul de Mont Athos), Cercetări Literare, 1941, tome IV, p. 60—113; Em. Turdeanu, Les Principautés Roumaines et les Slaves du Sud: Rapports littéraires et religieux, München, 1949, 14 p.; S. Radojčić, Rapports artistiques serbo-roumains jusqu'à la fin du XVIIe siècle à la lumière des nouvelles découvertes faites en Yougo-Slavie, dans le volume »Actes de colloque international de civilisation balcanique organisé par la Commission Nationale Roumaine de l'UNESCO, Sinaia, 8—14 Juillet 1962, Bucarest, 1962, p. 23—30; I. R. Mircea, Relations culturelles roumaino-serbes au XVIe siècle. Revue des Etudes Sud-Est européennes, tome I, 1963, № 3—4, p. 377—419; I. R. Mircea, »Les vies des Rois et Archevêques Serbes« et leur circulation en Moldavie, une copie inconnue de 1567, Revue des Etudes Sud-Est européennes, tome IV, 1966, № 3—4, p. 393—512.

[2] Dans le colophone du manuscrit autographe, Nicodème a écrit: „Сиѭ с҃в҃тое ѵ҃(ан)т(е)л҃е написа попъ Никодимъ на Оугрьскѣи земли въ лѣто шесто тогова гонениа ѿт наученаже бытіа чнсл҃мо Ѕи девет сътно и гі.'»Ce saint évangile a été écrit par le pope Nicodème, dans le Pays Hongrois dans sa sixième année de sa chasse, et de la création du monde 6000 et neuf cents et 13«. Ce manuscrit (Inv. № Ms. 2) est exposé dans la Section Art Roumain Ancien du Musée d'Art R. S. Roumanie de

occupe une place importante de 1372 à 1406, en qualité d'auteur d'un véritable courant animateur de la vie monastique de Petite Valachie[3]. Nicodème, »un saint dédié au travail et à l'organisation des bienfaits spirituels«, est nommé par N. Iorga »l'apôtre de l'ascétisme littéraire«[4]. Les relations de famille entre les despotes de Serbie et les princesses de Valachie ont débuté également au XIVe siècle. Anca, fille du prince Nicolas Alexandre de Valachie (1352—1364) s'est mariée à Uroš, le fils de Dušan. Elle est inscrite dans les diptyques serbes[5]. Le second évènement date de la fin du XVe siècle et du début du siècle suivant, époque de l'avance des armées ottomanes, lorsque les Turcs asservissent la dernière formation politique Serbe, le »Srem«; à l'époque où les familles nobles des Branković et Jakšić se réfugient au Nord du Danube, en Valachie et en Transylvanie. Les jeunes princesses Militza et Hélène comptent parmi ces nobles émigrés qui joueront à certains moments un rôle politique dans les Pays Roumains, en qualité de parentes de Branković et de Jakšić. A l'abri du sort qui les menaçait, elles n'ont pas été enrôlées dans les »harems« des Sultans. Un tragique destin les a toutefois poursuivies. Elles ont eu en partage, sur le trône même de la Valachie et de la Moldavie, une vie agitée remplie de préoccupations et de malheurs. C'est pendant le règne de Radu-le-Grand (1496—1508), protecteur du monde chrétien tombé sous la domination ottomane, que déferle la plus forte vague d'émigration serbe. La famille des riches et influents boïars Craio-

---

Bucarest; il a figuré dans l'exposition des manuscrits d'art organisée à Cluj, Sibiu, Braşov, Baia-Mare et Bucarest en 1963—1964, C. Nicolescu, Miniatura şi ornamentul cărţii manuscrise in Ţările Române, sec. XIV—XVIII (L'enluminure et l'ornement des manuscrits dans les Pays Roumains, XIVe—XVIIIe siècles), Bucarest, 1964, № 10, fig. 6; dans une étude assez récente on a donné la description détaillée du manuscrit, I. R. Mircea, Cel mai vechi manuscris miniat din Tara Românească: Tetraevanghelul Popii Nicodim (1404—1405) [Le plus ancien manuscrit enluminé de la Valachie: le tetraévangile de Pope Nicodème (1404—1405)], Romanoslavica, XIII, 1966, p. 203—220, 7 fig.

[3] Pour la vie et l'activité du moine Nicodème, voyez la plus récente et complète étude, E. Lăzărescu, Nicodim de la Tismana şi rolul său in cultura veche românească, I (pînă la 1385) (Nicodeme de Tismana et son rôle dans l'ancienne culture roumaine I, jusqu'en 1385), Romanoslavica, Bucarest, 1965, XI, p. 237—282; Em. Turdeanu, L'hégoumène Nicodème de Tismana et le moine Philothée, Revue des Etudes Roumaines, Paris, 1954, II, p. 114—144; D. Giurescu, O cutiie de argint dăruită Tismanei (Une boîte en argent donnée au monastère de Tismana), Mitropolia Olteniei, 1961, XIII, № 5—6, p. 331—345+5 fig.

Idem, Maîtres orfèvres de Kiprovac en Valachie au XVIIe siècle, Revue des Etudes Sud-Est Européennes, 1964, II, № 3—4, p. 467—510, fig. 1—26; Două opere de argintărie lucrate de meşteri din Chiprovăt în Tara Românească, în sec. XVII (Deux oeuvres d'orfèvrerie travaillés par les maîtres de Kiprovac en Valachie au XVIIe siècle), Studii Muzeale, III, 1966, p. 20—24, fig. 1.

[4] N. Iorga, Istoria bisericii româneşti (Histoire de l'église Roumaine), IIe édition, Bucarest, 1924, tome I, p. 50—56.

[5] N. Iorga, Relations, p. 9; Hurmuzaki, Documents, I, p. 158, CXXII; Jirecek, Geschichte der Serben, Gotha, tome I, p. 414.

veşti[6] résidant à Strehaia et Craiova était en pleine ascension. Ils décident les destins politiques de Valachie. Le Ban Barbu Craiovescu, représentant distingué de cette famille, avait pris pour épouse Negoslava[7], d'origine serbe vu le nom. On l'a figurée en qualité de donatrice sur la paroi Ouest de la chapelle à l'hôpital du monastère de Bistritza[8]; et au

---

[6] St. Ştefănescu, Bănia în Tara Românească (»Bănia« en Valachie), Bucarest, 1965, 245 p. La plus récente et la plus complète étude sur l'ascension de cette famille et son activité politique en Valachie.

Neagoe le père des frères Barbu, Pîrvu, Danciu et Radu et le grand père du prince Neagoe Basarab (1509—1521) a été élevé au rang de grand boïar („Поднигѣл власт҃ели") par le voïvode Vladislav II, mort en 1456. L'inscription incisée sur sa pierre funéraire, mise plus tard sur son tombeau par le prince Neagoe Basarab, nous donne cette précision, N. Iorga, Inscripţii din bisericile României (Inscriptions d'églises de la Roumanie), fasc. I, Bucarest 1905, p. 100.

La première résidence du premier »ban« Neagoe et d'un archevêque aussi a été à Strehaia, au Sud-Ouest de la Petite-Valachie. La chaire épiscopale a été transférée plus tard á Rîmnicul-Vîlcea, St. Ştefănescu, Bănia, p. 67—73. Après l'année 1491 les documents mentionnent la ruine de la résidence de Strehaia et le ban Barbu, fils de Neagoe reçoit le titre de Ban Cralevski d'après sa nouvelle résidence, la ville de Craiova, ibidem, p. 73—74. Les récentes fouilles archéologiques près de l'église de Strehaia ont mis à la lumière les fondations et les caves de l'ancien palais. L'église présente une particularité architectonique très rare et archaïque, une loge qui regarde vers le naos, destinée au prince et sa cour, liée par un passage avec l'étage du palais. En Valachie, l'église princière de la résidence de Tîrgovişte présente la même particularité, qui remonte à la tradition impériale de Byzance.

[7] E. Turdeanu, Schimburile, p. 149—150, Ilie Bărbulescu, Relations, les deux chercheurs considèrent la femme de Barbu, d'origine serbe, vivant tantôt en Olténie, tantôt en Serbie. Elle est mentionnée deux fois dans les documents, Documente privind Istoria României, B, Tara Românească (Documents concernant l'histoire de la Roumanie, B. Valachie), Bucarest, tome II, 1951, p. 11, Negoslava offre le 26 mai 1520 le village Stroeşti au monastère Bistritza, la fondation de Barbu Craiovescu et sa famille. La confirmation de cette donation du 1-er juin 1545. Em. Turdeanu, Legăturile, p. 68—69 affirme que les boïars Craiovescu ont contribué à agrandir l'influence culturelle serbe en Petite Valachie, en apportant des manuscrits serbes dans le monastère de Bistritza. Pîrvu Craiovescu a contribué avec de l'argent à la fondation de Krušedol. Il est inscrit parmi les donateurs, Em. Turdeanu, Legăturile, p. 70.

[8] Le monastère de Bistritza (district de Vîlcea) a été bâti comme une vraie forteresse, avec deux enceintes, vers 1491 par les frères Craiovescu sur un plateau à l'entrée du défilé rocheux de la rivière Bistritza. Quand le prince régnant en Valachie, Mihnea le Mauvais (1508—1510), a commencé la poursuite de la famille Craiovescu, il a dirigé ses canons contre le monastère. Le prince Neagoe Basarab et ses oncles ont refait le monument et ont offert des propriétés et d'objets de culte. A cause d'une mauvaise restauration entreprise au début du XIXe siècle par l'architecte autrichien Schlatter, l'ancien monastère a été complètement transformé dans le style néogothique. On connaît son aspect originaire grâce à l'esquisse d'un officier autrichien chargé au commencement du XVIIIe siècle de fortifier quelques monastères de la Petite Valachie, situés dans des conditions favorables pour la défense contre les Turcs. L'ingénieur obristwachmeister Johann Weiss a rédigé un rapport (Kurze Beschreibung der vornemster Clöster u. anderen haltbahren Örtern in der kais. österr. Wallachei) — accompagné des plans et esquisses des monuments, M. Popescu, Oltenia în timpul stăpînirii austriece (1718—1739), (l'Olténie pendant la domination autrichienne, 1718—1739), Bulletin de la Commission des Monuments Historiques, 1926, XIX, fasc. 49, p. 102—103, fig. 7—8. Ce monastère a joué un rôle très important pour la culture du XVe. XVIe siècle. Il a possédé auparavant une grande bibliothèque de manuscrits slavo-roumains et serbes, de même que de livres imprimés et une grande quantité d'objets de culte. Ce riche trésor découvert en 1860 par le grand archéologue et historien d'art rou-

bas d'un épitrachilion brodé donné à ce monastère[9]. Negoslava est revêtue du costume de cérémonie valaque. Sous le caftan fourré de velours aux longues manches, qui lui arrive au dos jusqu'aux chevilles, elle porte une robe plissée au corsage échancré sans manches, et une chemise aux manches étroites fermées aux poignets. La coupe et les broderies en rappellent les chemises paysannes. Des repeints des XVIIe et XIXe siècles ont taché les joues. Elle est coiffée d'un chapeau blanc et porte des pendeloques pareilles à celles de Despina-Militza et de Roxane, dans les peintures d'Argeş. Le Ban Barbu Craiovescu est peint comme moine dans l'angle Sud-Ouest du pronaos, et désigné par son nom monastique de Pacôme[10]. En 1520, vers la fin de sa vie et assez âgé, il renonça à la car-

---

main Al. Odobescu, dans ce monastère, a été apporté dans le Musée National d'Antiquités, Al. Odobescu, Despre unele manuscripte si cărţi tipărite aflate în mănăstirea Bistriţa (Sur quelques manuscrits et livres imprimés trouvés dans le monastère de Bistritza), Opere (Oeuvres), tome II, Bucarest, 1967, p. 110—172. Ces objets sont exposés aujourd'hui dans la Section de l'Ancien Art Roumain du Musée d'Art de Bucarest.

Quelques années après la consécration du monastère, Barbu Craiovescu a acheté de moines Serbes les reliques du Saint Grégoire le Décapolite, qui furent transférées en Petite Valachie, Turdeanu, Legăturile, p. 70; N. Iorga, Manuscripte din biblioteci străine relative la Istoria Românilor (Manuscrits de bibliothèques étrangères, concernant l'Histoire des Roumains), Analles de l'Académie Roumaine, Sect. Hist., S. II, t. XX, 1899. p. 243, 246; Al. Odobescu, Schiturile şi metoaşele mănăstirei Bistriţa din Vîlcea (Les »Skites« et les »Métoches« du monastère de Bistritza de Vîlcea), Bul. Com. Mon. Hist. 1908, I, fasc. 3, p. 101—103; I. D. Ştefănescu, La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie, Paris, 1932, p. 110—112.

[9] Gr. Tocilescu, Catalogul Muzeului Naţional de Antichităţi (Le Catalogue du Musée National d'Antiquités), Bucarest 1900, p. 105, no. 32; Sp. Cegăneanu, Obiecte bisericeşti (Objets ecclésiastiques), Bucarest 1911, p. 29—30, fig. 11; Iorga, Les arts mineurs en Roumanie, tome II, Bucarest 1937, p. 21, fig. 81; E. Turdeanu, Les étoles des XVe et XVIe siècles, Extrait de »Bulletin de l'Institut Roumain de Sofia«, tome I, Bucarest 1941, p. 48, p. 50; P. S. Năsturel, Străvechile odoare (Les anciens trésors), Mitropolia Banatului, 1937, VII, no. 10—12, p. 198; C. Nicolescu, Broderiile din Tara Românească în sec. XIV—XVIII (Les broderies de Valachie aux XIVe—XVIIIe siècles), dans le volume »Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.« (Etudes sur le trésor restitué de l'Union Soviétique), Bucarest, 1958, p. 117—148, p. 120—123, fig. 6; G. Tomić Tribunat, Epitrahila Mana Kluciar (L'étole de Manea Kljucar), Zbornik Narodnog Muzeja, II, 1958—1959, p. 182—183, fig. 4—5; St. Metzulescu, In jurul unui ctitor bisericesc (A propos d'un fondateur d'église), Glasul Bisericii, 1959, XVIII, p. 658; V. Vătăşianu, Istoria artei feudale în Tările Române (Histoire de l'art féodal dans les Pays Roumains), tome I, Bucarest, 1958, pp. 942—943, fig. 903—907; Roumanian Art Treasures, London, 1965, p. 29, no. 29, pl. 24. La broderie fait partie de la collection du Musée d'Art Section d'Art Roumain ancien, № 1120.

[10] Dans le pronaos de la chapelle (bolnita) de Bistritza on conserve encore un tableau peint à l'huile, qui représente la cérémonie solenelle d'entrée de Barbu Craiovescu au monastère, accompagné par toute sa cour. Les vêtements et l'atmosphère du tableau sont propres au XVIe siècle. Ce tableau semble une replique d'après l'original perdu. Dans le même monastère s'était conservée une icône représentant St. Procope, le patron de la chapelle et le »ban« Barbu Craiovescu agenouillé à ses pieds, avec les mains enchaînées, une allusion directe à la légende qui circulait dans le monastère sur sa délivrance de la prison à l'aide de Saint Procope. L'icône fait partie aujourd'hui de la collection de Musée d'Art R.S.R.. inv. nr. 115 i. Al. Elian, C. Bălan, H. Chircă, O. Diaconescu, Inscriptiile medievale ale României. Oraşul Bucureşti (Les inscriptions médiévales de la Rou-

rière politique et reçut l'habit monacal dans sa fondation de Bistritza; sur l'epitrachilion brodé de 1521, il en est revêtu. L'inscription ne donne que son nom de moine. Negoslava, y porte un corsage plissé et rayé, et une chemise aux larges manches. Ses cheveux sont couverts d'un voile bleu foncé[11].

Un second grand dignitaire de l'époque, Pârvu, le fils de Caplea, soeur du prince Radu-le-Grand, et du logothète Staicu de Bucov, avait pris en juillet 1504 pour épouse la fille de Démètre Jakšić. C'est à Sibiu, dans le réfuge, que la jeune princesse a été demandée officiellement en mariage par l'intermédiaire d'un délégué du prince régnant, porteur d'une lettre en latin, adressée au maire de la ville[12]. La princesse était apparentée à Hélène Brancović et cousine germaine de la future princesse de Moldavie, mariée à Pierre Rareş, en 1529. Les relations de famille établies entre les princesses Serbes réfugiées au Nord du Danube et les grands boïars de Valachie et de Moldavie, les mariages dont nous venons de parler aussi, ont été noués par l'intermédiaire de Georges Despot de »Srem«, réfugié à la cour de Radu-le-Grand et futur métropolite de Valachie. Une biographie de Maxime Brancović (on en conserve deux versions) rappelle comment il a cherché réfuge en Valachie en compagnie de sa mère Angéline, où il apporta les reliques de son père Etienne (mort

---

manie. La ville de Bucarest), Bucarest 1965, tome I, p. 741, no. 1112. V. Brătulescu, Zugravul cîntăreş Gheorghe Gherontie (Le peintre chanteur Gheorghe-Gherontie), Mitropolia Moldovei, 1962, XIV, p. 24. Quand il était moine, Barbu a donné au monastère de Bistritza avec son frère Preda, un beau panagiaire, datant de l'année 7029 (1521), Inscriptions médiévales, p. 667, № 965; C. Nicolescu, Argintăria laică şi religioasă din Tările Române sec. XIV—XIX (L'orfèvrerie laïque et religieuse des Pays Roumains sec. XIV—XIX), Bucarest 1968.

[11] M. Muzicescu, Portretul laic brodat în arta medievală românească (Le portrait laïque brodé dans l'art médiéval roumain), Studii şi Cercetări de Istoria Artei, 1962, IX, 1, p. 57, fig. 11; Rumaniai Art Treasures, 1965, p. 29, no 29, pl. 24; Inscripţiile, pp. 710—711, № 1050, l'inscription en langue grecque: „Μπαρλουλ Παχωμιος ἐκει ξκθ. Γεγ(ο)ν (εν) κο παρ(δυ) (ἐ)πιτραχιλη(ον) δια σηνδοωμῆς κ(αὶ) εξόδου παρα κῆς ἀρχ(ων)κησ(ης) κ(υρίας) Ναγοσλάβ(ας)". »Barbul Pahomie, l'année 7029. Cet épitrachilion a été fait à l'aide et l'argent de Negoslava«.

[12] I. Bogdan, Documente privitoare la relaţiile Tării Româneşti cu Braşovul şi Tara Ungurească în sec. XV şi XVI, vol. I, 1412—1508 (Documents concernant les relations de la Valachie avec Brasov et la Hongrie aux XVe et XVIe siècles, tome I, 1413—1508), Bucarest 1905, p. 349, № CCCIII. Dans la lettre écrite en langue latine par le Prince de la Valachie Radu-le-Grand, en 18 juillet 1504, on annonce au maire de la ville de Sibiu: »quomodo nepoti nostro ex sorore videlicet Perwl vocato, filio summi secretarii nostri Stayko logonfeth, filiam egregii condam Demetri Iaksit legitime in coniugem copulavimus; igitur petimus easdem obnixe, quatinus nuptiis eiusdem interesse velitis nostri amicitiae ulterioris ob respectum, quas quidem nos simul cum totis nostris boyaronibus cum sollenitate celebrare volumus. Ceterum is familiaris noster Daan Spatarius quacumque nomine nostro dix(er)it, fidem velitis adhibere indubiar«. Pîrvul était le fils de jupaniţa Caplea, mariée avec le logothète Staico, morte en 1511 et enterrée dans l'église du monastère de Dealu Elle avait donnée au monastère de Dealu la propriété de Băjeşti, A. Lapedatu, Vlad Vodă Călugărul (1482—1496), Bucarest, p. 64—65; G. D. Florescu, Divanele domneşti din Tara Românească (1389—1495) (Les »divans« princiers de la Valachie 1389—1495), Bucarest 1943, p. 320.

en 1477) et de son frère Jovan Brancović, mort en 1502[13]. Etabli à la cour de Radu-le-Grand à Tîrgovişte, il devient un des conseillers du prince en sa qualité de métropolite de 1505 jusqu'à 1509. Maxime a joué un grand rôle d'ordre diplomatique dans le conflit armé qui a opposé Radu-le-Grand à Bogdan III. Les chroniques moldaves en font mention[14]. Les armées des deux princes avaient campé sur les rives de la rivière Rîmnicu-Sărat et se préparaient à combattre. Maxime, envoyé de Radu-le-Grand, conseilla la retraite à Bogdan, en lui montrant la gravité du péché qu'on allait commettre, puisqu'il s'agissait d'une guerre de deux peuples apparantés et de la même foi (»vous êtes chrétiens et parents«). La mission de Maxime a porté des fruits; Bogdan III fit rebrousser chemin à ses armées qu'il dirigea vers Suceava. A la mort de Radu-le-Grand (1508), et à l'avènement de Mihnea-le-Mauvais, ennemi de la puissante famille des Craioveşti, Maxime, parent de Neagoe, le futur prince régnant, marié à Despina-Militza, lui resta fidèle. Envoyé par Mihnea en Transylvanie, il ne rentra plus à Tîrgovişte. Peu de temps après, Maxime est de retour en Serbie, sa patrie, où il fonda le monastère de Krušedol, qui bénéficiera des dons de Neagoe, de la princesse Despina-Militza, et de plusieurs autres dignitaires de Valachie, tout le long du XVIIe siècle. C'est Maxime qui a amené à Tîrgovişte la jeune et belle princesse Militza, sa parente, future princesse de Valachie, connue dans l'histoire et par la tradition sous le nom de Despina-Militza[15].

Nous ne possédons pas des données sûres concernant les relations de parenté qui rattachaient Militza aux despotes Georges (le métropolite Maxime) et Jovan Branković, le père d'Hélène. Cette dernière faisait toutefois partie de la famille Branković, sans aucun doute. L'obituaire du monastère d'Arges publié récemment[16] enregistre clairement dans les

---

[13] I. C. Filitti, Despina, princesse de Valachie, fille présumée de Jean Brankovitch, Revista Istorică Română, 1931, I, fasc. III, p. 248; P. P. Panaitescu, Liturghierul lui Macarie (Le liturgiaire de Macaire), Bucarest 1961, p. XLVII.

[14] I. Bogdan, Cronicile slavo-române din sec. XV—XVI (Les chroniques slavo-roumaines des XVe—XVIe siècles), rééditées par P. P. Panaitescu, Bucarest 1959, p. 13 (texte slave), pp. 22—23; (traduction roumaine), p. 78, t. sl. p. 91 (trad.); p. 172 (t. sl.), p. 182 (trad.).

[15] S. Nicolaescu, Documente slavo-române (Documents slavo-roumains), Bucarest, 1905, p. 267; I. C. Filliti, Craioveştii Convorbiri Literare, 1922, pp. 194—228; pp. 292—320; pp. 398—415; I. C. Filliti, Despina, pp. 241—250; M. Romanescu, Neamurile Doamnei lui Neagoe (Les parents de la Princesse de Neagoe), Craiova 1940; C. C. Giurescu, Istoria Românilor (L'histoire des Roumains), Bucarest 1937, tome II, 1, p. 147; N. Iorga, Istoria Românilor în chipuri şi imagini (Histoire des Roumains en figures et images), Craiova 1921, pp. 38—41.

[16] A. Sacerdoteanu, Pomelnicul mănăstirii Argeş (L'obituaire du monastère d'Argeş), Biserica Ortodoxă Română, 1965, LXXXIII, № 3—4, pp. 297—330. Dans les Archives d'Etat de Bucarest, on a conservé l'obituaire d'Argeş en trois copies. La plus ancienne, rédigée en langue slave peut être datée vers le milieu du XVIIe siecle (Arh. St. Buc., Ms. № 742), la seconde en langue roumaine, a été traduite par Petrache Ghiurca Rîmniceanul en 1785 (Arh. St. Buc. ms. № 743) et la

trois copies gardées (des siècles XVII—XVIII) les noms des membres de la famille Branković. Lazare, du XIVe siècle y figure en tête. L'exactitude des données semble montrer qu'on doit cet obituaire à Despina-Militza; elle seule pouvait connaître tous les membres de cette famille et les citer sans faute. Son propre nom y apparaît deux fois: dans la série des princes roumains, appelée Despina et encadrée de Neagoe et de Théodose, son fils; et à la fin de l'obituaire des princes serbes où elle porte son nom de religieuse, Platonida, accompagnée de celui de Stana, sa fille ainée qui a pris le voile sous le nom de Sophronie dans la petite skite de l'Ostrov de Călimăneşti[17].

On mentionne par deux fois le nom de Donca, la mère de Militza, qui n'apparaît pas dans la série des princes serbes d'obituaire d'Argeş;

---

dernière copie a été écrite en 1809 (Arh. St. Buc., ms. № 744). Le manuscrit slave est ornementé par des enluminures qui rappellent la manière de l'école de Jean de Cratova, qui a travaillé en Petite Valachie, mourant à Craiova, vers la fin du XVIe siècle. Jean de Cratova a fondé une vraie nouvelle école d'enluminure en Valachie, qui a continué toute la première moitié du XVIIe siècle. La copie du XVIIIe siècle, ornamentée à la manière de style tardif de Constantin Brîncoveanu a figuré dans l'exposition des manuscrits de Bucarest, C. Nicolescu, Miniatura, p. 51, № 69. Al. Odobescu a signalé pour la première fois l'existence des obituaires d'Argeş, mais il a vu en 1860 quatre manuscrits, Al. Odobescu, Episcopia de Argeş (L'archevêché d'Argeş), Convorbiri literare, XLIX, 1915, pp. 1119—1125. L' obituaire d'Agreş a été publié par I. C. Filitti, qui a considéré Despina-Militza la soeur d'Hélène Brancović. Après lui tous les historiens roumains, sauf Ion Radu Mircea, ont fait la même affirmation. Dans la liste des princes roumains qui commencent avec le prince Basarab I, suivi par son fils Alexandru-Nicolae, Radu I, Mircea le Vieux, Dan, Vlad, Radul etc. figurent Neagoe et »gospodja ego Despina, suivie de son fils »Io Theodosie Voevod«. L'obituaire des princes serbes commence avec le cneaz Lazăr. Fol. L, v. col. 1: »L'obituaire des despotes serbes, Saint Cneaz Lazar, Io Stefan Voevod, Despot Ghiurghia, Gospoda Mara mati ego, Gospoda Irina, Despot Stefan, Grăguri brat ego, Despot Ioann, Gospoda Elena. Fol. 1, v. col. 2: Gospoda monahia Platonita, Gospoda monahia Sofronia, Gospodja Maria dăşti stego Ioanna, Gospodja Mara, Gospodja Erina, Mara ţarita Cantacuzina sestra ei, Despot Lazar, Gospoda Elina, Aranita, Gospoda Mara, Despina i Ghiura, Stepa i Anghelina, Elia i Radici, Dumitra i Nicolae, Irina i ceda ih Mara, i ceda ih Prezvitér Stanciul, Gospodja Anca mati ego«.

Le nom de Despina à côté de son mari apparaît aussi dans l'obituaire de Cotroceni, Inscripţii, p. 330, № 285, datant de 1780—1800, et dans l'obituaire de Govora, S. Nicolaescu, Documents slavo-roumains, p. 267; A. Sacerdoţeanu, Pomelnicul mănăstirii Govora (L'obituaire du monastère de Govora), Mitropolia Olteniei 1961, XII, pp. 788—823. Le manuscrit écrit par l'hiéromonaque Visarion de Tismana se trouve à la Bibliothèque de l'Académie RSR, ms. 257. Le nom de Despina figure parmi les princes de la Valachie, p. 779 »Io Neagoe Vv., G(o)sp(o)dja Dospina, Io Theodosie Vvd., Stana, Petru, Roxanda, Iovana, Anghelina«. Parmi les boïars est inscrit le nom de Iacsici Dumitru, p. 800.

[17] Selon la tradition le petit skite d'Ostrov a été fondé par Despina-Militza, ici a pris le voile sa fille Stana, morte en 1531 et enterrée près de son père Neagoe, dans l'eglise d'Arges, Iorga, Inscriptii din bisericile României (Inscriptions d'églises de Roumanie), Bucarest 1905, fasc. 1, p. 147. Dans le même skite a pris peut-être le voile vers la fin de sa vie Despina elle-même, sous le nom de Platonida.

L'architecture du monument conserve les traits des constructions du XVIe siècle, la peinture a été trop refaite en 1752. Sur la paroi Ouest, près de la porte d'entrée sont les portraits des fondateurs, Neagoe, Despina et leurs filles, gâtés par les refaites du XVIIIe siècle, I. D. Ştefănescu, La peinture religieuse, pp. 112—114.

une première fois, dans le synodikon du Tzar Boris, en qualité de belle-mère de Neagoe Bassarab[18] et une seconde fois dans l'inscription d'un voile d'iconostase d'une chapelle au monastère de Lavra à l'Athos[19]. Nous devons à Gr. Tocilescu ce précieux renseignement et la lecture »... fait par Despina, épouse du prince Jean Bassarab et par sa mère Donca«. Nous y lisons en même temps qu'elles »l'ont fait au nom de la Toute Sainte et Toute Puissante Mère de Dieu et Vierge Marie«. On se demande et on ne connaît pas la raison qui a fait omettre le nom de Donca parmi les parents de Despina, dans l'obituaire d'Argeş rédigé par sa fille. On pourrait supposer que Donca n'y pouvait pas figurer étant l'épouse illégitime d'un prince de la famille Brankovic[20]. Ajoutons que Despina ne porte jamais son nom de famille Brankovic à l'encontre d'Hélène, la femme de Pierre Rareş, qui le rappelle souvent. Despina-Militza a pris très jeune pour époux l'ambitieux prétendant au trône de Valachie, le boïar Neagoe, capitaine des chasseurs et neveu du ban Barbu Craiovescu. Le mariage a eu lieu très probablement vers 1504—1506[21], et a été célébré au mona-

---

[18] E. Turdeanu, La littérature bulgare du XIV siècle et sa diffusion dans les Pays Roumains, Paris, 1947, p. 145.

[19] Ion Radu Mircea, Petre Ş. Năsturel, De l'ascendance de Despina, épouse du Voévode Neagoe Basarab. A propos d'une inscription slavone inédite, Romanoslavica, 1964, pp. 435—437. Parmi les notes de Gr. Tocilescu, conservées à l'Académie R.S.R. (Ms. 5143) on a trouvé une mention (f. 24) concernant l'existence d'un voile brodé aux portes impériales de l'iconostase d'une petite chapelle de Lavra.

C. C. Giurescu, Istoria Românilor, II, p. 147, mentionne comme la mère de Despina, Domţia.

[20] La même opinion chez G. D. Florescu, Les divans de la Valachie, Bucarest, 1943, p. 320 et P. St. Năsturel dans l'article cité aussi que dans un autre article, »Sultana Mara, Vlad Călugărul şi inceputurile legăturilor Tării Româneşti cu mănăstirea Hilandar în 1492 (La Sultane Mara, Vlad-le-Moine et les débuts des relations de la Valachie avec le monastère de Chilandar en 1492), Glasul Bisericii, XIX, 1960, № 5—6, pp. 498—502.

[21] I. C. Filitti dans l'étude citée situe les noces de Despina entre 1501—1512. D'après un historien grec du XVIIIe siècle, le mariage a été célébré vers 1507.

Dans une étude plus récente, A. Sacerdoţeanu, Contribuţii la studiul diplomaticii slavo-române. Sfatul domnesc şi sigiliile din timpul lui Neagoe Basarab (1512—1521) (Contributions à l'étude de la diplomatique slavo-roumaine. Le conseil princier et les sceaux d'époque de Neagoe Basarab), Romanoslavica, X, 1964, p. 405—433, poursuivant la carrière politique de Neagoe et son ascension, affirme qu'en 1501 le jeune boïar n'était pas encore marié. Dans une donation faite au Mont Athos par les frères Craiovescu, en exceptant Neagoe Basarab, ils sont accompagnés par le nom de leurs femmes. Avant la mort de Radu-le-Grand (1508), Despina était déjà établie en Valachie. Elle achète de son propre argent des serfs. Dans une confirmation d'un don des Tziganes, fait par la princesse plus tard au monastère d'Argeş, on trouve la mention que l'acte d'achat a été confirmé par »le parent de ma seigneurie, le feu Radu Voievode«, Filitti, Despina, p. 247. Donc avant 1508, Despina affirme sa parenté avec le prince régnant Radu-le-Grand et en même temps elle possédait son argent propre pour acheter des Tziganes serfs. Vers l'année 1506 elle était déjà mère de son premier fils Théodose, qui à la mort de son père (1521) devait être un adolescent de quatorze ou quinze années, qui sous la protection de ses oncles luttait pour l'héritage du trône. En 1517, Despine était mère de trois fils et deux fillettes, qui sont représentés sur l'icône de Saint Nicolas d'Argeş.

stère de Bistritza[22], la riche fondation des Oraioveşti, à laquelle Neagoe fera de nombreux dons. Des troubles ont assombri les premières années de sa vie de famille, du fait de Mihnea, le nouveau prince, ennemi des boïars Craioveşti. Neagoe avait dû se réfugier peut-être en Transylvanie, et le début de son règne s'avéra très peu sûr. Le 23 ou le 15 janvier 1512[23] Despina monta au côté de Neagoe sur le trône de Valachie. Appuyé sur ses oncles tout puissants, les Craioveşti; aidé aussi par Mehmet Beg, le sandjak de Nicopoli et de leur parente à ce qu'il semble, Neagoe n'occupa son trône qu'à la suite d'un complot visant le prince Vlădut le Jeune. Ce dernier fut en effet battu près de Bucarest et décapité sous un poirier[24]. Le prince semble s'en être amèrement repenti, selon les dires de la chronique de Valachie. Un office solennel a été célébré dans la cathédrale métropolitaine et l'on y a préparé le Saint chrême. Neagoe annonce dans une lettre, datée de Tîrgovişte et du 1-er février, l'envoi d'un ambassadeur au maire de Sibiu. Son règne, qui n'avait reçu que l'appui d'un dignitaire féodal turc, ne fut confirmé que trois ans plus tard à Stamboul, où le prince reçut du Sultan l'investiture dans les formes habituelles[25]. Neagoe se vit obligé de gouverner très prudemment et avec habileté les

[22] St. Ştefănescu, Bănia, p. 120.

[23] N. Iorga, Inscriptions, fasc. I, p. 101. Sur la pierre tombale du prince Vlădutz-le-Jeune, enterré au monastère de Dealu, près de Tîrgovişte, mise par le prince Neagoe, on lit: »et est venu Prince Io Basarab Voevod et après une lutte, on a coupé la tête de Vlad Voevod dans la cité de Bucarest, 23 janvier 7020 (1512)«. La chronique serbe nous indique la date du 25 janvier pour la mort de Vlădut, N. Iorga, Studii şi Documente (Etudes et Documents), tome III, p. 3. Avant la chûte de Vlădutz, en Transylvanie on connaît déjà au 17 janvier la lutte contre Vlădutz et l'appui turc donné aux usurpateurs, Hurmuzaki, XV, p. 217. Après une semaine de sa victore, au 1er février, Neagoe envoie lui-même un émissaire, le Spathaire Stefan au maire de Sibiu, pour lui annoncer son avènement au trône, Hurmuzaki, XV, 1, p. 218; deux semaine plus tard, le 14 février 1512, Vladislav, le roi de la Hongrie annonce au même maire de Sibiu, la mort de Vlad et l'avènement au trône de Neagoe, Hurmuzaki, XV, 1, p. 218. Le premier acte interne de Neagoe, la confirmation des dons faits au monastère de Coutloumuz, est daté du 20e février 1512, Doc. Ist. Rom., B, sec. XVI, tome I, p. 75—76; au 1er février, de sa résidence de Tîrgovişte, Neagoe envoyait une lettre à la ville de Sibiu, Hurmuzaki, XV, 1, p. 218.

[24] Istoria Tării Româneşti 1290 — 1690. Letopiseţul Cantacuzinesc (Histoire de la Valachie, 1290—1690. La chronique des Cantacuzènes), éditée par C. Grecescu, D. Simonescu, Bucarest 1960, p. 22; G. Protul, Viata sfintului Nifon Patriarhul Constantinopolului (La vie de Saint Niphon, le Patriarche de Constantinople) édité par Tit Simedrea, Biserica Ortodoxă Română, 1937, LV, № 5—6, p. 286 (p. 19 extras). Pour les circonstances de l'avènement au trône de Neagoe, voyez N. Iorga, Histoire des Roumains, tome IV, Bucarest 1937, p. 332—333; C. C. Giurescu, Istoria Românilor, tome II, 1, pp. 142—143; St. Ştefănescu, Bănia Craiovei, p. 106—108; M. Neagoe, Politica externă a lui Neagoe Basarab (La politique extérieure de Neagoe Basarab), Studii, 1966, tome 19, no. 4, pp. 747—748. Selon la chronique moldave de Macarie, Mehmet Beg était en relations de famille avec les boïars Craioveşti, I. Bogdan, Cronicele Slavo-Române, p. 93.

[25] Après quatre mois de son avènement au trône, le pouvoir de Neagoe était encore assez incertain, Hurmuzaki, II, 3, p. 47—48. Au commencement de son règne, Neagoe n'a pas payé le tribut au Sultan, profitant des troubles internes de l'Empire Ottoman. Après une année, quand Selim vainqueur de son frère Ahmed en Asie Mineure, menace l'Europe, Neagoe a repris le payment du tribut, dans les mêmes conditions que le prince Radu-le-Grand (1496—1508), voyez la chronique

destinées politiques de son pays, et tirer profit des luttes intestines qui ravageaient l'Empire Ottoman. Les premières années de son règne ont été troublées aussi par la présence à Braşov d'un prétendant au trône de Valachie, Mircea Miloş, le fils de Mihnea cel Rău, opiniâtrement soutenu par la bourgeoisie saxonne, ennemie de Neagoe, protecteur du commerce de Valachie. Le conflit n'a pris fin qu'après la mort de Miloş et le renouvellement, par un acte de conciliation daté du 17 mars 1517, des vieilles relations de ses prédécesseurs[26].

Au moment de monter sur le trône, Despina était la mère de Théodose, le malheureux successeur au trône de son père et de Stana, future princesse de Moldavie. Deux autres fils, Jean et Pierre, morts en bas âge, et Roxane, nés avant 1517, sont représentés en qualité de donateurs sur l'icône de saint Nicolas, provenant d'une chapelle portant ce vocable au monastère d'Argeş[27]. Angeline, la fille cadette, est née après 1517. Elle n'est pas mentionnée dans l'inscription des phelonia donnés au monastère de Krušedol et Dečani, en 1519[28]. Elle est née après cette date

---

de R. Popescu, Istoriile domnilor Tării Româneşti (Histoire des règnes de Valachie), Bucarest 1961, tome I, p. 268; M. Berza, Haraciul Moldovei şi Tării Româneşti în sec. XV—XIX (Le »Haraci« de la Moldavie et la Valachie aux XVe—XIXe siècles), Studii şi Materiale de Istorie Medie, Bucarest 1957, tome II, p. 29.

[26] En ce qui concerne la politique pacifiste envers les villes de la Transylvanie, dès le commencement de son règne, voyez la lettre de Neagoe datant du 4 décembre 1512 (Hurmuzaki, XV, p. 221), dans laquelle il déclare qu'il veut vivre en paix avec les voisins de Sibiu, comme ses oncles Barbu et Pîrvu. Même après l'accord de Neagoe et les négociants Saxons de Braşov, ils ont continué à abriter le prince Miloş, fils de Mihnea, le rival de Neagoe. Seulement en 1519, dans une lettre adressée par Neagoe au maire de Braşov, est confirmée la mort de son adversaire, Hurmuzaki, XV, pp. 240—241, lettre du 20 octobre 1519. Dans l'accord du 17 mars 1517 entre Neagoe et le roi de Hongrie Louis II, une stipulation spéciale mentionne les relations de la Valachie avec la ville de Braşov, respectant les anciens traités commerciaux, I. Bogdan, Documente şi regeste privitoare la relaţiile Tării Româneşti cu Braşovul şi Ungaria în secolul XV şi XVI (Documents et régestes concernant les relations de la Valachie avec la ville de Braşov et l'Hongrie pendant les XVe et XVIe siècles), Bucarest 1902, p. 151—152, № CLII. A l'occasion de cet accord avec le roi Louis II, Neagoe reçut pour lui et son fils, le domaine de Geoagiu, en Transylvanie, A. Veress, Acta et epistolae relationum Transilvaniae Hungariaeque cum Moldavia et Valachia, I, Budapest 1914, pp. 112—113.

[27] L'icône de Saint Nicolas est conservée dans le Musée de la Patriarchie. Elle a les dimensions 90 cm × 64 cm et représente le Saint en habit d'archevêque. En bas sont agenouillés Neagoe avec ses trois fils et Despina avec deux fillettes, dans l'attitude des donateurs. Une inscription indique leurs noms: »Io Neagoe Voievod, Teodosie Voievod, Petru Voievod, Ioan Voievod«, »Gospoda Ruxandra; Gospoda Stana; Gospoda Miliţa«. En bas la date 1517. On doit souligner que c'est pour la première fois qu'apparaît Despina sous le nom de Miliţa. L'icône a souffert des restaurations et peut-être ce nom a été rajouté à cette occasion. V. Brătulescu, Icoanele de familie ale lui Neagoe Basarab (Les icônes de famille de Neagoe Basarab), Biserica Ortodoxă Română, 1961, LXXIX, pp. 776—777; Inscriptii, p. 316, № 275.

[28] Angeline ne figure pas parmi les donateurs dans l'inscription du phélonion de Krušedol, en 15 juillet 1519. De cette inscription manque aussi Iovan, G. Millet, Broderies religieuses de style byzantin, Paris, 1947, tome II, p. 32. Pierre, Angeline et Iovan, morts très jeunes ont été enterrés à Argeş, N. Iorga, Inscriptii, pp. 147—148, № 300—302.

et morte avant 1522. Sur l'icône représentant les saints patrons de Serbie, Siméon et Saba, Despina est figurée endeuillée en compagnie de ses deux filles seulement. Deux autres broderies datées de 1517—1521, l'épitrachilion gardé au monastère de Xenofon[29] (qui pourrait provenir d'Argel), et le voile d'iconostase d'une grande valeur artistique et reproduisant la Descente de Croix (salle d'armes du Musée au Kremlin)[30], montrent les donateurs en costumes luxueux de cérémonie. Neagoe y porte la granate byzantine, Despina le cafetan de velours en fil d'argent fourré de martre zibeline.

Princesse de Valachie, durant un règne assez long, à une époque de troubles politiques caractéristiques du XVIe siècle roumain, Despina Militza a bénéficié des honneurs, du faste et du luxe de la brillante cour de Neagoe. Elle a résidé au Palais princier de Tîrgovişte[31], élevé un siècle plus tôt par Mircea l'Ancien, et passé un certain temps à Piteşti. A Bucarest aussi, qui possédait une résidence princière datée du milieu du XVe siècle[32]. Elle s'est rendue aussi pour quelques jours dans les fondations de sa famille à Bistritza et Argeş. Avant même de devenir princesse de Valachie, Despina possédait des biens importants, de l'argent et des bijoux. Elle a pu acquérir pendant le règne de Radu le Grand la terre de Căneasa, propriété de Pîrvul I Craiovescu. Ce dernier, a pu régler, à son tour, un certain nombre de dettes dues aux Turcs avec l'argent de cet achat[33]. Lors de la fondation du monastère d'Argeş, la princesse Despina fera don à la chapelle princière Saint-Nicolas de la moitié du revenu de cette propriété; elle cédera l'autre moitié à son cousin Stepan, logothète et membre du conseil princier, protecteur de la chapelle. Despina n'a pas

---

[29] Millet, Broderies, p. 32, pl. LXXVI.

[30] Millet, Broderies, p. 32. L'auteur mentionne la présence de cette broderie avec les portraits de la famille de Neagoe dans la cathédrale Saints Pierre et Paul à Leningrad. Aujourd'hui cette oeuvre est conservée dans la Salle d'armes du Palais de Kremlin. M. A. Muzicescu, O broderie necunoscută de la Neagoe Basarab (Une broderie inconnue de Neagoe Basarab), Studii şi Cercetări de Istoria Artei, 1958, V, 2, pp. 35—48.

[31] N. Constantinescu, C. Moisescu, Curtea domnească din Tirgovişte (La cour princière de Tîgovişte), Bucarest 1965, 50 p. + 24 fig. + IV pl.

[32] Le premier document écrit dans la cité de Bucarest porte la date du 20 septembre 1459. Vlad l'Empaleur a résidé à cette époque dans la cité de Bucarest »castrum fluvii Dombovicha«, H. Chircă, Comentariu istorico-filologic asupra hrisovului din 20 septembrie 1459 (Commentaire historique et filologique de hrisoboul du 20 septembre 1459), Studii, Bucarest 1959, XII, 5, pp. 5—7 +1 fig. Le successeur de Vlad l'Empaleur, Radu le Beau a réside aussi pendant son règne à Bucarest, mais la capitale fut transférée définitivement à Bucarest, vers le milieu du XVIe siècle, sous le règne de Mircea le Berger.

[33] S. Nicolaescu, Documente slavo-romăne cu privire la relaţiile Tării Romăneşti şi Moldovei cu Ardealul în sec. XV—XVI (Documents slavo-roumains concernant les relations de la Valachie et de la Moldavie avec la Transylvanie aux XVe et XVIe siècles), Bucarest 1902, p. 267; St. Ştefănescu, Bănia, p. 95; Documents d'Histoire de la Roumanie, Valachie, XVI, tome II, p. 345, no. 360, en 1545 5 octobre, le prince Mircea confirme la propriété de Despina et de sa fille Roxane pour le village Găneasa.

oublié ses parents non plus. Elle a doté une soeur de ce Stepan, appellée dans les documents »Despina la Zupanica«, sa cousine, lors de son mariage avec Stan, le bourgmestre, et donné 180 000 aspres (33 000 florins selon le compte de la princesse)[34]. L'épouse du bourgmestre Stan est morte sans héritiers. Un procès s'en est suivi; le bourgmestre revendiquait l'héritage entier, la veuve de Neagoe Bassarab s'y opposait. Le litige a duré de longues années; et a été débattu par devant plusieurs princes. La princesse Despina renonça en fin de compte à ce que lui revenait en faveur de son cousin Stepan: »afin de ne pas disperser la dot, et les bijoux de Despina la soeur de celui ci, et en éternel souvenir«. Les prêts consentis, les ventes[35] et les achats[36], l'acquisition d'objets de parure très chers faite à Sibiu[37] aussi, ont donné lieu à de longs procès qui n'ont pris fin qu'à la mort de Despina-Militza.

Le règne de Neagoe et de Despina ont rehaussé le renom de Valachie premièrement grâce aux dons en argent, constructions et oeuvres d'art octroyés aux monastères du Mont Athos, de Serbie, de Constantinople etc.; grâce aussi à la fondation du célèbre monastère d'Agreş. Le règne de Neagoe pourrait être comparé à celui de Stefan-le-Grand de Moldavie[38], tout en considérant les conditions politiques très difficiles

---

[34] St. Nicolaescu, Documente slavo-române, p. 267. Despina a constitué une dot de 180 000 aspri, environ 33 000 florens à sa cousine, zupanitza Despina, la soeur de Stepen, mariée avec le boïar Stan, Doc. Hist. Rom., Valachie, XVIe siècle, tome IV, p. 62—63, no. 66.

[35] Despina avait eu une dette au monastère d'Argeş, en valeur de 20 000 aspri, pour laquelle elle donne au même monastère six familles de Tziganes avec leur enfants, Doc. Hist. Rom., Valachie XVIe siècle, tome III, p. 16—17, no. 17; la confirmation est faite à Tîrgovişte par le prince Radu et datée du 20 mars; une autre confirmation de l'année 1541, Ibidem, vol. II, p. 413, no. 3. Despina reçoit 30 000 aspri, pour la moitié de la propriété de Piteşti, en 1528, de son gendre Radu de la Afumaţi, lemari de Roxane. Doc. Hist. Rom., Valachie, XVI, tome II, p. 46—48, no. 44.

[36] Jusqu'à la fin de sa vie, lorsqu'elle est venue en Valachie, Despina a donné au monastère d'Argeş de sa fortune personnelle de nombreuses propriétés, achetées par elle-même: moitié du village Găneasa, pour la chapelle princière du monastère d'Argeş, St. Nicolaescu, Documents, p. 207, et 4 000 aspres pour sauver de l'achat quelques propriétés terriennes du monastère, Doc. Hist. Rom. Valachie, tome II, p. 281—282, № 283, document du 10 janvier. Elle achète aussi quelques propriétés pour l'évêché de Rîmnicul Vîlcii, Doc. Hist. Rom., Valachie, XVI, tome II, pp. 46—48, № 44, document du 1er avril 1535.

[37] Le litige avec l'orfèvre Petrus, Hurmuzaki, XV, 1, p. 367—368, dont lui a confié une couronne d'or; Inventarul protocoalelor primăriei oraşului Sibiu (L'Inventaire de protocols de la mairie de la ville de Sibiu), (1521—1700), Bucarest, 1958, p. 27, no. 155 et 160, 1540/19 janvier et 1540/30 Avril. La princesse »Bassarabina« n'a été pas présente au procès, parcequ'elle était en Valachie. Pierre »aurifaber« a été acquitté. En 1524, Despina a eu encore un procès avec l'orfèvre Celestin, Iorga, Studii şi documente (Etudes et Documents), tome III, p. 1 XXV.

La lettre du 19 janvier 1534, adressée par le maire de Sibiu à la ville de Braşov, concernant le procès de Despina sur une couronne d'or, Hurmuzaki, tome XV, 1, p. 367. En 1538 (1 août) le roi Ion Zápolya écrit aux bourgeois de Sibiu sur le procès de Despina, pour la couronne en valeur de 1000 florènes, Hurmuzaki, XV, 1, p. 377.

[38] C. Nicolescu, Mănăstirea Argeşului. Tezaurul de artă şi cultură (Le monastère d'Argeş. Le trésor d'art et de culture), Biserica Ortodoxă Română, 1967, LXXXV, № 7—8, p. 757, p. 760—761.

et sa durée plus limitée. A l'exemple de Stefan-le-Grand, Neagoe a su garder la culture byzantine. Il l'a protégée en Valachie et dans les foyers isolés de l'Athos et du Sinaï, de Dalmatie et de Transylvanie. Il a bénéficie de la culture et de l'art occidental de la Renaissance.

L'oeuvre de Neagoe »Conseils à mon fils Théodose«[39] est le fruit de la rencontre de ces deux conceptions. Le faste de la cour, dont nous pouvons prendre une idée assez exacte par le moyen des objets donnés au monastère de Bistritza par Neagoe et le boïar Craiovescu est marqué du sceau de l'art occidental. A la même époque pourtant, le prince et les dignitaires de sa cour portaient des costumes de tradition byzantine, en velours de soie et fil d'argent de provenance vénitienne[40]. Des hanaps en argent doré de grand prix achetés au célèbre centre allemand de Nürnberg[41] ou commandés aux maîtres de Sibiu[42], ornaient les tables les jours de grandes fêtes.

Fière de son origine, ambitieuse et entreprenante, Despina a contribue dans une large mesure au brillant de la cour de Neagoe et aux dotations d'un grand nombre de monastères du monde balkanique et de l'Orient chrétien. Elevée à la cour des Brancović, elle avait connu sans doute à l'exemple de Neagoe la brillante culture artistique du monde byzantin qui survivait encore dans des centres du Sud-Est Eurpoéen. Les peintres décorateurs des monuments et les maîtres d'icônes et d'enluminures en gardaient la tradition.

Les manuscrits de la bibliothèque du monastère de Bistritza (Petite Valachie), datés des XIVe et XVe siècles et d'origine serbe[43] sont très

---

[39] Dan Zamfirescu, Invăţăturile lui Neagoe Basarab (Les conseils de Neagoe Basarab), dans le volume Studii şi articole de literatură română veche (Etudes et articles de littérature roumaine ancienne), Bucarest 1967, pp. 69—182, le même auteur discute le problème de leur authenticité, voyez son article en Romanoslavica, 1963, VIII, pp. 341—398; I. C. Chitimia, Consideraţii despre »Învăţăturile lui Neagoe Basarab«, Romanoslavica, VIII, 1963, p. 309—338. L'auteur donne la bibliographie complète concernant cette oeuvre. Le texte slave, avec la traduction roumaine, dans I. Bogdan, Cronicile slavo-romane, p. 218—316.

[40] Récemment ont été reconstitués deux vêtements de cour, appartenant au boïar de la famille Craiovescu, conservés auparavant dans le monastère de Bistritza. Ils ont été transformés en voiles de tombeau et de reliques, C. Nicolescu, Fl. Vîrjoghie, Costumes roumains de cour du XVe siècle et du XVIe siècle reconstitués dans l'atelier de restauration du Musée d'Art R.S.R., Bulletin de Liaison du Centre International d'Etude des Textiles Anciens, Lyon, janvier 1967, no. 25, pp. 20—52 + 14 fig.

[41] C. Nicolescu, Argintăria decorativă sec. XVI—XVII (L'Orfèvrerie décorative XVIe—XVIIe siècles), Studii Muzeale, Bucarest I, 1967, pp. 47—48, fig. 3.

[42] Hurmuzaki, XV, 1, pp. 237—238, le 18 décembre 1518, les maîtres Johannes et Celestin de Sibiu ont été envoyés en Valachie, à la cour de Neagoe Basarab, pour lui réaliser des coupes, en argent pur et un encensoir, dont la forme devait être semblable à la tour de la ville de Sibiu. Le prince est mécontent de leur travail. En 4 novembre 1517, Neagoe écrit à la ville de Sibiu, pour une commande de dix-sept patères en argent doré, au maître Celestin, Hurmuzaki. XV, 1, p. 236.

[43] Les manuscrits serbes conservés dans la bibliothèque du monastère de Bistrita ont été étudiés il y a un siècle par le grand historien et archéologue rou-

probablement pour la plupart des dons de Despina, apparentée à la famille des Craioveşti et fondatrice de ce monument. La copie slave de la »Syntagme de Vlastaris«[44] garde une mention de Udrişte Năsturel; le savant qui l'a étudiée la mentionne »donnée par la princesse Despina«. Des indices importants permettent d'induire que cette dernière possédait de l'instruction et savait écrire au moins le slave. On a gardé dans les archives de Sibiu une lettre de la princesse datée des environs de 1513[45]. Elle est marquée de son sceau et considérée autographe. Des années plus tard, le 17 novembre 1541, Despina rentrée à Bucarest, enverra aux autorités de Sibiu une lettre en latin dont la signature semble autographe. Elle signe dans cette dernière »Dezpyna relicta condam spectabilis et magnifici Domini Bazarab Woyvode regni Transalpynensis«[46].

Dès le début de leur règne, Neagoe et Despina continuent la politique culturelle de Vlad le Moine[47] et Radu-le-Grand[48], leurs prédécesseurs.

---

main Al. Odobescu. Il a publié son étude »Despre unele manuscripte şi cărţi tipărite aflate în mănăstirea Bistriţa« (A propos de quelques manuscrits et livres imprimés trouvés au monastère de Bistriţa), dans la revue »Revista Română pentru stiinţe, litere şi arte«, 1861, tome I, p. 703—742, 807—830; tome II, 1862, p. 107—120. L'étude a été publiée récemment dans la série des oeuvres d'Odobescu — Al. Odobescu, Opere (Oeuvres). Tome II, Bucarest 1967, p. 110—173. Les manuscrits serbes ont été apportés à la Bibliothéque de l'Académie Roumaine où se sont conservés jusqu' aujourd' hui, P. P. Panaitescu, Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei R.P.R. (Les manuscrits slaves de la Bibliothèque de l'Académie R.P.R.), Bucarest, tome I, 1959.

[44] Le manuscrit est conservé dans la Bibliothèque de l'Académie RSR sous le numéro ms. sl. 286. Il est écrit sur papier (39 cm × 20 cm). La première feuille est ornementée avec un motif assez rare dans l'art valaque, qui se rencontre dans les manuscrits serbes. Le chroniqueur roumain Udriste Năsturel, a noté en 1636, que ce livre »a été donné au monastère de Bistrita, par la princesse Despina«. (Сію книгѫ правилнѣю Маѳеѣмъ съставилнѣю и Деспиною̀ княгинною Бистрицкомѣ монастирѣ преданивю, аз грѣшныи Оудрицѣ Нэстѣрел wт фіерціи прочитохъ въ лѣто Господне ахас при Маѳеи Бараба̀ѣ началникѣ Влахозапланенском и прочаѫ тѣкѣщим лѣтом wт м̀ротворенїа ,зрмд".) Panaitescu, Manuscrisele slave, p. 383—385, № 286; C. Nicolescu, Miniatura, no. 26, fig. 21.

[45] On a conservé dans les Archives d'Etat de Sibiu et de Braşov quatre lettres de Despina, cachées d'un sceau constitué d'une camée (22 × 11 mm) représentant la tête de Neptun. La première lettre, datant de l'année 1513, est signée par Despina elle-même. Elle s'intitule: „Поспожда Басараб господи Деспина". A. Sacerdoteanu, Contribuţii la studiul diplomaticei slavo-române. Sfatul domnesc şi sigiliile din timpul lui Neagoe Basarab (1512—1521) (Contributions à l'étude de la diplomatie slavo-roumaine. Les conseils du prince et les sceaux de l'époque de Neagoe Basarab), Romano[illegible]avica, 1964, p. 405—434, p. 425 (le sceau), p. 427, fig. 17—18 (p. 428—429).

[46] Hurmuzaki, XV, 1, p. 408. Elle écrit de Bucarest en 17 novembre 1541, pour son envoyé à Sibiu Radu, avec des informations, la lettre est en langue latine signée par Despina: Dezpyna, relicta condam spectabilis et magnifici domini Bazarab Woyvodae regni transalpynensis (Archives d'Etat de Sibiu).

[47] P. S. Năsturel, Sultana Mara, Vlad Vodă Călugărul şi începutul legăturilor Tării Românesti cu mănăstirea Hilandar (1492) (La Sultane Mara, Vlad Vodă le Moine et le début des relations de Valachie avec le monastère de Hilandar (1492), Glasul Bisericii, 1961, p. 498—501.

[48] Ibidem.

Ils se préoccupent de la dotation de plusieurs monastères anciens de Valachie[49] et des appuis qu'ils accordent aux monastères du Mont Athos. Neagoe rêvait peut-être à remplacer d'une certaine manière l'autorité spirituelle des empereurs byzantins. Le biographe du Patriarche Niphon (de Neagoe Bassarab aussi), cite les monastères qui ont bénéficié de ses dons. »Ceux qui sont en Europe, en Thrace, l'Hellade, l'Achée, l'Illyrie; en Campanie, Tetulie, Messie, Macédoine, Lugudumi, Paphlagonie, Dalmatie, sur les côtes de l'Est, Ouest, Sud et Nord, toutes les saintes églises ont vécu de ses grands dons«[50]. Despina a fait don de son côté d'un voile d'iconostase pour l'icône miraculeuse de la Vierge Portaïtissa au monastère d'Iviron[51]; à la Laure aussi d'une autre broderie (avec sa mère Donca). Conseillé très sûrement par Despina, Neagoe, apparenté à la famille de Brancović, a aidé de nombreuses fondations de Serbie, le monastère de Maxime à Krušedol, celui de Saint Prochoros sur la rivière Pcinja et les monastères de Dečani et Sopoćani.

Le 15 août 1517[52], lors de la consécration du monastère d'Arges, Neagoe aurait posé lui-même en compagnie de Despina, des enfants et

---

[49] Dès son avènement au trône Neagoe a confirmé les anciens propriétés des monastères fondés par ses ancêtres, et lui-même leur a donné de nouvelles propriétés. Le premier acte est pour le monastère de Snagov — 26 mai 1512 (D.I.R., XVI, I, pp. 76—77). Dans la même année il a donné des actes pour les monastère de Tismana, Corbii de Piatră, Bistrita, Glavacioc, Govora (D.I.R. XVI, I).

[50] G. Protul, p. 296—297. Les princes et les boïars de Valachie ont soutenu les fondations serbes de Mont Athos. En janvier 1501, les boïars Craioveşti offrirent au monastère de St. Paul, qui était aussi soutenu par la famille Branković, une rente anuelle de 2000 aspres. Neagoe est mentionné dans l'obituaire avec ses oncles et leurs femmes, Turdeanu, Schimburile, p. 72. Dans la bibliothèque de l'Académie on conserve un ménée pour le mois de septembre, qui a été offert au monastère de St. Pantélémon par les frères Craiovescu, Ibidem, p. 74. Neagoe Basarab a fait de nouveaux bâtiments au monastère de Hilandar. Son nom accompagné de celui de son fils Théodose apparaît sur l'inscription qui précède l'entrée. Les travaux sont continués par Pierre (Radu Paisie). A l'occasion de la consécration du monastère d'Argeş, l'hégoumène de Hilandar reçoit de Neagoe une rente de 7000 aspres par an, Turdeanu, Schimburile, pp. 75—76a; N. Iorga, Muntele Athos (Mont Athos), p. 475; St. Nicolaescu, O danie a lui Neagoe Voevod la mănăstirea Hilandarul din Sf. Munte Athos (Un don de Neagoe Basarab Voevod au monastère de Hilandar de Mont Athos), Noua revistă bisericească, V, Bucarest, 1923, pp. 182—183. Le gendre de Neagoe, Radu de la Afumati, marié avec Roxane a continué les subventions annuelles pour Hilandar, M. Beza, Urme româneştin în Răsăritul Ortodox (Traces roumaines dans l'Orient orthodoxe), p. 43; Turdeanu, Schimburile, p. 77. Neagoe a fait des dons au monastère de Dionisiu.

[51] G. Protul, p. 296—297 (29—30 extrait): Histoire de la Valachie, p. 39—40.

[52] La description de la cérémonie faite par Gavril Protul, p. 295—297.

Pour l'histoire du monastère d'Argeş et les détails d'architecture, voyez la dernière étude monographique d' E. Lăzărescu, Mănăstirea din Curtea de Agreş (Le monastère de Courtea de Arges), Bucarest 1967; aussi le volume édité par l'Institut Biblique: Le monastère de Curtea de Argeş, 1967, 79 p. + 53 fig.; aussi le volume »Biserica Ortodoxă Română«, 1967, consacré à la commémoraison de quatre cents cinquante années de sa consécration; pour la signification culturelle du monument par apport au règne de Neagoe, voyez, C. Nicolescu, Le monastère de Courtea de Argeş, 1517—1967, dans la Revue Roumaine d'Histoire, VI, 1967, № 6, pp. 961—971, fig. 1—3.

de sa cour, les icônes impériales et les objets précieux de la nouvelle fondation (selon les relations de Gabriel le Prothe et la Chronique de Valachie). En présence des archimandrites de l'Athos, du patriarche de Constantinople, de quatre métropolites et des supérieurs de tous les monastères valaques. Neagoe, Despina et les grands boïars ont pris part ensuite au banquet rituel. La frise des donateurs (au monastère d'Argeş) oeuvre du peintre Dobromir[53] figure le prince Neagoe et sa femme Despina-Militza avec leurs six enfants revêtus de leurs vêtements de cérémonie[54]. L'ovale régulier du visage et ses traits, le nez petit et fin, les arcades des yeux et l'expression de Despina ont été passablement altérés par plusieurs restaurations. Par-dessus ses cheveux la princesse porte une haute couronne ornée de pierres et de motifs zoomorphes dans le style de la Renaissance. De lourdes pendeloques en or encadrent sa figure. Par-dessus la chemise aux larges manches brodées de motifs linéaires en rouge et noir, on lui voit une longue tunique largement échancrée et ourlée d'appliques d'or, sur la poitrine. La jupe rouge en est plissée. Un large cordon bleu ceint sa taille portée haut à la mode de la Renaissance. Ses épaules sont couvertes d'un lourd cafetan en brocard italien tissé au fil d'or et doublé d'une fourrure de martre zibeline. Neagoe qui soutient le kivotion, porte la granate byzantine ornée de l'aigle bicéphale[55].

---

[53] L'inscription peinte du monastère d'Argeş nous donne la précision que l'église a été peinte par Radul voievod, après de nombreuses guerres contre les Turcs... »en nous souvenant de notre mère, la princesse Despina, la femme du pieux Neagoe Voïevod... en suivant l'ordre et la volonté de Neagoe Voïevod on a peint notre figure et de notre bien aimée épouse, la Princesse Roxane, la fille de ces princes Neagoe et Despina«. L'inscription est datée 7035 (1526) 10 septembre, Inscripţii, p. 478—479, № 577, fig. 65. [...„Сѫ спомѣнѫ то бъстми шт мат(є)рє наше вл(а гоч҃ь)ствон г(о)с(по жде Деспина, сѫпрѫжницѣ того вл а)гоч(ь)ствиаго Нѣгое воєводі, о сеи с в҃ѣ)тѣх цр ѫ кѣы Ѩргишкого манастира и вндѣх г о)с по д(с)тво ми в(о)го(по двы[г]а нх съмышленіа и потроу҃жденіа вздрѣвновах вздѣмь сѳ(ѫ дцемь сѣврѣшити и нарещи сѧ ктіторь немѣ в(о ж ес)тъвномѣ.]

[54] Sur la paroi est de la chambre des tombeaux du monastère d'Argeş se trouvaient les portraits des fondateurs, Io Neagoe Voïevod et sa princesse, Despina; Io Teodosie Voïevod, Io Petru Voïevod, Io Ion Voïevod, la princesse Stana, la princesse Roxane, la princesse Angèline. Cette peinture a été décapée par l'architecte Lecomte de Noüy à l'occasion de la restauration du monastère, vers la fin du siècle passé. Elle est conservée dans la collection de la Section d'Art Roumain Ancien du Musée d'Art RSR de Bucarest, no inv. 221 (ht. 220 cm × lg. 142 cm), Inscripţii, p. 757, № 1159, la bibliographie. Les fresques ont été dessinées par G. Tattarescu et H. Trenk, qui ont accompagné Al. Odobescu dans son voyage d'étude en 1860, voyez l'article de P. Chihaia, Cîteva date în legătură cu portretele votive din »Biserica lui Neagoe« din Curtea de Argeş, Mitropolia Olteniei, XIV, 1962, № 7—9, pp. 449—472.

Toute la peinture du monastère d'Argeş a été plusieurs fois restaurée surtout par les maîtres de Serban Cantacuzène et Brîncovenu de la fin du XVIIIe siècle et vers le milieu du XIX siècle. Les retouches du siècle passé ont gaté les figures de Neagoe et Despina. Pour l'étude du costume dans les plus petits détails cette peinture est de premier ordre.

[55] C. Nicolescu, Istoria costumului de curte în ţările române (Histoire du costume de cour dans les pays roumains), tome I (sous presse). L'analyse de la signification politique de »granata« byzantine et cafetan turc.

Le décor peint du monastère d'Argeş a été commencé sous le règne de Radu-de-la-Afumati et continué après lui. Le travail en a été peut-être surveillé par la princesse.

Trois ans plus tard, Despina participera à la consécration de la seconde grande fondation de Valachie, l'église métropolitaine de Tîrgovişte. Des représentants de la ville de Braşov y prennent part[56]. Une année après au début du mois de septembre[57], Despina soignera la maladie de son époux et accompagnera avec sa fille la dépouille de celui-ci au monastère d'Argeş.

Conscient de l'instabilité des temps et entrevoyant les difficultés qui naîtront après sa mort, Neagoe parle directement à son fils, encore en bas âge, et lui dit à la fin de ses »Conseils«: »Viens à moi, mon fils Théodose, approche, pour recevoir l'enseignement et le bon conseil«. Il lui recommande avant tout la bonté, la justice et la générosité. Il prévoit les essais des ennemis, il se souvient de l'assassinat de Vlădut, et semble prévenir son fils et le consoler d'avance pour le cas où il sera peut-être chassé et contraint à s'enfuir, à errer oublié par tous. Ses pressentiments se sont avérés. Après la mort du prince Neagoe, Despina »relicta spectabilis et magnifici Domini Bazarab Woywode«[58] aura beaucoup à souffrir. Mère d'un prince trop jeune, chassé du trône par Radu de la Afumaţi, qui sera le futur gendre de Despina, par son mariage à Roxane, elle subira beaucoup de malheurs. On la verra tantôt à Bucarest, à Sibiu ou à Tîrgovişte.

---

[56] La décision de transférer l'archevêché d'Argeş à Tîrgovişte a été prise juste à la consécration du monastère. La nouvelle résidence de Tîrgovişte a été construite dans le style constantinopolitain du XIVe siècle, respectant l'ancien bâtiment de l'époque de Mircea le Vieux. Cette église a été complètement restaurée par l'architecte Lecomte du Noüy. Les inscriptions de fondations se sont perdues, mais elles ont été copiées par le prêtre Musceleanu, au siècle passé.

Dans une inscription de Radu Paisie et son fils Marco on a mentionné que l'église a été bâtie par »Io Neagoe Voevod avec sa Princesse Despina, et leur fils Teodosie«, N. Iorga, Inscripţii, pp. 116—117.

Par une lettre datant du 26 avril 1520, Neagoe invita les représentants de la ville de Braşov à participer à la consécration de l'église sous le vocable de l'Ascension (la metropolie de Tîrgovişte), Hurmuzaki, XV, 1, p. 243.

[57] G. Protul, La vie de Patriarche Nifon, p. 297; Istoria Tării Romăneşti, p. 41; N. Iorga, Inscriptions, pp. 146, № 298, »Il est mort le serf de Dieu Io Neagoe Voévod et Prince de toute la Valachie et des régions danubiennes, au mois du septembre 15 jours, de l'année 1521 . . .« N. Iorga, d'après l'analyse de la correspondance conservée dans les villes de Transylvanie, concernant la mort de Neagoe, considère la date du 5 septembre plus correcte, Hurmuzaki, XI, pp. 844—845. Au 14 septembre, Théodose est fait déjà prince, les bourgeois de Sibiu lui envoiaient un délégué; au 17 septembre il envoie un délégué au roi de Hongrie pour lui annoncer le décès de Neagoe. Au 7 septembre, à Braşov on savait que Neagoe était malade (Anale der Stadt Kronstadt, I, p. 356), Iorga croit que cette pierre tombale a été mise par son gendre Radu d'Afumati, qui a complété la date du 15 septembre.

[58] Hurmuzaki, XV, 1, 367—368, 19 janvier 1534, Lettre des bourgeois de Sibiu à la ville de Braşov, concernant le litige entre Despina et l'orfèvre Petrus pour une couronne de 1000 florènes.

Le 14 septembre, Theodose succédant au trône de son père[59] recevra un envoyé de la ville de Sibiu. Enfant à cette époque, selon certaines sources, adolescent de 13 ou 14 ans selon d'autres sources, Theodose régnait sous la régence de Preda son oncle, qui n'était, pas agréé par les boïars. Dragomir-le-Moine venant à Tîrgovişte à la tête d'une troupe s'attaque au prince et à son tuteur. Despina, la frayeur dans l'âme, aura suivi peut-être du donjon de la cour le combat qui s'est déroulé en ville ou aux environs entre les troupes de Theodose et celles de son ennemi Dragomir. Preda Craiovescu est tué. Salomon Cernoiević, le fils de Georges, despote de Monténégro, y perd aussi sa vie[60]. Mehemet Beg, sandjak de Nicopoli, appelé à l'aide par Preda arrive pour soutenir Théodose et son oncle Badica. Au fond, il avait l'intention de se rendre maître de la Valachie. Le 27 septembre, peu de temps après la mort de son père, Théodose mande un envoyé à Braşov. Les évènements de Valachie y étaient suivis avec frayeur à cause de la menace turque; il en était de même à Sibiu et Buda, Mehemet Beg, le véritable maître du pays, conseille ou permet à Théodose de couper la tête à Dragomir. Quelques mois plus tard, le prince écrit aux dirigeants de Braşov, les invitant à envoyer leurs marchands à Tîrgovişte. Il avoue qu'il a été forcé de se retirer à Slatina, à cause de Radu, un second ennemi. Deux boïars restaient à Tîrgovişte pour garder la résidence[61]. De Slatina Théodose devra s'acheminer vers Stamboul en compagnie de quelques boïars seulement. En dépit des affirmations d'une lettre, il n'est pas allé à Nicopoli avec Mehemet Beg, accompagné de sa mère et transportant son avoir[62]. Despina était restée à Tîrgovişte. Elle écrivait à la ville de Braşov et parlait d'Andriaş, son envoyé au roi de Hongrie »à l'époque où Théodose n'était plus en Valachie«. Elle enjoignait aux dirigents de Braşov de prier pour le prompte et heureux retour de son fils. Les craintes de la mère se sont avérées. Théodose n'est jamais revenu de la capitale des Sultans. De faible con-

---

[59] Istoria Tării Româneşti, pp. 42—43, la description de l'avènement au trône de Théodose. I. Bogdan, Documente şi regeste, p. 266, LXXXI, Théodosie envoie un délégué dans une mission à Braşov, le 27 Septembre 1521, Hurmuzaki, II, 3, p. 375, no. 265. Le roi de Hongrie donne une disposition aux Saxons de Transylvanie d'aider le Voévod Valaque Teodosie, menacé par un autre prétendant le moine Dragomir; dans une lettre du 24 octobre 1521 le roi de Hongrie annonce au maire de la ville de Sibiu la lutte du moine Dragomir contre-Theodosie, Hurmuzaki, XV, 1, p. 254, et la journée suivante la victoire de Mehmet Bey et sa présence sur le trône de la Valachie, Ibidem, XV, 1, p. 255; I. C. Filitti, Craioveştii, p. 300.

[60] P. P. Panaitescu, Liturghierul lui Macarie, p. XLVI. Dans les »diarii« de Marino Sanuto tome XXXII, col. 194, sont enregistrés les évènements de la Valachie et la mort d'un jeune prince Salomon, fils de Georges Ternoievici, né d'une noble de la famille Erizzo.

[61] I. Bogdan, Documente şi regeste, p. 160—162, CLXII.

[62] Hurmuzaki, Dans la lettre on affirme que le jeune prince avec sa fortune et sa mère ont été amenés à Nicopole.

stitution, il y est mort. Despina n'a pu apporter et faire enterrer sa dépouille à Argeş à côté de ses autres fils. Mère ravagée de douleur, princesse offensée, elle fait faire une icône dans laquelle on ose comparer sa douleur à celle de la Vierge Marie. Elle y est figurée en cafetan noir, le visage encadré d'un voile sombre, et marqué d'une douleur pénétrante[63].

Despina vécut ainsi en même temps que son propre drame celui de la principauté de Valachie, dont Mehemet Beg briguait le trône. Le logothète Staico écrivait de Constantinople, où il avait peut-être accompagné Théodose, et conseillait aux boïars de soutenir Radu de la Afumati, l'autre prétendant au trône.

Au printemps de l'année 1521, Despina, accompagnée de ses deux filles et vivant retirée à Braşov[64], charge un peintre de figurer sur une icône les Saints Siméon et Sabbas, les protecteurs de l'Eglise serbe. L'oeuvre possède de remarquables qualités d'art. Des particularités, le traitement des visages et des mains et des erreurs dans l'exécution des attributs épiscopaux semblent révéler le travail d'un atelier influencé par l'Occident[65]. Les deux icônes ont accompagné très probablement la malheureuse princesse dans toutes ses pérégrinations à Braşov, Sibiu, Bucarest et Tîrgovişte. La mère Platonida elle-même ou des mains pieuses après la mort de celle-ci, les ont déposées à la skite de l'Ostrov où elles ont été découvertes par A. Odobescu en 1860.

Retirée à Sibiu à la mort de son époux et de son fils, Despina ayant près d'elle ses deux filles, s'est vue obligée d'assister aux démêlés de ses futurs gendres Radu de la Afumaţi et Ştefăniţă, qui briguaient la main de Roxane. Le nonce apostolique Antonio Burgio écrit au secrétaire du Pape de Buda et détaille par le menu les causes de ce drame et les con-

---

[63] L'icône représentant »La Descente de Jésus Christ de la croix« et la princesse Despina tenant son fils mort Théodose a été découverte par Al. Odobescu dans le skite d'Ostrov-Călimăneşti. Elle fait partie de la collection du Musée d'Art de Bucarest, inv. no. 2 I. (ht. 68 × 45 cm). Le commencement d'une prière adressée à la Vierge est écrit près de la figure de la princesse: ... »Recevez l'âme de votre serf Ioan Théodose Voïevod, et l'apportez à votre jugement« („Владичице прими д(8)ше раба твоѥго Іѡн Θеодосїе воєводꙋ и принесе сн҃соу(дс)тво емоу".' Au-dessus de la tête de Despina, son nom« „Госп(ож)да Деспина" (La princesse Despina), Inscripţule, p. 737, № 1102; I. D. Stefanescu, Averea de Artă religioasă a Moldavei. Tezaurul de la Putna (La richesse d'art religieux de Moldavie. Le trésor de Poutna), Mitropolia Molodovei şi Sucevei 1957, XXXIII, no. 8—9, p. 594.

[64] Après la mort de son fils et l'avènement au trône de la Valachie de Radu de la Afumaţi, qui deviendra son gendre, Despina et ses deux filles se sont refugiées à Braşov.

[65] Cette icône a été découverte par Al. Odobescu dans le skite d'Ostrov-Călimăneşti. Elle est exposée à présent dans la Section d'Art Roumain Ancien du Musée d'Art de Bucarest, no. inv. 1 I. (ht. 60 × 42,5 cm). En bas, au-dessus des têtes des princesses sont inscrits leurs noms: »La princesse Despina; la princesse Stana, la princesse Roxane«.

séquences politiques qui auraient pu s'ensuivre[66]. Neagoe avait promis au prince Ştefănită de Moldavie la main d'une de ses filles dès qu'elle aura atteint l'âge nubile. A la mort de Neagoe, et à la suite du malheur de Théodose, Despina et ses filles se sont réfugiées à Braşov, dès l'avènement de Radu de la Afumaţi. Au mois d'août de l'année 1523, le roi de Hongrie donne des ordres en vue de l'arrivée de la princesse à Sibiu, accompagnée de sa cour et emportant tout son avoir[67]. En 1525, Radu de la Afumaţi, mû par des raisons politiques, demande la main de Roxane, la seconde et la plus belle fille de Neagoe, que celui-ci avait déjà promise à Ştefănită. Le prince de Moldavie, caractère belliqueux, décide de faire la guerre à Radu, qu'il affronte à Tîrgşor. Il se marie ensuite à Stana, la fille ainée, qui monte ainsi sur le trône de Moldavie où elle reste jusqu'en 1527. Le 17 janvier 1526, Roxane prend pour époux à Sibiu le prince de Valachie, Despina-Militza revient à Tîrgovişte[68].

Le long de trente années, jusqu'en 1554, nous assistons à ses continuelles pérégrinations entre Sibiu et Tîrgovişte, car elle a dû vivre une des époques les plus troubles de l'histoire de Valachie. Radu de la Afumaţi fut tué par les boïars en 1529 dans la chapelle de Cetăţuia aux environs de Rîmnicu-Vîlcea. On la voit en compagnie de sa fille Roxane aux funérailles de son gendre. Obligée de se réfugier à nouveau, elle reprend le chemin de Sibiu. Les trois princes qui se sont succédés sur le trône de Valachie ont perdu la vie dans des conditions tragiques. Roxane se mariera en 1535 en secondes noces à Radu Paisie (Pierre d'Argeş), son ancien beau frère, fils de Radu le Grand et frère de Radu de la Afumaţi. Princesse à nouveau de Valachie, elle y restera jusqu'en 1545. Despina-Militza reviendra à Bucarest et résidera souvent à Argeş, honorée comme par le passé et en qualité de veuve de Neagoe. Elle reprend sa résidence de Sibiu en 1545, où elle sucombe à la peste en 1554. Des récits contemporains détaillent ce plus terrible fléau de tous ceux qui ont ravagé la Transylvanie[69]. Plus de 5 000 hommes ont trouvé la mort à Braşov et environ 3 200 à Sibiu. L'historien saxon Michel Siegler, notaire provin-

---

[66] I. D. Ştefănescu, Averea de artă religioasă a Moldovei. Tezaurul de la Putna (La richesse d'art religieux de Moldavie. Le trésor de Poutna), Mitropolia Moldovei şi Sucevei, 1957, XXXIII, № 8—9, p. 595.

[67] Hurmuzaki, II, 3, pp. 524—525; Filitti, Despina, pp. 304—305.

[68] Hurmuzaki, XV, 1, p. 271. Generosa domina spectabilis et magnifici condam Bazarab Wojvode transalpinensis relicta... Simul cum universis bonis et rebus ac familiaribus suis, cunctis etiam ad ipsam dominam et familiares suos pertinentibus, libere et pacifice absque omni impedimento et molestacione de ipsa civitate brassoviensi exmittere et usque in aliam civitatem, Cibiniensem, honorifice, decenti caterva vestra, ipsam dominam sequi facere debeatis.

[69] Hurmuzaki, XV, 1, p. 286: Jean Zápolya le prince de Transylvanie écrit au maire de la ville de Bistritza en lui annonçant le mariage de Roxane, qui sera célébré le 14 janvier; le 13 janvier le même prince écrit au maire de Braşov, de préparer un cadeau pour les noces de Radu et de Roxane, qui seraient célébrées le 17 janvier à Sibiu. Hurmuzaki, II, 3, p. 523—542; Ibidem, XI, p. 848.

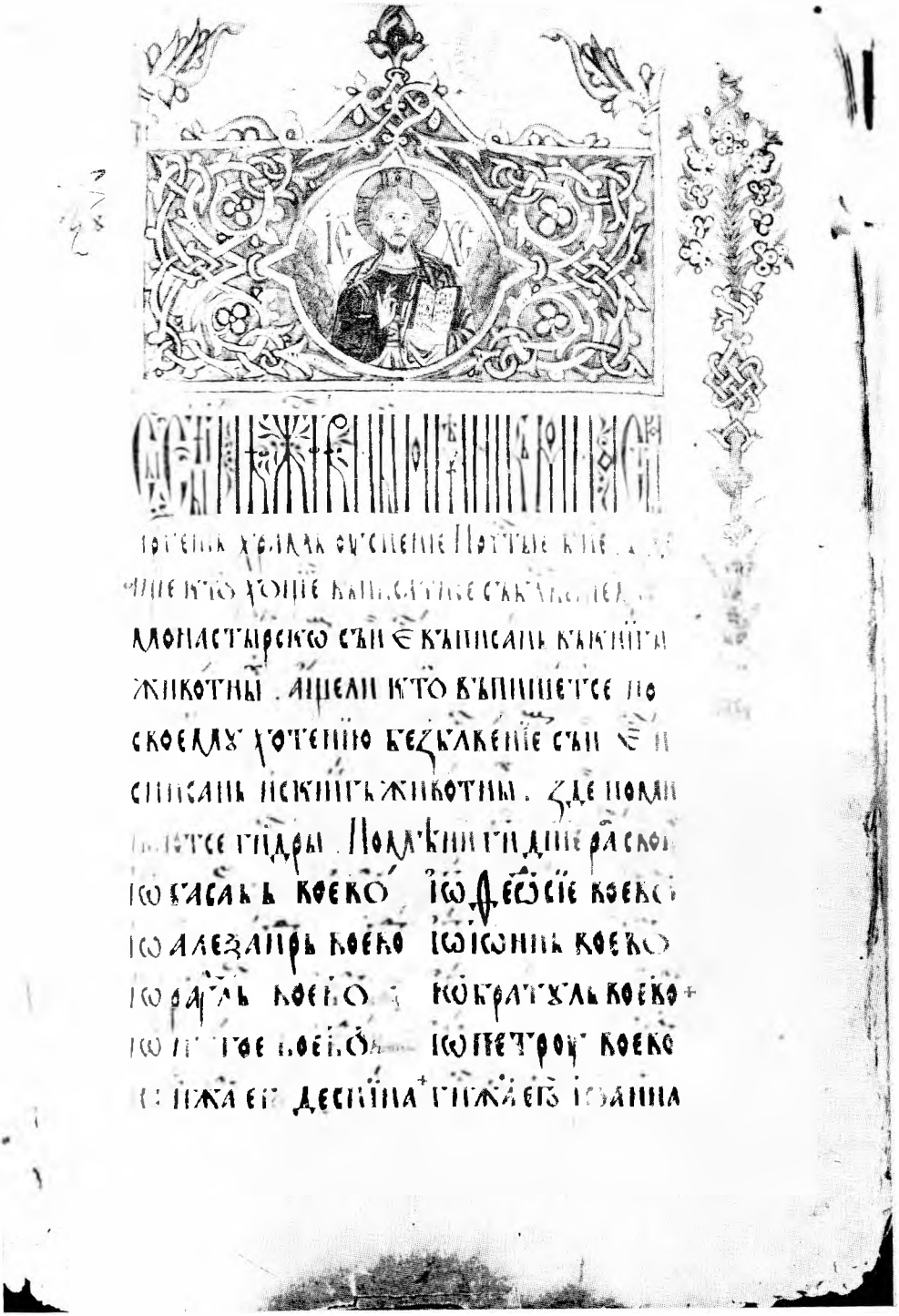
cial de la ville, note en 1554 ce qui suit: »Nobilis ac magnae integritatis matrona Despina, relicta Bassarabi Voivodae quondam Transalpinensis peste correpta Cibinii moritur«. Despina est morte le 30 janvier 1554. Deux ans après, Ananias le métropolite de Valachie a pu transférer sa dépouille à Argeș et l'enterrer près de son époux. Sur la dalle sculptée dans le style des pierres tombales de Valachie, l'arbre de vie figuré en croix rejoint le signe solaire. Une inscription en vieux slave se lit sur les rebords de la pierre[70]. Dictée très probablement par Ananias[71], ancien métropolite de Valachie et parent de Neagoe (Ananias avait veillé seul au chevet de la princesse Despina mourante). Elle comprend ces mots: »Ici repose la servante de Dieux Platonida, princesse et religieuse elle s'est éteinte à Sibiu l'an 7062, le 30 janvier; deux ans après elle a été transférée ici par monseigneur le Métropolite Ananias«.[72]

---

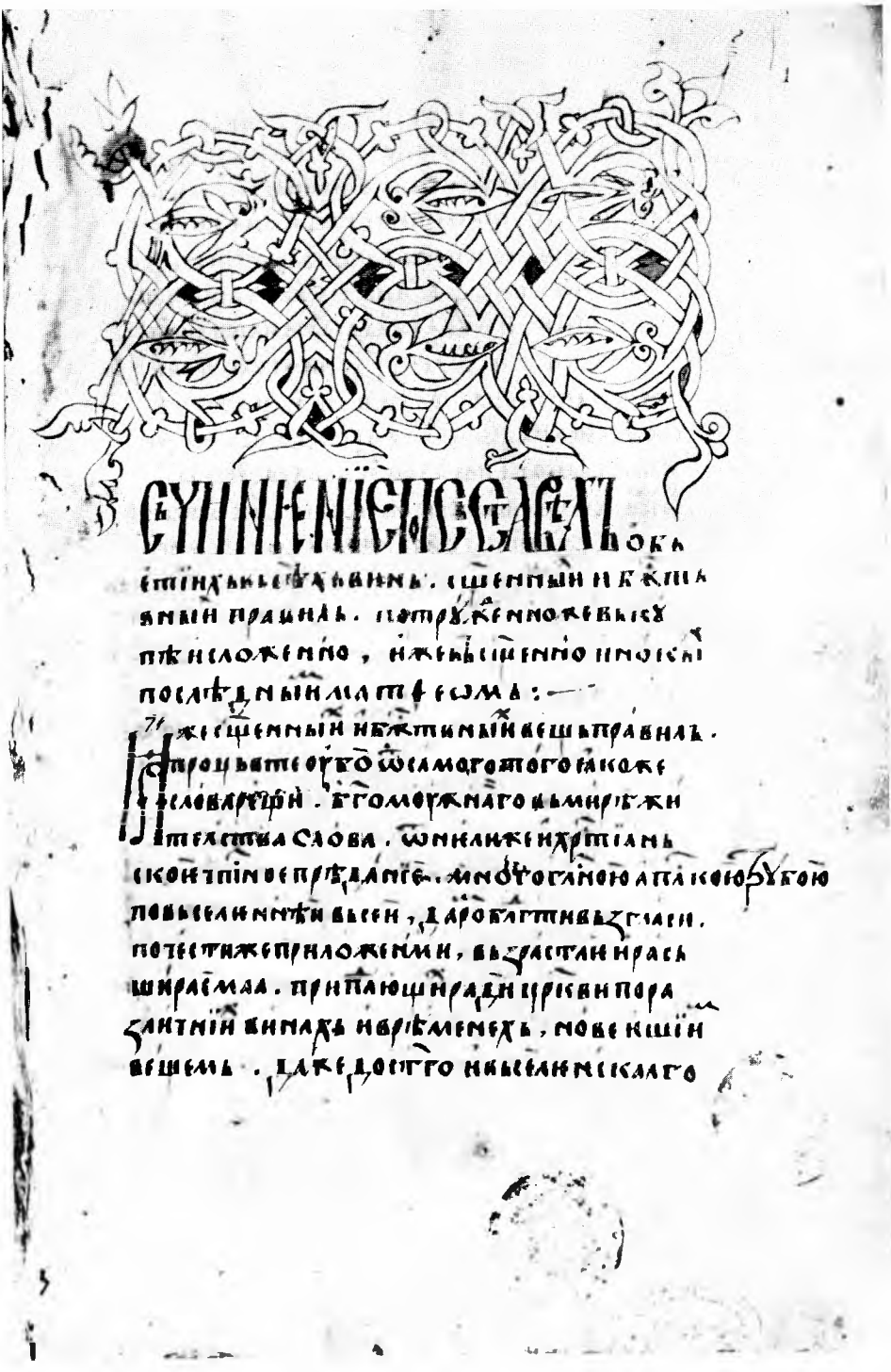
[70] Al. Lapedatu, Mormîntul Doamnei Despina (Le tombeau de la Princesse Despina), Revista Istorică, 1921, № 1—3, p. 23—26.

[71] Iorga, *Inscriptii*, tom I, p. 151; *Inscriptii*, Pe, p. 507, № 618: +„Прѣставн се раба в(о)жіа, г(оспо)ж(д'а монахіа Платонида, и сконча се въ Сибню въ лѣт зѫв м ѣ)с'(ѣ)ца гєн(аріѣ) л д'ь)нь; и по в прин(є се ѫ прѣwс (вѣ цєнаго митрополнт вуро Ѵнаніа". La pierre est exposée dans la section de l'Art Roumain Ancien du Musée d'Art, № inv. 4341 (200 × 74 cm). Le système symbolique de son ornementation est caractéristique pour les pierres tombales de Valachie aux XVe et XVIe siècles.

[72] N. Serbănescu, Mitropolitul Anania (Le Métropolite Anania), »Glasul Bisericii«, IX, 1950, № 9—10, pp. 33—46. L'auteur considère le métropolite Anania en relation de parenté avec la famille princière de Neagoe. Ayant cette qualité il a pris soin d'apporter à Argeș la dépouille de Despina. Pour les mêmes motifs il a joué un rôle important pendant le règne de Radu Paisie, et de son fils Pătrașcu. Devenu métropolite de Valachie en 1545, sous le règne de Mircea Ciobanul, le prince vengeur, il a pris peut-être la voie de refuge à Sibiu ou à Brașov, à côté d'autres boïars de Valachie et de la Princesse Despina. Il reprend sa mission de chef d'église, résidant à Tîrgoviște sous le règne de Pătrașcu le Bon, le fils de Roxane et neveu de Despina.



1. Feuille de »Pomenik« de monastere d'Argeș, Archives d'État de Bucurest



2. Premiere feuille de Syntagmes de Mattieu Vlastares, monastere de Bistrita (district de Vilcea), Bibliotheque de l'Academie



3. Portraits votives- Neagre et Despina Milica, accompagne par leurs anfants. Peinture murale de monastere d'Argeş (Musee d'Art, Bucurest)



4. Portrait de Despina Milica, detail



5. Icône d'Ostrov (district de Vilcea) — »La Descente de Croix«. Milica et son fils Theodor sur ses bras



6. Portrait de Despina Milica, détail



7. Icone »Saints Simeon et Sabbas«, Musee d'Art, Bucurest



8. Portrait de Despina Milica, detail



9. Portraits de Roxanda et sa soeure, detail



10. Portrait de Saint Siméon



11. Portrait de Saint Sabbas



12. Main de Saint Simeon, detail



13. Pierre funéraire de Despina Milica, Musee d'Art, Bucurest

Динко Давидов

Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романович



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

За српску уметност, тачније за разумевање процеса њене модернизације, посебно оне обављене у првој половини XVIII века, од пресудне је важности било јужноруско уметничко подручје са центром у Кијеву, одакле су та нова схватања пристизала и у српску средину."

Дејан Медаковић*

Препород српског сликарства у XVIII веку није прошао, нити је могао проћи, без спољашњих утицаја и подстицаја, од којих су они са Истока били по свему судећи веома јаки, а у једном тренутку, средином тога века, чак и пресудни. Опредељујући се за Кијев и ослањајући се превасходно на кијевску Лавру, Духовну академију а потом и сликарску школу, Карловачка митрополија је узела себи добар и поуздан пример за углед.

Духовна академија Кијевопечерске лавре била је велики центар православне теолошке мисли, педагогије, издавачке делатности и уметности, у коме је од средине тога века, поред осталих промена, полагано текао процес европејизације и обнове старијих филозофских и естетских схватања. Из западноевропског сликарства преузета су, посредством графике, само за неколико деценија нова иконографска решења, а нешто касније и стилска обележја. Ту је настајао словенски барок — појам који се све више мора уважавати јер се иза њега открива једна специфична уметност, касније формирана сликарска школа са свим особинама аутентичне словенске потке и са варијантама како у самој Украјини и Русији тако и код Срба у Подунављу.

Ослобођено ропске покорности старијим узорима, обогаћено сазнањима страних култура, раскорачено тако између двају светова, ово сликарство је у први мах покушало да их премости и да тако измири у себи две супротне духовне и сликарске идеје: традиционалну православно-византијску и барокну западноевропску. Тако су у Укра-

* Д. Медаковић, Српски сликари (Теодор Крачун), Нови Сад 1968, 58.

јини и Русији, а касније и код Срба у Подунављу, настале занимљиве и непоновљиве ликовне симбиозе у којима је тињала и догоревала још увек присутна успомена на старо, разгарајући у исти мах и на истом месту опредељења ка новом.

Ако је реч о јужноруском и украјинском црквеном сликарству, онда се може рећи да се оно постепено али врло убедљиво ослобађало традиционалних средњовековних предрасуда. Приметићемо да ово сликарство и онда кад илуструје јеванђеље, на развијеним вишеспратним иконостасима или на зидовима новоподигнутих барокних цркава, све више описује, беседи и поучава него што надахњује и подстиче на мистицизам. Таква је, уосталом, била и пригодна теолошка и дидактичко-морализаторска литература. Тада написана житија светих, духовне омилије, силабички стихови и црквено-полемички текстови имају у својој литерарној фактури све чешће барокна обележја.

Стара руско-украјинска религиозна симболика и свест опредељена вишим, метафизичким духовним идејама, које су носили средњовековни писци и сликари, постепено се расплињавала, лаицизирала, можда и вулгаризовала, али је бесумње тражила излаз из крлетке старих догми. Развојем робно-новчаних а самим тим и нових друштвених односа у XVII и XVIII веку губи се првобитна равнотежа феудалног друштва па, разумљиво, и његове уметности.

Кијевопечерско (и уопште украјинско) сликарство прихвата западноевропске утицаје не само због блиских додира са Западом, преко Галиције, већ и због тога што се показало да је та уметност знатно популарнија и ближа ширим слојевима друштва.

Заправо, ради се о продору реализма у украјинско сликарство друге половине XVII века. А реализам је као начин сликарског казивања био неупоредиво ближи тадашњим верницима него што је то могла и даље остати строга традиционална ликовна формула. То су и осећали виши црквени кругови, па су, мада у суштини противници друштвеног напретка, које је у себи носило грађанство, у овом случају морали постепено попуштати стеге а тиме омогућавати прихватање нових уметничких идеја и утицаја. Касније, оснивањем сликарске школе при Кијевопечерској лаври, виша црквена хијерархија организовано помаже модернизацију и барокизацију уметности. На Западу су те идеје биле већ застареле, али су овде примане као откриће новог света. Реч је о маниризму и бароку, који су у разним, најчешће графичким узорима стизали до Галиције, а потом и даље, до Кијева, Чернигова, Јарослава и Москве.

Исток се средином XVII века нашао у сличној ситуацији у којој је било италијанско друштво ране ренесансе. Као што је реализам раног Препорода отворио нову страницу европске уметности и културе

тако је на православном Истоку маниризам био тај који је открио прву страницу европејизације украјинске и руске уметности допетровске епохе.

Византијско-руска концепција иконе није могла више остати чврсти канон сликарског концепта. Та, већ потпуно истрошена, дегенерисана, и у новом времену тесна формула није била у стању да надокнади реални простор, перспективу, атмосферу, нити да омогући реалистичко сликање људске фигуре и портрета. — Од византијско-средњовековног схватања иконе морала је и на Истоку постати религиозна слика. Овде треба рећи да је реч о западноевропском схватању слике са свим ликовним атрибутима и компонентама реалистичког опредељења, које је још ренесанса донела. Уметност православног света морала је прескочити неколико векова и ухватити корак са уметношћу Запада. — Био је то неумитни захтев новог доба[1].

* * *

За Србе је пут на Запад водио заобилазним краком преко Украјине и Кијевопечерске лавре. Досадашња проучавања дра Ивана Баха[2], дра Павла Васића[3], дра Дејана Медаковића[4], дра Радмиле Михајловић[5], Миодрага Јовановића[6] и аутора овог рада[7], недвосмисле-

[1] У предговору трећег тома Историје украјинске уметности М. П. Ц а п е н к о истиче сложене историјске и друштвено-социолошке услове у којима се развијала украјинска уметност XVII—XVIII века: На Україні панувала феодально-кріпосницка система господарства, але в надрах її розвивався капіталістичний уклад, интенсивно зростали товарногрошови відносини й торгівля, поширювались зв'язки миж окремами землями... Через польщу проникали на Україну західноевропейські мистецькі течії. Крім того, в художньому процесі, що відбувався на Україні, брали участь і представники інших національностей, що тут проживали,... Буржуазні відносини руйновали середньовічний схоластичний світогляд, поступово стверджували реалістичне ставлення до життя й навколишнього світу... Середньовічна умовність, статичність й релігічна тематика поступається прагненню реалістичного відображення навколишнього світу; світське начало поступово стає основою мистецьких творів... Наприкінці XVII та в перші десятиліття XVIII соліття Російська культура робить великий крок уперед... Історія українського мистецтва — мистецтво другої половини XVII—XVIII століття, Київ 1968, 5—7.

[2] I. B a c h, Prilozi povjesti srpskog slikarstva u Hrvatskoj od kraja XVII do kraja XVIII st., Historijski zbornik 1—4, Zagreb 1949, 185—208.

[3] П. В а с и ћ, Сликари иконостаса манастира Бођана и Крушедола, Старинар н. с., књ. XII, Београд 1961, 111—121.

[4] Д. М е д а к о в и ћ, Зидно сликарство манастира Крушедола, Зборник Филозофског факултета, књ. VIII — 1, Београд 1964, 602—616.

[5] Р. М и х а ј л о в и ћ, Утицај западноевропске иконографије на композиције „Удовичина лепта" и „Изгнање трговаца из храма" у српском сликарству XVIII века, Зборник за ликовне уметности Матице српске 2, Нови Сад 1966, 298—302.

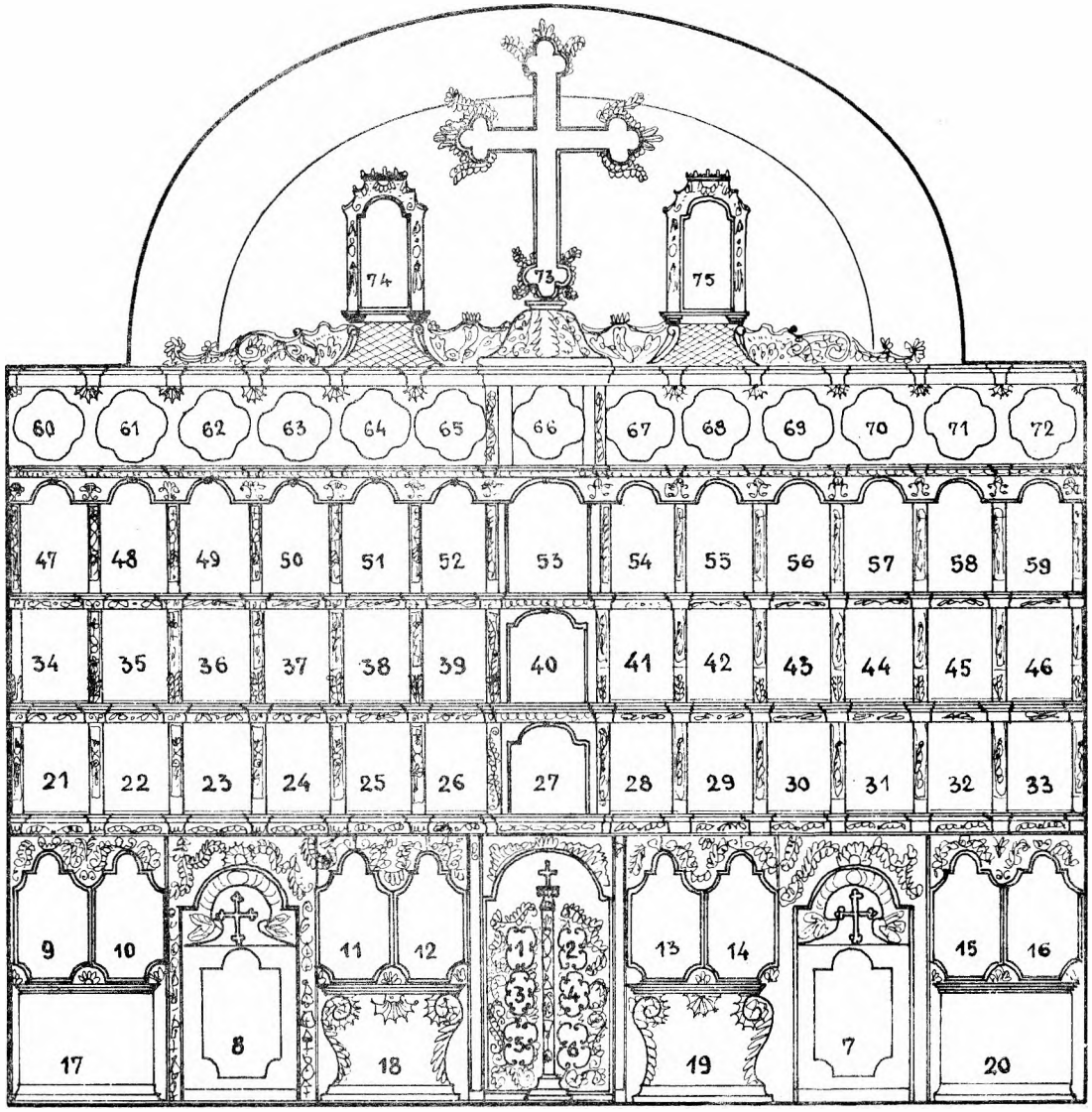
[6] М. Ј о в а н о в и ћ, Руско-српске уметничке везе у XVIII веку, Зборник Филозофског факултета, књ. VII — 1, Београд 1963, 379—404 (са потпуном литературом).

[7] Д. Д а в и д о в, О украјинско-српским уметничким везама у XVIII веку, Зборник за ликовне уметности Матице српске 4, Нови Сад 1968, 215—234 (са украјинском литературом).

но потврђују раније претпоставке да је после краткотрајног утицаја јужњачког „левантијског" барока, а пре директних веза са Западом и бечком Академијом, српско сликарство имало чврсте и плодотворне додире са Истоком, у првом реду са Кијевопечерском лавром и њеном веома напредном сликарском школом. У недавно објављеној студији „Основни проблеми српског барока" др Миодраг Коларић заступа супротно мишљење, сводећи генезу српског сликарства готово искључиво на директну западњачку оријентацију[8]. Ово мишљење, усамљено уосталом, не даје одговор на основно питање еволуције нашег сликарства средине XVIII века: где је и како формирана цела једна плејада сликара? Може се сматрати да је на ово питање већ добрим делом дат одговор у радовима горепоменутих аутора и да ће га предстојећа проучавања украјинског сликарства још уверљивије потврдити.

Оно што је привлачило наше људе украјинској уметности био је пре свега онај подмлађени изглед живописа и иконописа који је давао нове, свежије утиске, при чему је била доступна оку и духу њихова једноставна и непосредна хуманистичка порука, која се чита са скоро реалистичких ликова светитеља, и на крају, — за наше људе је то тада веома много значило, — православно „порекло" ове уметности. Међутим, нашим младим сликарима, који су се формирали у петој и шестој деценији тога века, остало је да савладају суштинске ликовне компоненте реалистичког концепта: перспективу и простор, анатомију и индивидуализацију ликова, динамичну и живу композицију, а све то да остваре пластичним моделовањем бојом. Задаци нимало лаки и нерешљиви без озбиљне школске предспреме. Утолико пре што су ове сликарске тајне биле недокучиве анонимним српским зографима из прве половине века, тим рођеним декоративцима код којих су линија, површина и орнамент сачињавали основну структуру иконе. Готово у то зографско време, или само коју деценију касније, јављају се Василије Остојић, Димитрије Бачевић, Стефан Тенецки, Јанко Халкозовић па и млади Крачун са једним новим схватањем слике у којем, поред свих стилских недоследности и „византинизма", волумен и простор добијају први пут у нашој уметности реалнији ликовни смисао. У питању су неоспорна сликарска знања. Да су ови сликари та искуства стекли у атељеима аустријских мајстора у мађарској провинцији, они би постали епигони једне академске школе. Међутим, њихово сликарско образовање води порекло са Истока, где је и поред свих предложака са Запада ипак постојала и успомена на национални дух уметности. То је онај специфични вид православног

[8] М. Коларић, Основни проблеми српског барока, Зборник за ликовне уметности Матице српске 3, Нови Сад 1967, 233—275.



Распоред икона:

1. *Царске двери:*
   Медаљони са Благовестима и еванђелистима (бр. 1, 2, 3, 4, 5, 6)
2. *Јужне двери:*
   Св. Мелхисхдеке (бр. 7)
3. *Северне двери:*
   Св. Арон (бр. 8)
4. *Престоне иконе:*
   Св. Димитрије (бр. 9), св. Јован Златоусти (бр. 10), св. Никола (бр. 11), Богородица са Христом (бр. 12), Исус Христос (бр. 13), св. Јован (бр. 14), св. Василије Велики (бр. 15), св. Борђе (бр. 16)
5. *Иконе у соклу:*
   Сцене из Старог завета (бр. 17, 18, 19, 20)
6. *I зона изнад престоних икона:*
   Сцене из Христовог живота (бр. 21, 22, 23, 24, 25, 26) — лева стр. Васкрсење Христово (бр. 27) — у средини. Сцене из Христовог живота (бр. 28, 29, 30, 31, 32, 33) десна стр.
7. *II зона изнад престоних икона:*
   Христови и Богородичини празници (бр. 34, 35, 36, 37, 38, 39) десна страна. Нерукотворени образ Христов (бр. 40) — у средини. Христови и Богородичини празници (бр. 41, 42, 43, 44, 45, 46) десна страна.
8. *III зона изнад престоних икона:*
   Апостоли (бр. 47, 48, 49, 50, 51, 52) — лева страна. Деизис (бр. 53) — у средини. Апостоли (бр. 54, 55, 56, 57, 58, 59) — десна страна.
9. *IV зона изнад престоних икона:*
   Пророци (бр. 60, 61, 62, 63, 64, 65) — лева страна. Богородица знамења (бр. 66) — у средини. Пророци (бр. 67, 68, 69, 70, 71, 72) — десна страна.
10. *Иконе у линети:*
    Крст Христовог распећа (бр. 73) — у средини. Богородица (бр. 74) — лево. Св. Јован Богослов (бр. 75) — десно.

Све до студије дра Ивана Баха „Српско сликарство у Хрватској“[13], објављене после II светског рата, о Василију Романовичу се код нас није писало. У међувремену је једини сигнирани Романовичев иконостас у Слатинском Дреновцу код Ораховице спаљен од усташа 1941. године. Срећом, Бах је непосредно пред рат обишао ову цркву и снимио иконостас у целини а престоне иконе и двери посебно[14]. Захваљујући овим снимцима сачувана је бледа успомена на Романовичево сликарско дело. Као врсни познавалац српске културе и уметности на територији Хрватске, Бах је у овом раду обелоданио резултате својих анализа дреновачког иконостаса, уочавајући и подвлачећи иконографске новине и стилске особености његовог иконописа.

У истом раду Бах је објавио као посебан прилог несигнирани иконостас цркве у Костајници из 1759, за који је нашао да га је сликала група од четири сликара. При томе је Бах утврдио да су поједине иконе веома сродне „Василијевим радовима у Слатинском Дреновцу, да је зацијело Василије судјеловао и у изведби костајничког иконостаса 1759.“ Пажљивом анализом Бах је покушао да издвоји иконе које је сликао Романович и закључио да је он аутор икона апостола и пророка „те да је дао обрасце за већину осталих икона као и за читаву композицију иконостаса“[15].

Нова открића руско-украјинско-српских веза донела су истраживања дра Павла Васића у Бођанима и Крушедолу. Смела претпоставка о Јову Василијевичу као аутору иконостаса у Бођанима, престоних икона и живописа у припрати и олтару цркве манастира Крушедола, добија све више присталица. Овде је међутим од значаја да је Васић у бођанским рачунским књигама нашао рубрике у којима се исплаћују хонорари „Василију молеру“, па је претпоставио да је то Василије Романович и да је он могао бити сарадник Јова Василијевича приликом сликања иконостаса у бођанском храму.[16]

О Романовичевом сликарству на иконостасима у Слатинском Дреновцу и Костајници писали су још и др Дејан Медаковић[17] и Миодраг Јовановић. На основу Бахових снимака дреновачког иконостаса Јовановић је закључио да су „оба иконостаса рађена по истим предлошцима“[18] — бесумње оним које је Романович понео из Кијевопе-

---

[13] И. Бах, н. д. 208.

[14] И овом приликом се најљубазније захваљујемо дру Ивану Баху на дозволи да се користимо његовим снимцима.

[15] И. Бах, н. д. 199—200.

[16] П. Васић, н. д. 120.

[17] Д. Медаковић, Белешке о српској уметности у областима старе Славоније и Хрватске, Старинар, н. с. књ. V — VI, Београд 1956, 322.

[18] М. Јовановић, н. д. 393—4.

словенског барока, који је могла створити само јака теолошка средина, као што је то била Лавра у Кијеву, а прихватити наша Карловачка митрополија.

Док су старији Крачун и Чешљар ближи сликарству рокаја а Јаков Орфелин и Стеван Гавриловић некој врсти академског барока и класицизма, дотле се за поменуте сликаре групе Бачевић—Тенецки може рећи да су прави представници словенско-православног, односно српског барока. У исто време њихово сродство са јужноруским, односно украјинским сликарством више не може доћи у питање, било да су у годинама учења путовали у Украјину или да су примали поуке и радили са знаним и незнаним руским и украјинским сликарима који су боравили у Митрополији.

Један од таквих путујућих уметника, који нам је из Лавре донео искуства барокизираног словенског сликарства а у свом путном ковчегу збирку западноевропских предложака, и који је потом везао своју животну и уметничку судбину за наше крајеве, био је чудни сликар, потоњи хоповски монах „многогрешни Василије Романович от Мале Русије".

* * *

Прве вести о Василију Романовичу доносе старији аутори, Владимир Красић[9], Љуба Стојановић[10] и Лазар Богдановић[11] — све у вези са иконостасом у Слатинском Дреновцу. Прве опширније биографске податке, из којих се може сазнати нешто више из живота украјинског сликара, доноси Тихомир Остојић у својој пребогатој монографији о Доситеју Обрадовићу у Хопову. Користећи се хоповским протоколом постријжника, он је нашао да је године 1758. дошао у Хопово „молер" Василије Романович, који је књигу и „молерство" учио у Кијевопечерској лаври. Из Хопова је отишао у Славонију и Хрватску „ради рукоделија својего и писал тамо темпла по церквах". Даље Остојић наводи да се молер „11. маја 1766. вратио у Хопово и „конечно приобшчилсја" и заветовао се да ће до смрти остати у манастиру а с временом да ће и монашки чин примити... Тада је имао 48. год. Даље о њему нема трага."[12]

---

[9] В. Красић, Неколико старинских записа и натписа, Стражилово, 27, Нови Сад 1887, 430—431.

[10] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи 2, Београд 1903, 193 (бр. 3126).

[11] Л. Богдановић, Манастир Дреновац у Славонији, Браство VIII (књига Друштва св. Саве), Београд 1898, 104.

[12] Т. Остојић, Доситеј Обрадовић у Хопову, Нови Сад 1907, 283—4.

черске лавре. То је углавном све што се код нас знало и писало о молеру Василију.

* * *

Сем података Тихомира Остојића да је Романович учио у Кијевопечерској лаври нама није било познато да ли је он нешто сликао у Кијеву пре но што је дошао у Карловачку митрополију, што би свакако било од великог интереса за проучавање његовог сликарства и украјинско-српских веза.

Одговор на ово питање налазимо у старијој руској литератури. Крајем прошлог века познати историчар Н. Петров објавио је рад „Кијевскаја Рождество-Претеченска церков или Борисо-Глебскаја церков", у коме између осталог доноси следећи извод: „В первой раз, в 1737 году, расписан был только придел (трапеза, бабинец) этой церкви маляром Василием Романовичем, который дал о. Данилу с ктиторами и прихожанами следующее обязательство: „Року 1737, мая дня я Василий Романович маляр даю сию роспись на себе отцу Даниилу, священику Свято-Борисоглебскому, и панам ктитором а парахвіянам той же церкви ... св. Іоанна предил увесь вималіовати, а маліовати увесь Апокалипсис и Страшный суд, и маліовати фарбами добрими, а не простыми и малліовати таким мастерством неотминно як у святого Николая Набережнаго".[19]

Из овог извора сазнајемо веома важне податке који употпуњавају наша сазнања о Романовичу. Ако се томе дода да је наведени текст Н. Петрова препис оригиналног документа из црквеног архива Кијевопечерске лавре за 1737. годину, онда је пред нама податак првога реда. На основу ове публиковане архивске грађе закључујемо да Василије Романович није био само иконописац већ и живописац, о чему сведочи стара вест да му је први рад био живопис кијевске Претеченско-Борисоглебске цркве. На жалост, ова црква је страдала у пожару а живопис није проучен ни снимљен. Тако су обе велике целине Романовичевог сликарског дела доживеле исту судбину — и кијевски живопис (из 1737) и дреновачки иконостас (из 1758).

Цитирани текст Н. Петрова представља део уговора између сликара и ктитора. У њему се Романович обавезује да ће насликати сце-

[19] Н. Петров, Киевская Рождество-Предтеченская церков или Борисоглебская церков, Труды Киевской Духовной Академии, Киев 1896, 273; Исти, Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея, Киев 1913, 40. Из ових радова сазнајемо да је Василије Романович сликао припрату наведене цркве, а Федор Каминski наос 1739. О томе налазимо податке и у новијој украјинској литератури: П. М. Жолтовський, Словник-Довідник художників, що працювали на Україні в XIV—XVIII ст., Матеріали з етнографії та мистецтвознавства, VII—VIII, Київ 1963, 221.

не из Апокалипсе и Страшни суд. Што се тиче осталих сликаревих обавеза, оне се налазе у оној једноставној и прилично конвенционалној фрази: „и моловати фарбами добрим а не простим", која се тиче искључиво вредности живописа у занатско-техничком смислу, — али и у оној последњој реченици: „моловати таким мајсторством као у светог Николаја Набережног" у којој је Романовичева обавеза знатно одређенија а тиче се уметничких особина и вредности његовог живописа у Претеченско-Борисоглебској цркви.

Из новије украјинске литературе сазнајемо да се по неким старијим вестима уништени Романовичев иконостас сврставао у исту групу са живописом Троицке надвратне цркве, Николаја Набережног, Св. Софије и Видубецког манастира. Живописи у овим црквама сматрају се за прворазредно кијевско монументално зидно сликарство XVIII века[20]. Према томе писмена обавеза младог Василија Романовича пред ктиторима, да ће његов живопис бити као у цркви Николаја Набережног, наводи на закључак да је он тада био живописац од угледа и да је располагао солидним сликарским знањем. Уосталом, он је био ђак Кијевопечерске сликарске школе у којој је у то време основна педагошка настава вођена према западноевропским цртачким приручницима анатомије, композиције, перспективе.

По Тихомиру Остојићу, односно по подацима из хоповског протокола, Василије Романович је 1766 (када је по други пут дошао у Хопово) имао 48 година. То би значило да је рођен 1718. а да је у време живописања Претеченско-Борисоглебске цркве (1737 — 1739) имао 19 — 21 годину. Уколико је хоповски податак тачан, онда је Романович био одиста веома млад а живопис у кијевској цркви му је, по свему судећи, био прво веће сликарско дело. Међутим, за нас и за украјинске истраживаче још увек остаје отворено питање где је Романович боравио од 1739 (од завршетка рада у кијевској цркви) до 1758 (када се први пут јавља у Хопову). У том временском периоду од пуних деветнаест година, у најбољим годинама за рад, о Романовичу се за сада ништа не зна. Да ли је одмах након завршетка посла у Претеченско-Борисоглебској цркви дошао из Кијева у Карловачку митрополију, или је још нешто сликао у Украјини, на то за сада нисмо у могућности да дамо поузданији одговор. Ако би се усвојила претпоставка Павла Васића, онда је 1745—6. радио са Јовом Василијевичем на бођанском иконостасу, што би значило да је дошао из Украјине 13 година пре прве вести о њему у хоповским књигама[21].

---

[20] Історія Українського мистецтва — мистецтво другої половини XVII—XVIII століття, Київ 1968, 189.

[21] П. Васић, н. д. 120.

Нове архивске податке о Романовичу налазимо у Митрополијско-патријарашком архиву у Сремским Карловцима (сада Архив САНУ). У првом документу из 1759, који представља неку врсту меморандума пакрачког епископа Арсенија Радивојевича митрополиту Павлу Ненадовићу и Синоду о питањима Пакрачке епархије након смрти владике Софронија Јовановића, између осталог пише: „Меморијал молера Василија Русиканина по литером предложил нам под 16 јулија 759. за дело молерско что Светопочившему Господину Архијерају Софронију Јовановићу три образа на платну велика изобразил зато јему остал неисплатил . . . на десјат дукат и того ради них милостејшују Екселенцију . . . просим јему наплатити"[22].

Мада је реч о неисплаћеном рачуну и потраживању новца, овај документ први пут открива да је Василије Романович био и портретиста и да је сликао три велика портрета за пакрачког владику Софронија Јовановића. У акту се изричито не каже о чијим је портретима реч, али је по свему судећи у питању портрет самог владике Софронија, а друга два су могла бити реплике истог портрета, намењене манастирима пакрачке епархије, што је био чест случај и обичај у то доба.

Један портрет владике Софронија Јовановића налази се и данас у старом владичанском двору у Пакрацу. Недавно је очишћен од премаза, рестауриран и излаган у Галерији Матице српске на тематској изложби „Портрети Срба XVIII века". Том приликом је и публикован у раду Олге Микић. Портрет Софронија Јовановића није сигниран, па га је Микићева несигурно приписала Николи Нешковићу, уз резерву да нам „нису познати Нешковићеви контакти са пакрачким епископом Софронијем Јовановићем", чиме је дала повода да се аутор овог портрета потражи на другој страни[23]. Овога пута, кад располажемо документом у којем се Василије Романович помиње као сликар портрета за пакрачког владику, нема места сумњи да је он био аутор овог сачуваног портрета а да су друга два портрета-реплике током времена пропала.

Осим овог хонорара Василије Романович је имао још потраживања из оставине владике Софронија. Неколико пута је тражио накнаду од митрополита Ненадовића па је чак године 1769. поднео жалбену представку Илирској дворској канцеларији, о чему сведочи други документ из Митрополијско-патријарашке архиве. У овом акту Романович тврди да је „код покојног владике Софронија Јовановића . . . заслужио 74 форинте", док је његов „компањон" приликом извр-

[22] Архив САНУ у Сремским Карловцима, сигнатура ПМА — Б 30/1759.

[23] О. Микић, Портрети Срба у XVIII веку, Каталог Галерије Матице српске, Нови Сад 1965, 15, 66.

шења истог посла зарадио 97 форинти. Даље са огорчењем извештава да је овај захтев „неколико пута био поднесен Карловачком господину Архиепископу и Митрополиту до дана данашњег још нисам примио“[24]. Такође је безуспешно покушавао да наплати своје потраживање код бившег епископског викара Генадија Васића. У наведеном документу нигде не пише о каквим је сликарским пословима реч, али ће по свему судећи бити да су у питању још неки портрети или иконе за новоподигнути владичански двор у Пакрацу. Тих година је постављен на двор велики барокни грб Пакрачке епархије, који је објавио проф. Радослав Грујић[25]. Сасвим је вероватно да је овај грб и сликарски део посла око завршних радова на двору био поверен Василију Романовичу и његовом „компањону“ — за кога се, на жалост, не зна да ли је и он из Кијева или је домаћи сликар. Како је владика Софронији умро у току тих послова, то су сви његови дугови остали.

На основу публиковане архивске грађе из Кијевопечерске лавре, коју налазимо код Н. Петрова, и на основу новопронађене грађе у Митрополијском архиву у Сремским Карловцима закључујемо да је Василије Романович био свестран сликар, наиме да је био не само иконописац, како се до сада мислило, него и живописац и портретиста. Боравак и рад таквог сликара средином XVIII века у Карловачкој митрополији није могао проћи без директног утицаја на нашу уметничку средину, на формирање укуса мецена из редова црквене хијерархије, па и на поједине домаће сликаре.

* * *

Данас је доста тешко анализирати стилске и иконографске вредности Романовичевог сликарства и донети о њима сасвим поуздане закључке, јер су два највећа његова сликарска ансамбла у неповрат изгубљена, а од кијевског живописа није остао чак ниједан снимак. Прихватајући мишљење украјинских истраживача да је сликарство Претеченско-Борисоглебске цркве било блиско живопису Тројицке надвратне цркве и осталим споменицима украјинског монументалног живописа XVIII века, а узимајући у обзир чињеницу да се Романович уговором обавезао да ће сликати према живопису у цркви Николаја Набережног, може се тврдити да је он био живописац већих могућности и — што је у овом случају веома важно — да је припадао изразито барокној оријентацији. Ако се прихвати мишљење о стилском сродству између Романовичевог живописа у Претеченско-Борисоглеб-

[24] Архив САНУ у Сремским Карловцима, сигнатура ПМА — Б 227/1769.
[25] Р. Грујић, Пакрачка епархија, Нови Сад 1930, 139.

Löbliche Kayl. Königl. in Illyricis angeordnete Commission,

Ihro Excellenz

Gnädig, und Hochgebiettendeste Herrn Herrn!

Euer Excellenz und Gnaden geruhen sich hierdurch unterthänigst vortragen zu lassen, wasmassen ich endes benanter bey dem verstorbenen Pastracker Bischofen Sophronio Joannovich vor verfertigte Mahlereyen annoch im Jahr 758: 74 fl. ingleichen auch ein meiniger Compagnion vor derley arbeit 97 fl. in das verdienen gebracht, diese Forderungen aber, ungeachtet mich hierumen bey dem Carlovicker Herrn Erzbischofen, und Metropoliten mehrmahlen angemeldet, biß gegenwärtige Stunde nicht erhalten habe; Gleichwie nun dem allhier Insitzenden Genadio Vasich, alß damahlen gewest Bischöfl. vicario obgedacht meine liquide Forderung deren 74 fl. am besten bekant, und dem Herrn Carlovicker Erzbischofen und Metropoliten qua Erbknehmer der Bischöfl. Sophronischen Verlassenschafft alle Schulden zu tilgen obliget; also gelanget an Euer Excellenz und Gnaden meine ganz unterthänigste Bitte, womit mir zu obigen Rechtmässigen Forderungen gütligst verholffen werden möchte, alß in welch vertrösteten Gewährung mit allersinnlichster Submission ersterbe.

Euer Excellenz und Gnaden

Unterthänigst-Gehorsamster

Vasilie Romanovich

Mahler

Жалбена представка Василија Романовића илирској дворској канцеларији

(Архив САНУ — Сремски Карловци)

ској цркви са живописом Тројицке надвратне цркве, који је опет у стилском погледу веома близак крушедолском живопису, онда је по таквој аналогији сасвим одржива претпоставка да је Романовић био један из групе украјинских сликара која је 1756. радила на монументалној декорацији наоса цркве у Крушедолу. У исто време ова аналогија иде у прилог нашој раније постављеној претпоставци по којој је ова сликарска целина дело групе украјинских живописаца[26]. Иста аналогија пружа нам довољно могућности да закључимо да је Романовић по свом уметничком опредељењу био пре живописац него иконописац.

Живопис Крушедола (наоса) остаје и даље велика загонетка наше ликовне уметности XVIII века. У недостатку архивске грађе испомажемо се стилским и иконографским аналогијама и претпоставкама, које и поред преузетог ризика и непрецизности могу доста помоћи у изналажењу аналитичких основица и теоретских закључака. У исто време могу се разрешавати неки парцијални проблеми: студије појединих тема у монументалном живопису Кијева и Крушедола постаће веома важне теоретске поставке које ће омогућити сагледавање потпуније и веродостојније слике о украјинским утицајима на српску уметност, а можда ће надаље омогућити и изналажење аутора крушедолског живописа. И наша претпоставка о учешћу Василија Романовича у овом значајном делу само је један мали прилог предстојећим истраживачким напорима који треба да дају прецизније податке и судове. Најзад, значај ових проучавања нема карактер искључиво историјско-уметничких студија, већ у многоме омогућава сагледавање и неких основних друштвених проблема, јер „начин на који су крушедолске зидне површине сликарски обрађене недвосмислено открива своје барокно порекло, ону измењену духовну климу која је средином XVIII века већ увелико захватила целокупни политички и духовни живот пресељених Срба“[27].

После крушедолског живописа у нашој средини није било већих послова те врсте, па је чудни сликар монашког духа потражио клијентелу на другој страни оријентишући се на иконопис. Тада је отишао у Пакрачку епархију где је сликао иконостас у манастиру Дреновцу, портрете а вероватно и иконе за владику Софронија Јовановића, а потом узео активног учешћа приликом сликања иконостаса у Костајници.

Иконостас у Дреновцу био је у времену настанка најразвијенији иконостас у Карловачкој митрополији. Имао је шест зона и распеће у лунети са укупно 73 иконе. „Василије Романовић пренио је Ср-

[26] Д. Давидов, н. д. 229—234.
[27] Д. Медаковић, Зидно сликарство манастира Крушедола ... 609.

бима у Хрватској нове барокизиране обрасце православне црквене иконографије и нове мотиве, које је у композицију иконостаса у Русију унио развијенији распоред богослужења"[28]. У овој Баховој реченици налази се потврда тезе о ширењу иконографског репертоара који се односи не само на подручје православне уметности у Хрватској већ и на шире подручје Карловачке митрополије. Године 1758, када је настао, овај иконостас је по иконографским новинама био снажна потврда о прихватању западноевропских иконографских и стилских решења заобилазним путем преко украјинског и јужноруског сликарства. Романович је у том смислу вероватно доста утицао на генерацију млађих српских сликара која је у то доба стасала и постепено преузимала прве самосталне радове.

Ликови на престоним иконама у Дреновцу показују коректно познавање анатомије, фину моделацију инкарната, а у исто време они су приказани на златној позадини док на њиховим барокним драперијама тече врежа златне апликације. Тако ове слике уверљиво потврђују свој генетски примат у односу на сликарство престоних икона на иконостасима Бачевића, Тенецког, Халкозовића и других сликара тог периода. Бесумње, из истог извора црпела је идеје и преузимала предлошке та прва група српских барокних сликара.

Велика је невоља што нису снимљене дреновачке композиције у трећој и четвртој зони. (На основу снимка иконостаса у целини ове сцене се тек назиру, па ипак и са тог снимка може се утврдити да су неке композиције на дреновачком иконостасу потпуно идентичне са костајничким). У трећој зони сликане су сцене из Христовог живота са композицијом Васкрсења Христовог у средини, око које су илустровани јеванђеоски призори у вези са недељама после Ускрса. Ту су оне исте композиције које су насликане у наосу манастира Крушедола (Исцељење раслабљеног, Неверство Томино, Исцељење слепог итд.). Што се пак тиче икона у четвртој зони (Христови и Богородичини празници) — оне су такође веома блиске костајничким, тако да Бах закључује: „најфрапантнија је сличност у композицији призора Благовести на оба иконостаса, затим Улазак у Јерусалим", а томе се може додати да су и композиције Рођење Христово и Силазак св. духа управо идентичне. Романовичева композиција Благовести са арханђелом који долеће и лебди на облацима, са барокно залепршаном драперијом око тела, пример је директне позајмице овог мотива из западноевропских приручника, које је имала сликарска школа Кијевопечерске лавре. Упоређена са истим мотивом Теодора Крачуна, она показује већу барокну патетику и композиционi ритам. И остале ком-

[28] И. Бах, н. д. 197.

позиције, као нпр. Рођење Христово, Обрезање, Силазак св. духа, или Васкрсење Христово цртани су према истим западним изворима. За композиције празника на костајничком иконостасу Бах сматра да их је извео „неки слабији сликар". Усвајајући потпуно ову оцену, сматрамо да њихова иконографска сличност, а о њој је овде реч, омогућава закључак да је Василије Романович био идејни творац — наиме да је поставио цртеж, а да је своје помоћнике оставио да самостално заврше посао. Због тога он није ни ставио свој потпис на овај иконостас.

За пети и шести појас са ликовима апостола и пророка на костајничком иконостасу Бах сматра да их је сликао сам Романович. Према томе може се усвојити његова завршна оцена: „Свакако је по његовим обрасцима, односно обрасцима које је он донио, израђена највећа већина икона на иконостасу, јер је управо фрапантна сличност између појединих мотива и читаве композиције иконостаса у Костајници и Дреновцу, а и изведба већине икона показују уску везу са Василијевим начином"[29].

У генези нашег сликарства XVIII века ова два иконостаса још једном показују и потврђују ранија тумачења о томе да су украјински утицаји имали веома важну, чак пресудну улогу у барокизацији српског иконописа. Део заслуга за овај тихи и логични развој модернизације српског сликарства заобилазним источним путем има поред осталих сликара и Василије Романович. Сасвим је разумљиво да је његов боравак у Карловачкој митрополији оставио приметне директне и индиректне утицаје и последице.

* * *

У иконопису анонимних српских зографа прве половине XVIII века налазимо неке особености замореног традиционалног концепта у коме се све више и све слободније развијају неке форме које је тешко уклопити у постојеће стилске нормативе. Наша ранија подела на линеарни, орнаментални и компромисни манир у српском сликарству прве половине тога века у Подунављу представља само покушај изналажења извесне категоризације богате зографске баштине[30]. Док је у првој групи доминантна линија и површина, а у другој групи линија и орнамент, дотле се у трећој све чешће примећују покушаји пунијег сликарског поступка, који постепено добија извесне техничке или боље рећи ликовне особине: подсликавање, однос тонских вред-

[29] Исто, 201.

[30] Д. Давидов, Иконе фрушкогорских зографа, Каталог Галерије Матице српске, Нови Сад 1963.

ности, моделацију. Тако се на неким зографским иконама, махом онима из Срема, може запазити да је иконописац и поред традиционалног приступа ипак испољио свој прави уметнички интерес, покушавајући да на малим партијама инкарната покаже своје истинске склоности. Тако налазимо иконе на којима је највећи део сликане површине обрађен у маниру пресахлих сећања на традицију, или са неким секундарним обележјима јужњачке левантинске барокне декоративности акцесорног смисла, док су глава и откривени делови руку сликани са јаком жељом да се постигне готово реалистичка уверљивост. Ово двојство сликарског поступка толико је присутно да се готово намеће помисао на руке двају аутора на једној икони. То, разумљиво, нису била два иконописца, један конзервативнији а други напреднији, већ два манира, који су се, захваљујући неким спољашњим чиниоцима, нашли на површини једне иконе. Наиме, анонимни зограф је по захтеву поручиоца био обавезан да наслика икону са призвуком традиције, и то је учинио на највећем делу површине иконе, док је на инкарнату показао праву сликарску тежњу у смислу покушаја коришћења својих невеликих знања о моделацији и тонском сликарству.

Нешто касније настале су иконе са златно орнаментисаном позадином каква се уопште не јавља код зографа линеарног и орнаменталног манира. Тај златни тапет сретамо тек четрдесетих година, што значи да је накнадно усвојен са стране, а не да је наставак традиционалне византијске златне позадине. Ово сликарско-графичко решење са златном позадином и златним апликацијама ренесансно-барокне биљне орнаментике усвојила је група зографа из четврте и пете деценије. Њихове иконостасе односно делове иконостаса сретали смо у неким местима Војводине. Од познатих целина свакако је најпознатији иконостас непознатог аутора у Преображенској цркви у Сент-Андреји и иконостас у цркви манастира Бођана.

Овај начин украшавања престоних икона преузели су потом и сликари из прве плејаде познатих српских барокних мајстора: Бачевић, Тенецки, Халкозовић и други. Колико је то постао изграђен стил најбоље показује чињеница да је и највећи српски сликар барокнорокајне епохе Теодор Крачун на својим иконостасима у Нештину и Сусеку стављао златну позадину као и златне вреже ренесансно-барокне стилизације преко барокно набраних драперија. Овоме неће одолети ни Григорије Чалмански 1781. године на двема престоним иконама св. Николе и св. Јована у Галерији Матице српске. Порекло декоративне златне позадине и златних апликација код наших сликара тзв. „прелазног стила" Миодраг Коларић тумачи као дуг традицији. Тако нпр. за сликарство Димитрија Бачевића Коларић напомиње да је „по употреби злата за позадину и златних апликација на драпери-

јама, он ... још увек на линији старог живописа."[31] Ово мишљење се разумљиво не може усвојити. Стари српски иконопис и живопис не познају овакву употребу злата. У питању је бесумње украјинска концепција иконе, на којој се истиче „златна позадина украшена скоро рељефним декоративним орнаментима западњачког порекла"[32]. У украјинском иконопису позната је баш оваква употреба злата још у XVII веку. Међу најпознатијим иконописцима, код којих је златна позадина била у употреби не само на престоним иконама већ и на празничним, где је често скраћивала дубину перспективе сликаног пејзажа, били су Иван Руткович[33] и Јов Кондзалевич[34]. То је манир који води порекло од аустријског и немачког позноготског религиозног сликарства, који је преко Пољске доспео у Галицију и Украјину. Тај Руткович—Кондзалевичев начин украшавања иконе имао је поштоваоца и подражавалаца током XVIII века у целој Украјини, одакле је пренет и у наше крајеве. Наиме, иконостаси у Дреновцу и Костајници припадају тој стилској оријентацији. Романовичевим посредством а вероватно и уделом већег броја украјинских и јужноруских сликара, дошло је до тога да је српско сликарство средине тога века прихватило овакав начин декорисања икона. Или су га поједини сликари, као на пример Тенецки, сами упознавали у Кијеву. При томе треба увек имати на уму да златна позадина и златне апликације нису спречавале савременије и реалистичкије покушаје приказивања библијских и еванђеоских ликова и сцена. Била је то штафажа и декорација на којој се могу запазити врло реалистички ликови и рафинована сликарска обрада на већ поменутим партијама инкарната.

Један од најоданијих присталица украјинске барокне декоративности био је Димитрије Бачевић[35]. У исто време његове иконе су веома блиске иконопису Василија Романовича. Ако је Бачевић стекао основна иконописачка знања код домаћих зографа, међу којима је било и неколико изузетно талентованих, онда је могао код Василија Романовича усавршити сликарску технику и од њега преузети украјински начин украшавања иконе и упознати западноевропске графич-

---

[31] М. Коларић, Бачевић, Димитрије — Енциклопедија ликовних умјетности I, Загреб 1959, 205—6.

[32] Д. Медаковић, (Теодор Крачун) — Српски сликари, Нови Сад 1968, 58.

[33] В. Свенціцька, Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст., Изд. Академія наук Української РСР, Київ 1966.

[34] Б. Возницький, Творчість українського художника Іова Кондзалевича, Львівська картина галерея, Львів 1967, 42—58.

[35] „Руско порекло Бачевићевог сликарства за нас никад није долазило у сумњу, али нисмо знали како да га објаснимо, нарочито због тога што нема формалних података о Бачевићевом учењу у Русији", П. Васић, Сликари иконостаса манастира Бођана и Крушедола ... 120.

ке предлошке за своје композиције на празничним иконама. Хронолошки то се могло десити у шестој деценији XVIII века. Романовић је свакако дошао у Митрополију пре 1758, а први Бачевићев иконостас је из 1762 (Николајевска црква у Земуну). Ова претпоставка не искључује и другу: да је Бачевић могао учити сликарство на самом извору словенског барока, у сликарској школи Кијевопечерске лавре. У сваком случају једно је тачно: Бачевић је искрени и предани присталица барокних порука из Украјине.

Ништа мањи интерес за украјински барокни стил није показао ни нешто старији Стефан Тенецки, аутор првог аутопортрета у новијој српској уметности, сликар иконостаса у Вилову, Арад Гају и читавог низа појединачних икона. О школовању Тенецког постоје врло уверљиви подаци породичног предања, које је обелоданила Олга Микић, мада је његово сликарство најбоља потврда о украјинском образовању[36]. И у његовом сликарству стапају се реалистичка и декоративна тенденција као и код најбољих украјинских иконописаца тога доба. Исус Христос Стефана Тенецког из Галерије Матице српске, или онај Христос у слави из Вилова најтипичније су слике овога стила: глава је моделирана складним стапањем ружичастожутих и смеђих тонова, при чему је постигнута рафинована моделација, а у исто време цела фигура је постављена на позаде златне орнаментике, обогаћена златним апликацијама преко барокне драперије.

Нешто млађи Јанко Халкозовић, сликар новосадске Успенске цркве и целог низа иконостаса у Срему и Славонији, такође је припадао овом кругу. Његове издужене фигуре карактеристичних, скоро карикатуралних физиономија подсећају на неке светитељске ликове у живопису апсиде манастира Крушедола. И његов велики интерес за пејзаж и покушај сликања простора и атмосфере приближују га сликарима крушедолског живописа. Сасвим је могуће да је у њиховој средини упознао и руско-украјински иконопис. Уколико је предмајстор ове групе крушедолских живописаца био Јов Василијевич, онда Халкозовићево сликарско школовање треба везати за ову личност, мада треба оставити претпоставку да је и он сам путовао у Кијев.

Таква је вероватно била и прва сликарска обука младог Крачуна, а такво је било и његово сликарско дело све до иконостаса у Сремским Карловцима. Први истраживачи Крачуновог сликарства Вељко Петровић и Милан Кашанин сматрали су да у његовим иконама живи српско-византијски дух. Ово мишљење су оповргли Лазар Мирковић, у својој монографији о Крачуну, и Миодраг Коларић, исти-

[36] О. Димитријевић — Микић, Стефан Тенецки, Рад војвођанских музеја 6, Нови Сад 1957, 139—153; О. Микић, Нови архивски подаци о сликару Стефану Тенецком, — у овом броју Зборника за ликовне уметности.

чући готово искључиво Крачунову западноевропску барокну оријентацију[37]. Данас је све јасније да се појава златне позадине и златних апликација на Крачуновим иконама не може везивати за традицију већ — као и у случају Бачевића — за Украјину. Ако је тачно да је био Бачевићев ђак, онда је та веза са украјинским бароком врло чврста. Ако је пак Василије Романович држао неку врсту сликарске школе у Хопову, што претпоставља Павле Васић[38], онда је Крачун могао и код њега примити прве поуке и прихватити утицаје словенског барока. Све то не искључује његово даље сликарско усавршавање у каквом западноевропском сликарском центру и усвајање барокно-рокајног стила. Крачун је бесумње имао касније још неку врсту допунског школовања. На иконостасима у Сусеку и Нештину (нарочито на престоним иконама) он је ђак украјинске барокне школе. Тек у Сремским Карловцима он потпуно напушта словенски барок и усваја западноевропско барокно-рокајно сликарство. Ни код једног нашег сликара XVIII века није дошло до таквог двојства стила и начина сликарског изражавања као код Крачуна. То је бесумње била последица његовог накнадног усавршавања.

У Крачуновом сликарству драматично је пројицирана његова лична уметничка судбина и судбина српског сликарства тог нашег изразито сликарског века. — До нове оријентације је морало доћи. Све дотле док је српско сликарство имало шта да научи на Истоку било је под утицајем Украјине и Русије. Седамдесетих, односно осамдесетих година тога века више се није имало шта примити с те стране. Украјинско црквено сликарство није достигло прави стил рокаја и класицизма, а петроградска Академија је била исувише далеко. У исто време Беч и Западна Европа били су у средишту интересовања српских интелектуалаца и уметника. Почиње епоха просвећеног апсолутизма Јосифа II и јачања српске грађанске класе. Све то условљава директно западноевропско опредељење српског сликарства, што се најбоље очитује у одласку на сликарске студије у Беч.

Украјинска и јужноруска оријентација дала је видна обележја српској уметности у периоду од четврте до осме деценије XVIII века. Она је била одраз духовне климе која је у то доба владала у Карловачкој митрополији. — Тако су створена трајна и аутентична дела српског православног барока, која и данас привлаче својим искреним и непосредним сликарским казивањем.

---

[37] Д. Медаковић, Српски сликари... 60.
[38] П. Васић, Сликари иконостаса... 120.

LES INFLUENCES UKHRAINIENNES SUR LA PEINTURE SERBE DU MILIEU DU 18ème SIECLE ET LE PEINTRE VASSILI ROMANOVITCH

DINKO DAVIDOV

Dans son renouveau, au 18eme siècle la peinture serbe n'a pas été sans subir des influences et des impulsions extérieures, les plus fortes venant de l'Est. Ces dernières ont même été, au milieu du siècle, décisives. La conception byzantine, russe ou serbe de l'icône ne pouvait rester le canon constant du concept pictural. Cette formule, déjà usée et étroite pour l'époque, ne pouvait compenser l'espace réel, la perspective, l'atmosphère, ni permettre la peinture réaliste de la silhouette et du portrait. La conception byzantine de l'icône, à l'Est également, devait faire place à un tableau religieux comportant tous les attributs et les composantes picturales de tendance réaliste qui étaient apparues dans l'art de l'Europe occidentale avec la Renaissance. L'art du monde orthodoxe devait sauter plusieurs siècles et prendre le pas sur l'art occidental.

Dans ce processus, les artistes serbes ont d'abord été orientés vers la peinture russe, et encore plus souvent ukhrainienne. Il existait à Kiev une école des Beaux-Arts qui employait les modeles du repertoire graphique de l'Europe occidentale. On voit, à cette époque, quelques peintres d'icônes ukhrainiens en territoire Serbe et on a decouvert plus tard des données sur les études de certains peintres serbes à Kiev.

Le peintre ukhrainien Vassili Romanovitch était jusqu'à présent connu exclusivement comme peintre d'icônes. Des archives nous ont permis, il y a peu de temps, d'établir qu'il était également portraitiste. Nous apprenons, d'après d'anciens textes russes, qu'il a peint, pendant son séjour à Kiev, le monastère de Saint-Jean le Précurseur dans la technique de la peinture murale (al seco). A son arrivée chez les Serbes de la Hongrie du sud, au milieu du 18eme siècle, ce peintre ukhrainien qui avait étudié à Kiev des manuels d'anatomie, de composition et de perspective occidentaux, apporte aux peintres serbes le style de la nouvelle peinture russo-ukhrainienne. On sait qu'il a tenu une école de peinture au monastère d'Hopovo et qu'il a peint les iconostases de Slatinski Drenovac et de Kostajnica en Croatie. D'après ses icônes et ses portraits, maintenant découverts, on peut conclure que l'orientation ukhrainienne de l'art serbe dans la quatrième et la cinquième décénie du 18ème a laissé des oeuvres durables du baroque slave dans la variante serbe. Toute une pleïade de peintres serbes de ce temps a peint selon ces principes jusqu'aux premiers peintres serbes formés à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne.



1 Василије Романовић, Портрет Софронија Јовановића, владике пакрачког



2. Василије Романовић, Богородица са Христом (Дреновац)



3. Василије Романовић, Богородица са Христом (Костајница)



4. Ателье В. Романовича, Благовести (Костајница)



5. Атеље В. Романовића, Рођење Христово (Костајница)



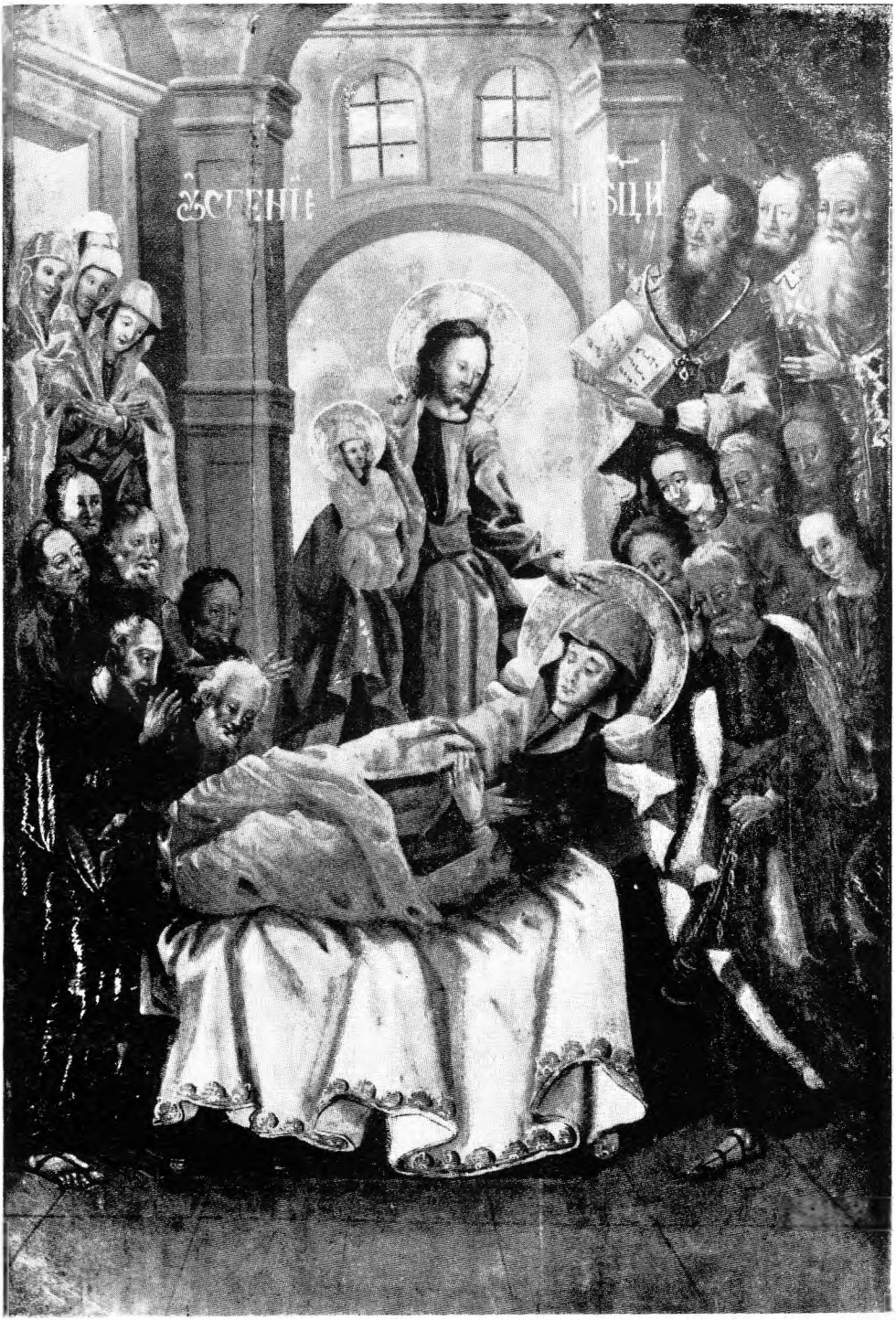
6. Ателье Василија Романовича, Обрезање Христово (Костајница)



7 Атеље Василија Романовича, Вазнесење Христово (Костајница)



8. Атеље Василија Романовича, Силазак св. духа (Костајница)



9. Атеље Василија Романовича, Успење Богородице (Костајница)



10. Атеље Василија Романовича, Исус Христос (Костајница)



11. Стефан Тенецки, Исус Христос
(Галерија Матице српске)



12. Атеље Василија Романовића, Свети Јован (Костајница)



13. Атеље Василија Романовића, (Свети Никола)



14. Непознати аутор, Исус Христос (средина XVIII века)



15. Непознати аутор, Богородица са Христом (средина XVIII века)



16. Непознати аутор, Свети Јован Претеча (средина XVIII века)



17. Непознати аутор, Свети Никола (средина XVIII века)



18. Димитрије Бачевић, Св. Никола, Горња црква, Сремски Карловци



19. Димитрије Бачевић, Богородица са Христом, Горња црква, Сремски Карловци



20. Димитрије Бачевић, Исус Христос. Николајевска црква у Земуну



21. Димитрије Бачевић, Богородица са Христом. Николајевска црква у Земуну



22. Јов Кондзелевич, Богородица са Христом (1698—1705)



23. Јов Кондзелевич, Исус Христос (1698—1705)



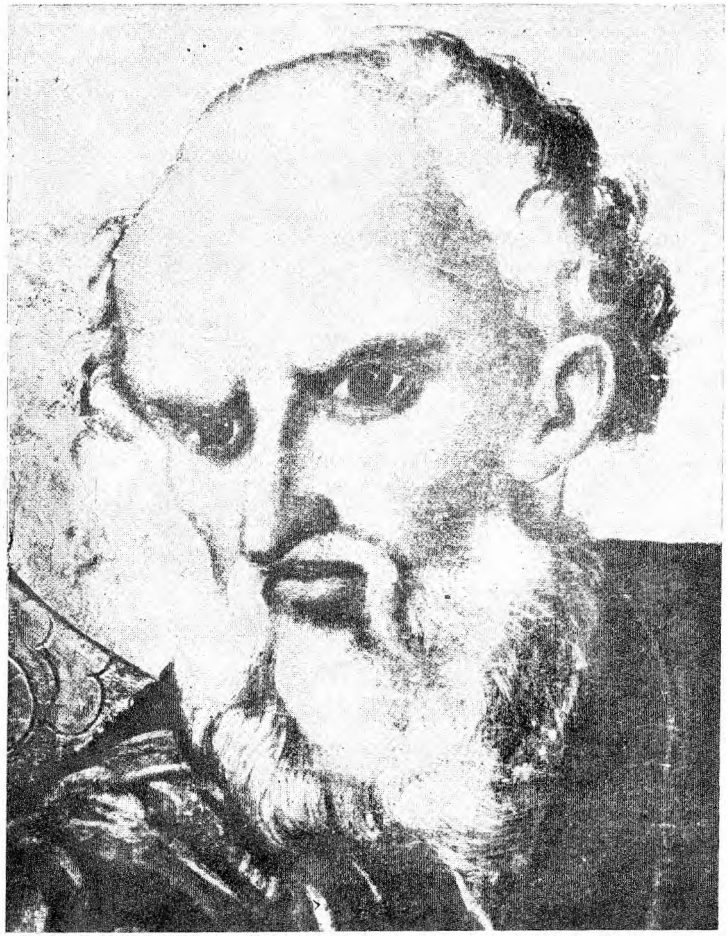
24. Иван Руткович, Архангел Гаврил, детаљ (око 1680)



25. Иван Рутковић, Апостол Јован, детаљ (1697—1699)



26. Иван Руткович, Кнез Владимир (1697—1699)



27. Иван Руткович, Пророк Јеремија, детаљ (1697—1699)

Дејан Медаковић

Иконостас Јоакима Марковића у селу Дишнику



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

Већ је током XIX века српска уметност у Хрватској укључена у откривалачке напоре наших истраживача[1]. Сасвим у духу времена, писало се о српским уметничким споменицима насталим на овом подручју као о сведочанствима од историјске важности, као о делима чије значење није прелазило снагу поузданих историјских извора[2]. Откривање ликовних вредности остало је занемарено и, ако изузмемо покушаје Вељка Петровића и Милана Кашанина[3], неукључено у живо, целовито ткиво српске уметности новијег доба. Без обзира на посебне друштвене и политичке оквире у којима се, особито због устројства Војне границе, развијала српска уметност у Хрватској, она је, захваљујући духовном јединству, и стилом нераскидиво повезана са другим подручјима аустријске империје на којима се расуо српски народ.

Питањима српске уметности у Хрватској најпотпуније се у нашој науци бавио Др Радослав М. Грујић[4]. Захваљујући њему, створен је добар ослонац за нова испитивања старе Славоније и Хрватске[5], а бројна теренска открића, често веома драгоцена, употпуњавају целовиту слику српске уметности XVIII века. И са овог подручја пристижу

---

[1] Л. Богдановић, Старине манастира Пакре у Славонији тичући се понешто српске православне цркве у Босни и Херцеговини, Источник, Сарајево 1889; исти, Старине у манастиру Лепавинском, Старинар, XI, Београд 1894; исти, Још неке старине манастира Лепавине, Старинар, XII, Београд 1895; исти, Манастир Дреновац у Славонији, Браство, VIII, Београд 1899.

[2] М. Грбић, Карловачко Владичанство, I, II, III, Карловац 1891, 1893.

[3] В. Петровић — Милан Кашанин, Српска уметност у Војводини, Нови Сад 1927. М. Кашанин, Два века српскога сликарства, Београд 1942.

[4] Р. М. Грујић, Пакрачка епархија, Нови Сад 1930.

[5] И. Бах, Везе руске и српске умјетности у Хрватској, Српска Ријеч, бр. 82. од 4. I 1946; исти, Prilozi povijesti srpskog slikarstva u Hrvatskoj od kraja XVII do kraja XVIII stoljeća, Historijski Zbornik, Zagreb 1949; Д. Медаковић, Белешке о српској уметности у областима Старе Славоније и Хрватске, Старинар, V—VI (1954—1955), Београд 1956; М. Јовановић, Јован Четиревић Грабован, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 1, Нови Сад 1965.

новооткривени докази о сложеним токовима „барокизације" српске уметности. Продори украјинских уметника, о којима је још 1899. и 1900. извештавао Лазар Богдановић[6], протумачени су данас као важне станице које сведоче о снажном, скоро пресудном утицају Украјине и на српско сликарство до шездесетих година XVIII века[7], што је, слично као и у другим видовима духовне културе, у великој мери определило и почетне, барокне подстицаје са којима је она суочена. Тек у раздобљу од народноцрквеног сабора 1769. до Деклараторије 1779. Аустрија је протуруским политичким системом за сузбијање емиграционог покрета у Русију, као и црквенополитичким и културнопросветним реформама осмишљено скренула токове наше барокне културе ка њеним непосредним, западњачким изворима[8].

Међутим, иако је у нашој науци већ увелико присутан „руски", тачније, „украјински проблем", иако је већ читав низ испитивача српске уметности XVIII века веома разложно рашчлањавао сложено питање нашег сликарског преусмеравања у првим деценијама после Велике сеобе 1690, ипак, низ питања о пореклу српског барока нису до краја исцрпена[9]. У првој половини XVIII века сустизала су се у Подунављу два главна правца српске барокне уметности, онај са југа, саздан у ширим оквирима Леванта, где дуго траје касновизантијска уметност, чији је представник Христофор Жефаровић, и онај украјински, који отприлике обухвата време од 1740. до 1770, а најизразитији су му заступници: Димитрије Бачевић[10], Никола Нешковић[11], Васа Остојић[12] и Стефан Тенецки[13]. Ипак, нова открића омогућују зак-

---

[6] Л. Богдановић, Манастир Дреновац...,; исти, Срби сликари, Српски Сион, X, бр. 31, Сремски Карловци 1900, 508.

[7] О целом питању в.: П. Васић, Барокни елементи у српском сликарству прве половине XVIII века, као сепарат из „Гласника" Службеног листа СПЦ, бр. 7—8, Београд 1964; М. Јовановић, Руско-српске уметничке везе у XVIII веку, Зборник Филозофског факултета VII/1, Београд 1963; Д. Давидов, О украјинско-српским уметничким везама у XVIII веку, Зборник за ликовне уметности МС, 4, Нови Сад 1968.

[8] M. Kostić, Geneza nemačke kulturne orijentacije u Srba, као сепарат из: Jugoslovenska Njiva, V, 1921, Zagreb 1922, 27.

[9] в. D. Medaković, O srpskom baroku, Delo, 12, Beograd 1959; М. Коларић, Основни проблеми српског барока, Зборник за ликовне уметности МС, 3, Нови Сад 1967.

[10] П. Васић, Димитрије Бачевић иконописац карловачки, као сепарат из „Гласника" Службеног листа СПЦ, бр. 9, Београд 1969.

[11] Д. Медаковић, Минијатуре Параклиса из Дечана — прилог изучавању сликара Николе Нешковића и барокне иконографије Срба светитеља, Старине Косова и Метохије, II—III, Приштина 1963.

[12] P. Vasić, The iconostases of Vasa Ostojić painter from Novi Sad, Serbian orthodox church, II, № 2, Belgrade 1966, 53—57.

[13] О. Димитријевић-Микић, Стефан Тенецки банатски сликар из XVIII века, Рад војвођанских музеја, 6, Нови Сад 1957; В. Ристић, Стефан Тенецки у Румунији, Зборник радова Народног Музеја, II, Београд 1959; О. Милановић-Јовић, Иконостас Стефана Тенецког у Вазнесењској цркви у Руми, Зборник за ликовне уметности МС, 2, Нови Сад 1966.

лучак о постојању и треће струје у српском сликарству, настале у непосредном додиру са стилским облицима западноевропског барока. Главни носилац оваквих схватања свакако постаје Јоаким Марковић, сликар чија је целокупна позната делатност везана за српску средину никлу на ратничком, граничарском подручју старе Славоније.

Већ 1895. скренуо је пажњу на Јоакима Марковића Лазар Богдановић, помињући његове историјске композиције на иконостасу цркве у Плавшинцима, насликане 1750[14]. Важност ових слика за разумевање друштвених и политичких прилика у старој Славонији истакнута је у више махова[15], а недавно је утврђено и њихово несумњиво иконографско порекло, тачније, њихова идејна и стилска веза са илуминираним повељама Statuta Valahorum из 1630. и једном каснијом потврдом ових српских повластица из 1717[16].

Упркос чињеници да је већ дуже присутан у српској историји уметности, сликар Јоаким Марковић до данас није добио ни исцрпнију биографију, ни одређенију оцену свога стваралаштва. Вељко Петровић га 1927. помиње само узгредно, међу новосадским зографима-молерима[17], док му Милан Кашанин посвећује нешто више пажње, истичући Марковићеве композиције из националне историје које су „не само прве у тој врсти, него и од првих које су дате реалистички"[18]. По Кашаниновом мишљењу, Марковић је „значајан још и по томе, што је сликао и портрете, па канда и мртве природе, прве мртве природе у српском сликарству. Био је радознао човек, немирна духа и боемска природа, и књиге које је имао у својој библиотеци, или од других узимао на читање, сведоче да се истински интересовао за историју и анатомију. Ако и није од првих по вредности, Јоаким Марковић је од првих по времену међу српским сликарима са изразитом индивидуалношћу"[19]. На жалост, ова мала Марковићева биографија и оцена рада написана је на основу непотпуно искоришћених архивских вести које је, углавном, сакупио Васа Стајић[20]. Ослањајући се на ове драгоцене изворе, Кашанин је, махом тачно, више наслутио него и доказао уметникову улогу у развоју српског сликарства у првој половини XVIII века. Срећом, сем плавшиначких историјских компози-

[14] Л. Богдановић, Две знамените историјске слике у цркви Плавшиначкој, Српски Сион бр. 33. за 1895, 551—553 и бр. 34, 564—565.

[15] Р. М. Грујић, Апологија српскога народа у Хрватској и Славонији, Нови Сад 1909, 285; Пакрачка епархија, 54—55; Д. Кашић, Национална тематика у иконографији славонских Срба, Православна мисао, IV, св. 1—2, Београд 1961, 40—41.

[16] Д. Медаковић, Две историјске композиције сликара Јоакима Марковића из 1750, Зборник Музеја примењених уметности, 5, Београд 1959.

[17] Петровић-Кашанин, Српска уметност у Војводини, 72.

[18] Кашанин, Два века српскога сликарства, 11.

[19] Кашанин, н. д. 12.

[20] В. Стајић, Новосадске биографије, III, Нови Сад 1938.

ција, сачуван је у селу Дишнику у цркви св. Томе, подигнутој 1746[21], и цео Марковићев иконостас, сликан 1750, чије ликовне вредности омогућују допуњавање мајсторове животне и уметничке биографије.

Први пут помиње се иконописац Јоаким Марковић 18. септембра 1732. У дому господара Аџи Недељка у Варадинском шанцу, забележио је он своју љубав према прошлости српског народа, записујући смирено у једном житију св. Саве и св. Симеона: „прочтох сие житие светаго Сави и Симеона от зачела и до конца и многу ползу в нем обретох"[22]. Већ 1740. откупљено је од Јоакима Марковића једно руско четворојеванђеље (Москва 1738), за цркву св. Георгија у селу Нарти (Бјеловар)[22a]. Отада, па све до 1745, немамо никаквих поузданих вести о сликару Јоакиму Марковићу. Тек ове године потписао се он, сасвим у духу калуђерских образаца скромности, на једној икони 12 апостола коју је радио за цркву св. Петра и Павла у селу Северину, резиденцији епископа Симеона Филиповића[23]. У запису себе помиње као „недостојног и чак међу свим људима најгрешнијег", истичући и два своја занимања: „молер и книгар". На истом месту, Марковић даје податке и о своме рођењу и школовању. Он изреком каже да је рођен и школован у Будиму, да живи у Петроварадину и да се сада налази у Северину[24]. Свакако на основу овог аутобиографског записа Грујић је закључио да је Јоаким Марковић у области вараждинског ђенералата отворио и нашу прву књижару[25], а школовање које уметник истиче није празно хвалисање. На жалост, није извесно о каквом је школовању реч. Претпоставка да је у питању сликарско образовање сасвим је несигурна. Имена српских будимских сликара-иконописаца једва су позната. У временима када је Марковић могао да стиче прва сликарска знања зна се да је пештански учитељ из 1751, Георгије Владисављевић, учио код неког „Николе иконописца"[26]. Првој пол. XVIII века припада и зограф Никола „од Пешче", који се тако потписао на једној икони св. Борђа у цркви села Бајше[27], а није искључена могућност да је реч о истој личности. Далеко су поузданије вести о Марковићевим књижарским пословима. Већ 1745. забележено је у

---

[21] в.: Шематизам Православне српске епархије пакрачке за год. 1898, Пакрац 1898, 82.

[22] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, II, Београд 1903, бр. 2605.

[22a] Стојановић, Стари српски записи и натписи, V, Ср. Карловци 1925, бр. 7790.

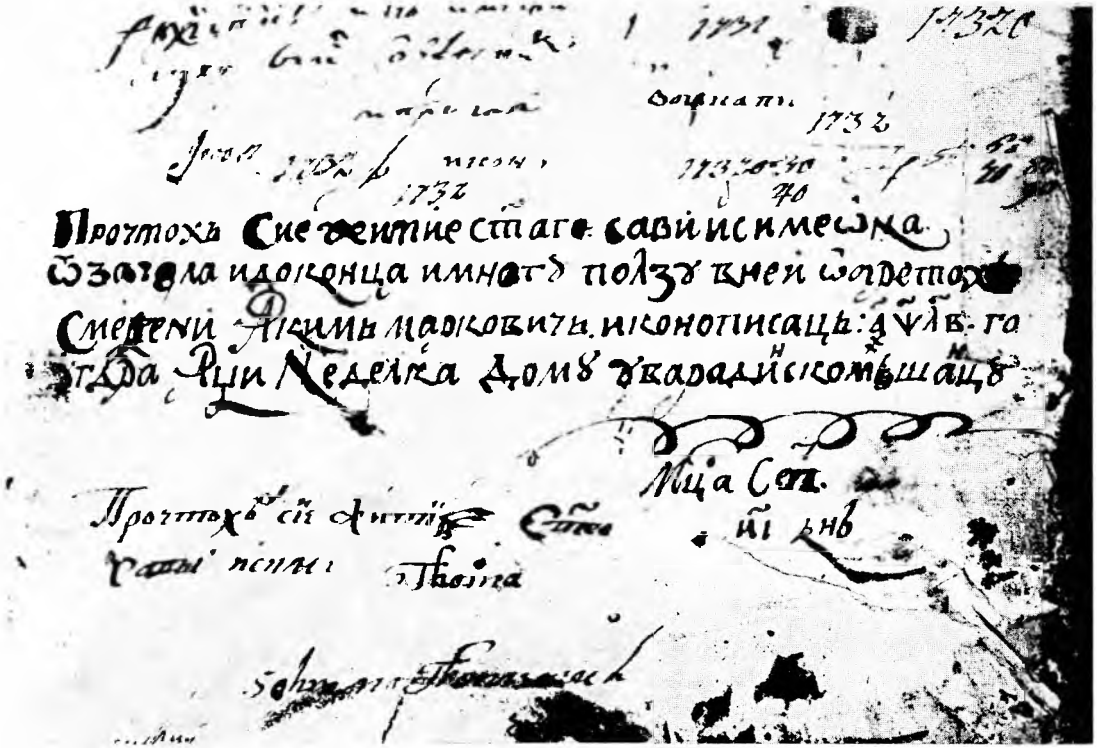
[23] Стојановић, Стари српски записи и натписи, V, Сремски Карловци 1925, бр. 7866.

[24] исто.

[25] Грујић, Пакрачка епархија, 111.

[26] Д. Руварац, Испит Георгија Владисављевића 1751. г., учитеља пештанског, Архив, 1913, 86—87.

[27] в.: Галерија Матице Српске (каталог), Нови Сад 1958, 44.



Запис Јоакима Марковића у рукопису Таха Марка из друге половине XIV века, сада у Народној библиотеци

једном Служебнику који је купљен за цркву св. Георгија села Гловца „при Копривници во Кроации": „от Иоакима Марковића молера", а исти запис срећемо и у једном Октоиху[28]. Идуће, 1746. године, откупљен је од Марковића за цркву св. Петра и Павла у Северину један Служабник[29], а 1747. споменут је он као продавац једног кијевског Трефологија[30]. Имао је Јоаким Марковић пословних веза и са гомирским пострижеником Данилом Јакшићем, који је од њега купио један Минеј за месец мај, поклонивши га манастиру Марчи, за вечни спомен својих родитеља Милете и Стојне[31]. За исти манастир откупио је 1749. „благородни господин обервохт мајстер Михаило Микашиновић", „за вечни себе и своих спомен", један Минеј за месец децембар[32], док је „иждивением целога" марчанског братства код Марковића исте године набављен и један Псалтир[33], а и тај је свакако био руског порекла.

На основу свих ових вести могло би се закључити да је Јоаким Марковић био у пословним везама са руским продавцима књига, тзв. „Московима", који су својом трговином премрежили готово све наше крајеве у којима је живео православни свет[34]. Захваљујући њиховој међусобној сарадњи, Марковић је постао и први наш књижар који је, после 1570. када је у Скопљу пословао Кара-Трифун, држао своју властиту књижару.

Подаци о даљим животним путевима Јоакима Марковића сачувани су у штурим актима новосадског магистрата. Ту је, најпре, тестамент његове жене Терезије, која је била католикиња. На шест дана пред своју смрт, 18. јуна 1753, Терезија Марковић је пред бележником Барањаијем усмено располагала својим сиротињским иметком. У својој последњој вољи она спомиње и четири слике; једна је њен портрет, једна икона Богородице помоћнице, а две су мртва природа, воће и птице. Из сваког наследства искључује мужа који је њу заједно са децом оставио пре шест година. Своју имовину Терезија Марковић оставља кћерима Елеонори и Сузани, док сину Антонију због непослушности и непоштовања матере не оставља ништа. На бележниково питање да ли је њеном имању можда нешто допринео муж Аћим који је у животу, она је одговорила одречно. Према њеном тврђењу, од Аћима је остао само један пехар од ораховине који је она продала

---

[28] Стојановић, Стари српски записи и натписи, V, бр. 7860.
[29] Стојановић, н. д., V, бр. 7873.
[30] Стојановић, н. д., V, бр. 7873.
[31] Стојановић, н. д., V, бр. 7917.
[32] Стојановић, н. д., V, бр. 7918.
[33] Стојановић, н. д., V, бр. 7919.
[34] М. Костић, Руско-српска књижарска трговина терезијанског доба, Извештај Српске карловачке гимназије, Сремски Карловци 1912; М. Јовановић Руско-српске уметничке везе...

епископу Висариону Павловићу за 20 форинти, а и тај је новац уложила у куповину куће[35].

Међутим, ни друга магистратска документа не бацају ведрију светлост на немирни лик Јоакима Марковића. Тако знамо да га је 8. октобра 1757. тужио новосадском магистрату предузимљиви пакрачки епископ Софроније Јовановић да је из црквене благајне подигао 1.100 форинти за живописање и позлату иконостаса Саборне цркве у Пакрацу. Не свршивши ни трећину посла, а потрошивши примљени новац, Марковић је крадом отишао у Нови Сад, где је, како изгледа, умро, због чега је расрђени епископ тражио секвестрацију сликаревог иметка. Већ 9. XII 1757. магистрат је известио епископа да је Марковић заиста умро у Новом Саду, али да иза њега није остала никаква имовина, сем нешто одела и посуђа, што је удовица, пре него што је стигла епископова тужба, распродала и потрошила за сликарев погреб. Најзад, сачувана је и спецификација ствари које је 1760. тутор Марковићеве кћери Сузане овој издао, пошто је девојка побегла од њега. Као њено очинство помињу се: дрвени оквири са платном за сликање и дугачки ковчег, осам слика, 4 без оквира, а 4 с оквиром, велика књига повести и књига за хирурге. Петру Панићу у Пивницама враћено је платно и 15 новаца, зато што Марковић није извршио погођени посао. Из истог разлога враћено је 36 новаца новосадском сапунцији Живку[36]. Није искључено да под „великом књигом повести" треба разумети „Дѣянїя церковныя и гражданскїя", у ствари скраћено руско издање Баронијевих Анала, штампаних у Москви 1719. у две књиге, као превод са пољског језика[37], дело којим се Марковић послужио и 1750. сликајући своје познате историјске композиције у плавшиначкој задужбини барона Михаила Микашиновића[38]. Књига за хирурге, највероватније је какав анатомски атлас, или приручник, западнонемачког порекла, каквим су се служили и ђаци сликарске школе у Кијевопечерској Лаври[39].

Ови архивски подаци, колико год непотпуни, ипак доказују да је Јоаким Марковић у времену од 1745. до 1757. био тражен сликар, који је, особито на подручју Славоније, стекао углед доброг мајстора. О томе сведочи и његов рад у две епископске цркве: северинској и пакрачкој, као и позив барона Микашиновића да 1750. историјским композицијама украси његову задужбину у Плавшинцима. Срећом,

---

[35] Стајић, Новосадске биографије, III, 46—47.

[36] Стајић, н. д. 48.

[37] в. Славянские книги кирилловской печати XV—XVIII вв, Киев 1958, 114.

[38] Медаковић, Две историјске композиције..., 116, 120.

[39] Давидов, О украјинско-српским уметничким везама..., 219.

из исте 1750. године потиче и најбоље сачувано Марковићево дело: иконостас у цркви св. Томе у Дишнику, који је он довршио већ 30. јула. Иако је још 1909. др Радослав М. Грујић први у науци скренуо пажњу на изванредно важни хералдички део овог иконостаса[40], подсећајући на њега и 1930[41], ипак, до данас, ова једина сачувана сликарска целина Јоакима Марковића није била предмет посебног изучавања.

Иконостас у цркви св. Томе у Дишнику припада типу ниских олтарских преграда. Састоји се из три зоне, а завршава уобичајеним крстом и ликовима Богородице и апостола Јована. Прву, доњу зону чине две велике плоче (вел. 113 × 83). На левој плочи, преко целе површине, сликан је црни, двоглави аустријски орао са царском круном који у канџама држи мач и жезло. На грудима орла смештен је хрватски грб са коцкасто подељеним црвено-белим штитним пољем и круном. Број поља (38) повећан је у односу на хрватски грб који је Жефаровић изрезао у својој Стематографији (18) према истоименој књизи Павла Ритера Витезовића. У доњим угловима плоче златом је исписана година: 1750. На десној плочи представљен је исти царски орао, који на грудима носи штит са српским грбом: крст са четири оцила, чији је прототип преко тзв. илирских хералдичких зборника од краја XVI века па даље до Ритера Витезовића[42] ушао и у Жефаровићеву Стематографију. У доњим угловима исписан је датум: ІЮ ^ 30.

Први је Рад. М. Грујић покушао да разреши ову изразито граничарску, хералдичку иконографију тврђењем: „нема сумње, да грб Хрватске има да означи териториј Хрватски, а царски орао, да је на њему аустријска Војничка крајина (ђенералат Вараждински), док грб српски јасно нам казује, да ту живљаху и живе свесни Срби граничари“[43]. Подсећање на државноправни положај Војне границе, на привилегијални положај Срба граничара, сасвим је очевидно. Смештене су ове Марковићеве велике, хералдичке табле са политичком, лаичком поруком у соклу иконостаса, на исти начин као у Плавшинцима, где је такође практична поука историјске приче увелико надјачала ону црквену. Све присутнији царски орао у мобилијару српских граничарских цркава може се тумачити и као одјек дубљег и садржајнијег друштвеног и политичког процеса, који је већ од друге половине XVII века преображавао аустријску империју у правцу постепеног освајања централних, царских прерогатива у односу на стара,

---

[40] Грујић, Апологија српскога народа..., 285.
[41] Грујић, Пакрачка епархија, 111.
[42] А. Соловјев, Историја српског грба, Мелбурн 1958, 34—39.
[43] Грујић, Апологија српскога народа..., 285.

регионална права појединих земаља у њеном саставу[44]. Карактеристични су баш и такви прописи који се односе на употребу грба. Тако је у члану 98. из године 1722/23. речено да новоустројени намеснички савет за Угарску треба да употребљава један печат, истоветан са царским. Само „in medio" на царском орлу — као и у другим наследним земљама — ставиће се земаљски грб. Сасвим јасно, иза оваквих мера никако нису стајали сталежи, већ централна влада, са својим жељама за признавањем јединствене државне идеје[45]. Уосталом, све се ове тежње развијају у духу оних савета које су 27. јануара 1726. принц Евген, гроф Старемберг и Синцендорф дали цару Карлу: „will es ohnumgänglich sein, dass man, so viel möglich ist, ein Totum aus Eurer Kais. u. Kath. Majestät weitläufiger und herrlicher Monarchie mache"[46].

Ред престоних икона у Дишнику чине: св. Никола (48 × 83), Богородица (48 × 83), Христос (48 × 83), св. Јован (48 × 83). Пада у очи да је Јоаким Марковић искористио сваку прилику да на њима обилно исписује разне црквене текстове. Икона св. Николе сигнирана је: Ѕтлъ Хр҃твъ Нїколае ѹдот. У подножју светитељевих ногу пише: ѡ престый и пречѹдны оче Нїколае ѹтѣшенїе всѣхъ скорбѧщихъ ѹтѣшимѧ грш, док је око нимба текст: Блгоѹгоденъ бгови бывъ, возлювленъ бысть и живыи посредѣ грешникъ прес.

Испод ногу, на икони Богородице, је текст: Бр҃це моѧ преблгаѧ надеждо моѧ бц҃е прїѧтелище Ѕырымъ и странымъ предста... Испод Христових ногу пише: Преч҃томѹ ти образѹ покланѧемсѧ блг҃їи просѧще прощенїѧ прегрѣшенїа нашим, текст из Часослова, тропар гласа 2, шести час када је пост[47], а око његовог нимба: Іисе прм҃дрости и смысла подателю нищимъ кормителю сиримъ застѹпниче, болѧщи..., у ствари „Светилан Акатист Исусу сладчајшем", по 9. песми канона, у Акатиснику или Канонику. На икони св. Јована је текст: Ѕтый ѡаннъ пртча и крт Ѕп въ. Испод његових ногу је запис: Ѕтыи Пртче и кр҃тлю Ѕп҃совъ Іѡанне моли Бг҃а ѡ мнѣ грѣшнемъ рабе твоемъ, док око његовог нимба пише: Бысть члкъ посланъ ѿ бг҃а, имѧ емѹ Іѡаннъ, Ѕей прїиде во свидѣтелтво да свидѣт. На царским дверима при-

[44] H. I. Bidermann, Geschichte der Österreichischen Gesammt-Staats Idee, II, Innsbruck 1867, 15; Th. Fellner, Die österreichische Zentralverwaltung, 1. Band, Wien 1907.

[45] Bidermann, н. д. 54—55.

[46] Bidermann, н. д. 77.

[47] За порекло текстова дугујем захвалност др Димитрију Богдановићу, који ми је помогао у њиховом разрешавању. За фотографије Марковићевог иконостаса захвалан сам Војиславу Ј. Бурићу.

казане су уобичајене стојеће Благовести и ликови пророка Давида и Соломона. Марковићева распричаност дошла је и овде до изражаја убацивањем разних текстова. Леве двери сигниране су као: Образъ Блговѣщенїа, док око Богородичиног нимба пише: Бꙋди мнѣ по глꙋ твоемꙋ и рождꙋ... стнаго плотъ ѿ мене заимовавшаго (Лука, 1, 38). Испод Богородице је допојасни лик цара Давида сигниран са: Сты пр҃ркъ и цр҃ъ Двд҃ъ. Око његовог нимба је текст: Слиши дщи и виждь и приклони ух твое и забꙋд(и) (Пс. 44, 11). Испод Давидовог лика је текст: хвали дш҃е моѧ гс҃да возхвалю г҃да во животе моемъ пою Бгꙋ моемꙋ (Пс. 145, 1—2). На десним дверима је лик арханђела Гаврила сигниран: Претїѧ Бц҃д и Гаврїл. Око његовог нимба пише: Дх҃ъ сты наидеть на тѧ и сила вишна раждаемо. Испод Соломоновог попрсја стоји: премꙋдрость созда себѣ храм ѹтверди столпъ седмь (Приче 9, 1, или: Паримија III, на Благовести /25. III/).

Изнад престоних икона формирана је зона са ликовима дванаест апостола и Христом архијерејом. Она се састоји из две велике дрвене плоче (вел. 76 × 202), раздвојене међусобно иконом Христа архијереја (вел. 76 × 78). На левој плочи сликани су апостоли: Тома, Симон, Вартоломеј, Марко, Матеј и Петар, а на десној: Павле, Јован, Лука, Андреј, Јаков брат божји и Филип. Сви апостоли постављени су на сликани, барокни сокл, на чијој је предњој страни изведена картуша која формира слободно поље за убацивање текста. На начин који није уобичајен на српским иконостасима XVIII века, Марковић је у подужим записима испричао повест сваког појединог апостола. Испод лика апостола Томе је текст: Стыи ʾАп҃лъ ѳома нарицаеми близнецъ ѿ града Панеада парѳомъ и жидомъ (про)повѣда еѵ҃лїе Хр҃тво персѡмъ и Германом и ѹрканѡмъ індїанѡмъ и вакрѡмь и Маргомъ и ѿ нихь копїи проводенъ скончасѧ.

Испод апостола Симона пише: Стыи Ап҃лъ Сїмѡнъ ѯилѡтъ иже ѿ каны Галїлеискїѧ тои всю Маѵрїтанїю и Афрїкискꙋю Странꙋ дерзновениемъ слово Хр҃тво проповѣда и ѿ нихъ распетъ снонуасѧ.

Испод св. Вартоломеја: Стыи Ап҃лъ варѳоломеи бѣ ѿ галалды и ндїаннѡмъ проповѣда слово еѵлїа Хртва еже ѿ маѳеа стое блговѣствованїе даде имъ во свои имъ ѧзыкъ написавъ во Алфїстем градѣ велицѣи Арменїи распетъ стерм главъ.

За св. Марка стоји: Стыи Ап҃лъ еѵ҃лїстъ Марко Петромъ Ап҃лмъ во Алеѯандрїи поставленъ бысть е҃пкп имже истое ѥѵ҃лїе списа егоже проповѣда во

егупетскои Алеѯандрiи и в... таполе и ѿ їдолопоклонi..... митого свезавш каменїѧ влекомъ Бгꙋ дхъ предаде.

Испод св. Матеја пише: Стыи Апл҃ъ и Єѵлїста Маѳеи бѣ ѿ ѥрлима первы писецъ стымъ таинамъ гда нашегѡ Iи∑а Хр҃ста проповѣда еѵлїе Хр҃тво во ѥрополїи партiи мечемъ прободенъ скончасѧ и погребенъ выстъ тамо славнѡ ѿ своихъ.

Испод апостола Петра је текст: Стыи Петрь первыи и верховны Апл҃ъ бысть проповѣда первѣ еѵлїе Хр҃тво во ıꙋдеи Антiохiи понтѣ иллѵрiцѣ и прочiмъ многимъ странамъ си идеже и Дорима и тамо пропѧтъ бы҃ стрем глав при Неронѣ царѣ.

На десној плочи, испод лика апостола Павла је текст: Σеи сты Апл҃ъ Павелъ свѣтомъ и биымъ ѡблистаемъ крещенъ Ананїемь Ап҃ломъ наченъ ѿ Iеролма проповѣдати еѵлїе Хр҃тво доиде до Iллѵрiка Iталїи Iспанїи и в Римѣ мнозехъ поучивъ и тамо ѵ сѣченъ выстъ ѿ Нерона.

Испод св. Јована Богослова пише: Стыи Апл҃ъ Iѡаннъ Єѵлїста братъ Iакѡвлъ обѣма надесѧте колѣнома разсѣѧнома проповѣда еѵлїе Хтво ѡ Трїана же цара Римска Σловесе ради гд҃на заточенъ послѣдниже во ефесе жива себе погребе Бжiею волею сiи лѣтъ рк.

Испод св. Луке пише: Стыи Апл҃ъ и еѵлиста Лꙋка брать Хитростїю с Паѵломъ по вселениѣи слово проповѣда первѣ написа стое еѵлїе и по повелѣнїю С. АП҃. Петрꙋ изложи и дѣѧнїѧ стыхъ ап҃лъ в Солꙋнѣ быстъ еп҃къ смиромъ дꙋшꙋ свою гды ѿ даде.

Испод св. Андреје је текст: Стыи Апл҃ъ Андреи первозванныи братъ Петровь проповѣда еѵлїе Х҃тво вїѧѵнїи Понтꙋ Арменїи Σкѵѳѡмъ ѯогдаемъ и Горсiномь и проч. исшедъ до Єллади и ва Патрехъ на кр҃тѣ распетъ быстъ ѿ егеата цара Тѵрска и сконча се тамо.

Испод иконе апостола Јакова пише: Σтыи Ап҃лъ Iакѡвъ зеведеѡвъ братъ Iѡанна Єѵлїста обѣма надесѧте колѣнома разсѣѧнѵма проповѣда еѵлїе Хр҃тово послѣдиже ѿ Ирода Тетрарха ıꙋдеиска мечемъ ѵбїенъ быстъ ıакоже и во дѣѧнїи Ап. пишетсе.

Испод иконе апостола Филипа је текст: Σтыи Апл҃ъ Фїлiппъ Σеи вѣ ѿ виѳсанди веси Петровы, и҆ андр... во фрѵгїи слово еѵлїѧ Хр҃тва проповѣдъ во ѥраполи же распетъ быстъ стремглавъ при Дометїѧнѣ скончасе и тꙋ по емꙋ своим.

Овакве кратке повести о апостолима, Марковић је могао да испише из Апостола штампаног 1695. у Кијеву, тачније, из „сказанија светог Епифанија епископа кипарског о светих славних и всехвалних дванаест Апостолех, гдѣ коиждо ихъ проповѣда, и како скопчашлсѧ"

И на централној икони Христа архијереја Јоаким Марковић је марљиво исписивао одређене текстове. Икона је сигнирана: ІНЅ ХЅ цр҃ъ цареи и гдъ гдⷭ҃е и, іаковыи ѡ҃ іаковаго. Око Христовог нимба је текст: Сѣдѧи во славѣ на прⷭ҃толѣ бжства на облацѣ легцѣ сѵдїм живихъ и ме(рт)внхъ, у ствари, Ирмос IV песме канона Богородице гл. 4. на Благовести. Међутим, текст до речи закључно легцѣ налази се и у другим службама, на пример Минеј за март (25. III), или Ирмологију, Октоиху (недеља, јутрење) или Акатиснику. Испод седећег Христа исписано је: Покланѧютиса Елⱥко ѕтѣшителю Бже, помилѵи и спси покланѧющыхсѧ образѣ твоемѣ написанномѣ. Лево и десно од Христовог лика су шестокрили херувими и уобичајени текст: стъ стъ, гдⷭ҃ъ стъ.

Ред икона са апостолима надвисује сликани крст и иконе Богородице и св. Јована. Око Богородичиног нимба је текст: Ѵвы мнѣ снⷭ҃е ѻ҃ѣ хрⷭ҃е ѵмирлеши: Бгъ ест с твомъ сый весмѳ... Апостол Јован је сигниран: Сты Іѡ҃ вго҃. Око његовог нимба тече текст: ІнЅе агнче все непорочнїи мїра хотѧ избавити кровию.

У олтару над проскомидијом сачуван је и оригинални дрвени балдахин, на којем су насликани путир, бели голуб и срце у трњу. Око ових симболичких представа еухаристије и жртве Марковић је крупним словима исписао текст: Гдⷭ҃е чисто Ѕозижди во мнѣ вжⷣе и дхъ правъ wбнови во ѕтровѣ моéй, у ствари Псалам 50, 12 који иначе у себи чита ђакон, односно свештеник, кадећи око трпезе за време херувимске песме, у припреми за Велики вход. Сама представа страдалног Христовог срца у трњу свакако је западњачког порекла, и она се, као типична барокна појава, може довести у везу са наглим развојем култа срца Христовог који се, под утицајем универзалнијег схватања срца Христовог, раширио преко Француске у Немачкој, далеко превазилазећи средњовековно поштовање Христових рана[48]. Сасвим јасно, појављује се Христово срце и у многобројним амблематским књигама, нарочито од двадесетих и тридесетих година XVII века, налазећи

[48] L. A. Veit и L. Lenhart, Kirche und Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barock, Freiburg 1956, 62.

своје чврсто место и у религиозно-амблематским разматрањима скоро свих библијских тема, црквеног учења и бриге о душама[49].

На зиду проскомидије очувао се и оригинални запис сликара Јоакима Марковића који гласи: Дрвзи хв҃и ѧпⷭ҃ли сты пророци и мѵченики с҃тлїе и преподовнїи са бц҃ею вопїт(е) к гд҃ѹ, ѡ вл҃ко ѹтешителю душе истинныѧ ѹмилосерди҃е на раба твоего Іоакїма молера про҃сти емѹ вса прегрешенїа его: 1750[50]. Као што се види, Марковић је и овога пута слободно састављао свој запис, узимајући и део текста молитве св. Духу: цароⷸ небесныи, ѹтѣшителю доуше истинныи, која се чита при завршетку проскомидије, пред „литургију оглашених".

Најзад, у цркви св. Томе села Дишника стоји и данас оригинални проскинитар са иконом св. Томе, коју је такође сликао Јоаким Марковић.

Својим иконама у селу Дишнику Јоаким Марковић се приказује, у односу на дотада пређене путеве српскога сликарства, као мајстор напреднијих схватања. Његову основну карактеристику чини ослобађање од зографског манира, који негује површинску, линеарно обрађену крупу фигуру, наглашену декоративност и опори, звучни колорит. Насупрот оваквим схватањима, Марковић испољава своје тежње да слика меко и да своје ликове функционалном игром светлости и сенке моделује пластично, вешто примењујући и разиграно драпирање хаљина. За његов начин веома су карактеристичне фигуре апостола са црвеним ушнама који су сликани на плаво-сивој, неутралној основи, у ставовима патетичних, барокних проповедника. Понеки, као на пример св. Вартоломеј, св. Петар и св. Јаков брат божји, имају по хаљинама посуте златне орнаменте, а цртачки су неједнаке вредности. Има их здепастих и са невешто скраћеним покретима, док су други, као на пример св. Вартоломеј, Марко, Матеј и св. Филип, добро пропорционисани. Очевидно, Марковић је покушао да се, применом новог динамичнијег, барокног ритма у ставу и покретима тела, ослободи оног устаљеног зографског фронталитета, којим је људска фигура била заробљена, разапета у површини. Своју тежњу ка мекој моделацији Марковић је нарочито испољио на престоним иконама Богородице и Христа, а затим у Благовестима. Богородица је сликана на основи печене сијене (златни окер), са финим, зеленим сенкама на лицу, при чему је на икони увелико надвладао основни, топли тоналитет. На Христовом лицу изведена је топла сенка из црвеног у зелено, док је инкарнат лица сликан бело-окер-ружичасто. Богородица из Благовести на дверима има такође зелене сенке, а падају у очи и ружичасти намази

[49] за цео проблем в.: K. A. Wirth, Religiöse Herzemblematik, Das Herz, Eine Monographie in Einzeldarstellungen, Biberach an der Riss, 1968.

[50] Стојановић, Стари српски записи и натписи, V, бр. 7940.

на њеним образима. Обучена је у црвену, дугу хаљину и плави огртач, док анђео на дверима има зелено-црвену хаљину прошарану златним ромбоидним орнаментом. Свој танани смисао за детаљ Марковић доказује лепо сликаним копчама на грудима и бедру анђела, или на верно представљеном молитвенику у рукама Богородице, при чему открива и своје вештине материјализовања. Марковић већ сасвим исправно наслућује светлосне рефлексе и на материји и на људском лицу, чиме постиже — особито на престоној икони Богородице и Христа, као и на ликовима псалмопевача Давида и Соломона — чвршћи и свакако реалнији облик. При томе, физиономије његових ликова, својом изнађеном индивидуалношћу, издвајају се од устаљених иконописачких образаца. Сусрећемо се у селу Дишнику са сликаром који, упркос траговима своје наивности, већ увелико стоји на новим путевима српске уметности, на сликарским открићима која нашу уметност сигурно уводе у свет средњоевропског барока. Стекао је тај српски молер пун „прегрешенија" и прву авантуристичку биографију коју познаје историја наше новије уметности, исписивао је он на зиду цркве у Дишнику и своја кајања, оставивши при томе и далеко драгоценија сведочанства о духу целокупне српске уметности у првој половини XVIII века. Упоређен са новинама које је у српско сликарство унео његов савременик Христофор Жефаровић, Јоаким Марковић се приказује као одлучнији и свакако осетљивији заступник западњачких стилских струјања. Жефаровић је можда снажнији и робустнији, док је Марковић прибранији и више лирски сликарски темперамент. Скокови његове уметности засновани су на рафинованим колористичким вредностима, на мекоћи тонског сликарства коју, до његових радова, не познаје српска уметност XVIII века. Нешто антивизионарско и супротно правим, барокним егзалтацијама душе присутно је на Марковићевим иконама. На њима, он само спољашњим средствима, у првом реду повишеном гестикулацијом, покушава да продре и у мистични свет западњачке уметности, служећи се при томе највероватније и уобичајеним графичким предлошцима. Као сликар, а не као иконописац, знао је он да одлута и у такав идеализовани и разуђени пејзаж какав је насликао на престоној икони св. Јована, одступајући од оне наивне стилизације која је присутна на свим пејзажима српског иконописа у првој половини XVIII века.

Од изузетне је важности да је уметничко дело Јоакима Марковића настало далеко изван наших великих градских средина у Подунављу, далеко и од главних духовних средишта Срба. Оно је никло у скученим и трагично неумољивим оквирима српског граничарског живља у Хрватској, у војничком свету можда најнепосредније изложеном суровим притисцима унијаћења и лукавим изигравањима царских

привилегија[51]. У тој ратничкој средини Срби су на сваком кораку били принуђени да видно истичу своја права, своју историју и своју зајамчену посебност. Отуда појава оних необичних лаичких тема на иконостасима српских цркава, то је порекло и Марковићеве распричаности на његовим иконама у Плавшинцима и Дишнику. Кад око нимбова апостола у Дишнику брижно исписује и симбол вере, он то чини сасвим у духу црквено-реформаторских идеја митрополита Павла Ненадовића, који, на пример, у посланици од 13. V 1754. наређује да се народ у цркви учи симболу вере[52]. Присутно је у његовом сликарству у Плавшинцима и Дишнику и оно дубоко веровање у историју, која је, сасвим у духу идеала XVIII века, сматрана као једно од најмоћнијих средстава за напредно просвећивање, могућност да се из ње повуку и поуке за модерно поступање[53]. Разуме се, тешко је рећи колики је у овим Марковићевим барокним „програмима" био и удео других лица, барона Михаила Микашиновића у Плавшинцима, или епископа Симеона Филиповића. Само на основу штурих записа, који сведоче о Марковићевом образовању, могућна је претпоставка да се и тај „недостојни и чак међу свим људима најгрешнији" „молер и книгар", са разумевањем, борбено укључио у замршене политичке и друштвене прилике Срба у Војној крајини. За њихове овоземаљске невоље постао је он и илустратор правног положаја Срба граничара, сликајући и прве историјске композиције у нашој уметности новијег доба, уводећи их, заједно са хералдичком тематиком, у овештану садржину православних иконостаса, да ту, пред очима ратника и верника, опомињу на често вероломну царску реч. У таквим условима, у српским граничарским црквама, здружује се одједном и напредна сликарска форма са борбеном садржином једне сасвим посебне друштвене и политичке стварности, а оптерећеност теолошким текстовима на иконостасима као да је имала улогу илустровања проповеди.

Најзад, ако је веровати документима, радио је Марковић и портрете и мртве природе, што већ открива и развијеније уметничке потребе нашега грађанства у првој половини XVIII века. Кратко речено, у процесу модернизације српскога сликарства у XVIII веку, сликара Јоакима Марковића треба укључити у најужи круг родоначелника нове српске уметности.

[51] J. H. Schwicker, Zur Geschichte der Kirchlichen Union in der Croatischen Militärgrenze, Wien 1874; Грујић, Пакрачка епархија; исти, Пропаст Манастира Марче, Загреб 1908; исти, Марчанска унија и унија у Жумберку, прештампано из календара „Црква" за 1939. год., Сремски Карловци 1938.

[52] Д. Грданички, Посланице митрополита Павла Ненадовића, Богословље, IV, св. 1, Београд 1929, 27—28.

[53] Н. Радојчић, Словенски превод Орбинија у Војводини, у књизи: Из прошлости Војводине, Нови Сад 1956, 27; исти, Увод у историју српске историографије XVIII в., Зборник МС за књиж. и језик, књ. VI/II, (1958—1959), Нови Сад 1959, 5—35.

J. MARKOVIĆ'S IKONENWAND IM DORFE DIŠNIK

DEJAN MEDAKOVIĆ

In der dem Hl. Thomas geweihten orthodoxen Kirche im Dorfe Dišnik (Slawonien) befindet sich die vollständig erhaltene Ikonenwand die der serbische Maler Joakim Marković 1750 malte. Sie gehört zu den niedrigen Ikonenwänden, mit den Thronikonen des Hl. Nikolaus, der Mutter Gottes, Jesu Christi und des Hl. Johannes. In der ersten Zone befinden sich die Apostel und die Ikone Christi, oberhalb davon ist das Kreuz mit herkömmlichen Darstellungen der Mutter Gottes und des Hl. Johannes. Auf der Ikonenwand in Dišnik besonders interessant ist die untere Zone, die zwei große Tafeln heraldischen Inhalts bilden: Der österreichische Doppeladler hat auf der Brust das kroatische und serbische Wappen. An allen Ikonen befinden sich ungewöhnlich lange Texte.

In vorliegenden Beitrag unternimmt der Verfasser eine eingehende stilistische und ikonographische Analyse von dieser kaum bekannten Ikonenwand von J. Marković. Er kommt zur Feststellung, daß es sich um die für die österreichische Militärgrenze typische Ikonographie handelt; in der Grenze lebten die Serben als freie Bauern, hatten aber die ständige Pflicht, die Staatsgrenze zur Türkei zu schützen. Stilistisch ist Marković einer der wichtigen Maler im Prozess der Modernisierung der serbischen Malerei in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderst. Er ist ein Vertreter von antizographischen Bestrebungen, die im weichen Modellieren und neuem, edlem Kolorit zum Ausdruck kommen. Er bestand nicht auf den plastischen Effekten, die die barockisierte ukrainische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts kennt; mit dieser Malerei sind die Serben in engen Verbindungen, Marković aber, geschult in Buda, steht fast einsam in der Reihe von serbischen Malern, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wirkten.



Сл. 1. Црква св. Томе у селу Дишнику



Сл. 2. Лева страна иконостаса у селу Дишнику са престоним ико[illegible]
и Богородице. У соклу: аустријски орао са хрватским грбом. [illegible]
Богородица из Благовести



[illegible] страна иконостаса у селу Дишнику са престоним иконама Христа [illegible] У соклу: аустријски орао са српским грбом. У средини: Анђео из Благовести



Сл. 4. Престона икона св. Николе



Сл. 5. Престона икона Богородице



Сл. 6. Престона икона Христа



Сл. 7. Престона икона св. Јована





Сл. 8. Богородица са царских двери из Благовести (лево)

Сл. 9. Арханђео Гаврило са царских двери из Благовести (десно)



Сл. 10. Цар Давид са царских двери



Сл. 11. Цар Соломон са царских двери



Сл. 12. Молитвени запис Јоакима Марковића на зиду проскомидије



Сл. 13. Оригинални проскинитар са иконом св. Томе



Сл. 14. Икона св. Томе са проскинитара

Оливера Милановић-Јовић

Иконостас Николајевске цркве у Иригу



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

Николајевска црква у Иригу, обогаћена највећим вредностима сликарства, резбарије и кованог метала које је дао наш XVIII век, чини и архитектонском концепцијом и унутрашњом декорацијом једну од најбоље и најпотпуније очуваних целина. Потпомагана и одржавана од богатих иришких грађана, она није заостала за раскошним ентеријерима фрушкогорских манастира, Хопова на првом месту. Међу документима сремске жупаније, у извештају из 1756. год., тврди се да је она тако велика и лепа да јој нема равне међу свим православним црквама у Угарској[1].

Подигнута је у првој половини XVIII века, 1732. Пре овог иконостаса, већ 1733. имала је „на иконостасу 4 велике иконе и изрјадне донете из Солуна, образ Спаситељев, Богородице, св. Јована и св. Николе, осим тога 12 велики и 50 мали, а у женској препрати 10“[2].

Садашњи иконостас је из друге половине XVIII века. Површина није у једној равни већ му таласаста линија чини основу. Истичу се четири стуба на високим постаментима, нешто издвојени испред иконостаса, мада везани за његову површину. Стабла нису канелирана, бојом је имитиран мермер, а на стубове је аплициран резбарен, позлаћен украс, у облику вијугаве лозице са цветом руже. Лозица се спушта до половине стабла. Доњи део је чист, сем што има профилисану базу правилно компоновану. Капител има волуте, између волута јонски киматион, а испод тога украс у облику веома стилизованих, упрошћених и повезаних листова, стављених у два низа један изнад другога. Над стубовима, изнад архитрава, је украс у облику пламених језика.

---

[1] S. Gavrilović, Irig u XVIII stoleću, Зборник за друштвене науке 32—33 Н. Сад 1962, стр. 47.

[2] S. Gavrilović, н. д. стр. 58 и Д. Руварац, Српска митрополија сремовачка до половине XVIII века, Ср. Карловци 1902, 109—111.

Барокни орнаменти су већином аплицирани док су на царским дверима у ажурираној техници, али су и овде облици тешки, чврсти, пуни, барокни.

Скоро би се могло рећи да иконостас и нема више зона, јер је подела у две неједнаке површине, коју ствара архитрав, много уочљивија, да високи постаменти и иконе у соклу ипак нису издвојени профилисаним венцем, што би чинило прву зону, заједно са царским дверима (бочних нема, само су ту отвори за двери).

У средини друге зоне је св. Тројица, испод тога Недремано око. Одмах уз тај централни део су два вертикална низа овалних медаљона са по шест празничних сцена. На бочним крилима су престоне иконе и пророци над њима.

У трећој зони, у центру, изнад великог Свевидећег ока, насликаног у једном пољу оивиченом облацима, је велика тамноцрвена, јако драпирана завеса, изнад које је на средини велика круна. Сем насликаног ока све друго изведено је у резбарији. Са стране су апостоли и пророци.

У највишој зони, испод крста, је двоглави орао. Крст и две пратеће иконе имају позлаћене орнаменте, али не истога стила и облика какав је иконостас, него слично крсту у Богородичиној цркви манастира Крушедола, крсту из Петковице у Музеју црквене уметности у Ср. Митровици, или какав је био на иконостасу у Вел. Ремети до овога рата. Око кракова крста су зракасти орнаменти у облику мањих грана са стилизованим лишћем. Цео овај део по стилу резбарије (сликарски рад није довољно видљив) делује архаичније.

Тронови, по линији основе, облику орнамената и њиховој композицији су истодобни и истога стила рад. Орнаменти су аплицирани. Уз главну икону су четири мала барокна медаљона на којима су површине или исликане фигурама или су једнобојне.

На северном зиду је и стара предикаоница, постављена вероватно кад и тронови, са балдахином сличним оном на архијерејском трону.

У распореду икона на иконостасу одступања су у томе што празничне сцене нису у хоризонталном низу у другој зони, изнад престоних икона, него у два вертикална низа овалних медаљона, припојених на дрвену основу, почевши од царских двери до архитрава.

Тај рад — можда због претежно тамне гаме, која је на престоним иконама и на иконама са представом апостола много светлија, због велике употребе злата, или светлоплаве позадине на представама пророка и апостола — одудара од осталог сликарског поступка. Ту је и датирање друго: ове иконе носе годину 1760. Ова ненаметљива стилска разлика, разлика у датирању (три престоне иконе носе 1764. год., четврта 1777) и поставка празничних икона на мало неуобичајен начин

представљају основни проблем у испитивању сликарског рада на иконостасу.

У соклу су приказане сцене: св. Никола спасава бродоломнике, Бекство у Египат, Христос и Самарјанка, и Усековање Јована Крститеља.

У првој сцени приказан је светитељ у епископском орнату, како стоји на води и обема рукама благосиља. На снажним таласима велика барка, полуутонула, са уздигнутим прамцем, катаркама и залепршаним једрима.

У Бекству у Египат Богородица јаше на магарету на женски начин, напред је Јосиф, води магаре за узду, обучен у смеђе чизме, плаве чакшире, белосиву кошуљу, огртач светлијесмеђе боје. Богородичина одећа је плаве и црвене боје.

Христос и Самарјанка. Лево је Христос, готово у потпуном профилу, седи на стени а леђима је ослоњен на другу, вишу стену, обраслу на површини густим зеленилом. Десно иза округлог ниског зденца приближава се Самарјанка. Обе руке пружа ка Христу, левом придржава високи суд, а око десне увија се уже.

Усековање. Лево је Салома у профилу, у царској одећи, пружа округли тас на који целат спушта светитељеву главу. Десно целат одлази, само је окренут да десном руком спусти главу на тас, а левом се ослања на високи мач. Туника му је црвена, панцир и шлем тамноплави. Саломина дуга хаљина је светлоружичаста, прслук светлоплав, кошуља бела, прозрачна, са скупљеним рукавима до лаката, са високо уздигнуте косе спушта се светлоружичаста марама. Светлоплавосиви огртач придржава јој дете у црвеној одећи. Између две главне фигуре је светитељево тело у скраћењу.

Двери. Рекло би се по боји, ликовима, обликовању драперије и форми катедре да је то сасвим други рад, нешто познији, или бар касније пресликан. Највероватније да је садањи изглед резултат Бакаловићевог пресликавања (сл. 1)[3].

II зона — престоне иконе:

Св. Никола. Фронтална фигура у стојећем ставу, десном руком благосиља, у левој држи златно јеванђеље. Плавим тоновима сликан је пејзаж и архитектура у доњем делу, у позадини, а изнад тога је

[3] Уговор се чува у актима Конзисторије М.П.А. (Архив САН) Ср. Карловци, под бројем 42/827. Прокоментарисан је у раду М. Коларића, Георгије Бакаловић, Зборник радова Народног музеја I, Београд МСМ VIII, стр. 229, 230. Објављен је у целини у публикацији Класицизам у Срба, Народни музеј у Београду књ. III, стр. 189.

златна површина са барокним орнаментима. Светитељ је у плавом стихару са златним орнаментима, ружичастом епитрахиљу, ружичастом сакосу, белосивом омофору са црним крстовима, набедреник златан. Сва одећа сем омофора има златну биљну орнаментику. При дну иконе запис црвеном бојом: Семꙋ Образꙋ бистъ Ктиторъ Гаврилъ Крестићъ 1764 (сл. 2).

Десно од овог записа назире се под слојем премаза још један запис који изгледа исти као и овај.

Богородица. У стојећем ставу, у десној руци држи скиптар, на левој Христа. Доња одећа плава са златним биљним орнаментима, химатион црвен са златом, Христос на њеној левој руци у белосивој кошуљици и светлоплавом огртачу са златним рефлексима. Десном руком благосиља, у левој држи ружичасти цвет. Богородица стоји на плавосивим облацима изнад којих је златна позадина са барокним орнаментима. Ореоли Богородице и Христа оковани сребром на коме је орнамент у облику лозице са лепим правилним облицима цветова и танким вијугавим стабљикама. Са леве стране при дну иконе запис црвеном бојом: Семꙋ образꙋ бистъ Ктиторъ Гаврилъ Крестић 1777 год. (сл. 3).

Исус Христос. Такође у стојећем ставу, десном руком благосиља, у левој држи отворено јеванђеље. Одећа исто са златним орнаментима, доња црвена, горња плава. Стоји на облацима, позадина златна са орнаментима. У десном углу доле запис: Семꙋ образꙋ бистъ Ктиторъ Гаврилъ Крестић 1764 год. (сл. 4).

Рекло би се да се и на овој икони, испод речи Гаврил и даље, назиру мала кратка слова првога записа.

Св. Јован. Стојећа фигура у полупрофилу налево са ослонцем на десној нози. Стоји на зеленосмеђем тлу, у позадини пејзаж са дрветом у плавим тоновима. Доња одећа тамносмеђа, химатион плав са златним орнаментима и црвеном поставом. Десном руком благосиља, у левој спуштеној развијен свитак. Позадина са златним, барокним орнаментима. Испод ногу запис црвеном бојом: Семꙋ образꙋ бистъ Ктиторъ Гаврилъ Крестић 1764 год. (сл. 5).

Иконе изнад двери:

Над олтарским пролазом на северној страни је икона са сценом из књиге пророка Исаије, Исаија са лучом који му доноси анђео. Приказан је пророк како клечи на једном колену и раширених руку гледа у небо. Тамносмеђи комад земље на којем он клечи окружен је плавом површином. Са неба слеће анђео и пружа предмет у облику клешта ка пророковим устима. Десно у облацима ниски жртвеник и на њему пламен. Иза пророка ниско, лиснато дрво.

Над царским дверима је Недремано око. Христос лежи на крсту положеном на земљу, горњи део тела му је мало уздигнут, јер се десном руком опире о тле и подупире главу.

Над јужним олтарским улазом је Жртва Аврамова. У средини камара дрва на којој клечи Исак везаних руку и нагнут надесно. Аврам стоји више њега и левом руком држи Исака за десно раме а десном узмахује мачем и гледа у анђела, насликаног у целој фигури у лету, у облацима. Лево пред Аврамом црвена тканина и црни сјајни суд са две дршке, а у отвору суда пламен. Уз дрво везан ован. Уздигнуто тле окружује зелено, пространо поље. У даљини, тоновима сиве боје, насликана силуета града (сл. 6).

Престоне иконе и ове изнад двери централних и бочних пролаза завршавају се приближно у истој равни. Изнад њих су медаљони са фигурама пророка у величини до испод бедара. Изнад свакога овала са пророком је мањи медаљон са шестрокрилим серафимом.

У средини зоне, изнад царских двери и иконе Недремано око, је велика икона на којој је приказана св. Тројица.

Празничне иконе:

Два вертикална низа празничних икона леже уз средњи део иконостаса. У том вертикалном низању нема никаквог хронолошког распореда догађаја. Цела површина је тамнија, фигуре су правилних пропорција, сложених покрета, сцене су у ентеријеру или у богатом пејзажу, чијом израдом је овај мајстор изванредно заокупљен (сл. 7).

На левој страни одоздо нагоре су сцене:

Ваведење. Десно на полукружном узвишењу стоји свештеник у тамнозеленој одећи и црвеној туници са дворогом капом на глави, пружа руке према малој Богородици, коју са леђа придржава мајка. Иза ње је Јоаким у белосивој краћој одећи и смеђем химатиону. За њим девојке са буктињама. Десно иза свештеника друго свештено лице у одећи сличној ђаконовој. У десној руци држи кадионицу. Изнад њих балдахин са тамнозеленом завесом. У позадини тамносмеђецрвени зид са три прозора, два дужа и трећи мањи са решеткама. Десно при дну, најпре црном бојом па близу тога црвеном, уписана година 1760.

Успење Богородице. У средини велики одар застрт тамнозеленим чаршавом. На њему лежи Богородица у тамноплавој одећи и црвеном химатиону, под главом вретенасто јастуче. Лево и десно апостоли. Један иза одра нагнут над тело Богородице као да оплакује, даље десно архијерej чита јеванђеље. Лево и десно пред групама апостола по један држи запаљену свећу. У првом плану анђео, у врло јаком и наглом покрету одсеца руке Јеврејину који клечи, горњи део тела уплашено се повлачи уназад. Из одсечених руку капље крв као и из од-

сечених шака које су остале уз одар. Обучен је у плаве чакшире и тамноплавоцрну туницу са рукавима, на глави чалма (сл. 8).

Изнад саркофага, између две само делимично видљиве зграде, иза којих је зелени пејзаж са палмом и лиснатим гранама дрвета, у облацима стоји Христос у ружичастој доњој и тамноплавосивој горњој одећи. На левој руци држи Богородичину душу као дете у повоју.

Улазак у Јерусалим. Христос у средини на магарету које гази по простртим тканинама тамноплавозелене и црвеносмеђе боје са златним одблесцима. Десно у групи људи која очекује Христа двојица држе гранчице палме, двојица су са великим чалмама на глави и великим седим брадама, пред њима једна особа простире тканине а два детета држе палме. Иза сцене два смеђа брега на којима је високо лиснато дрвеће. Једно дрво цело је у смеђим тоновима, а два зелена.

Рођење Христово. Под колибом начињеном од четири дрвена стубца, покривена сламом, су јасле. Лево клечи Богородица и задиже пелену, десно Јосиф полуклечи. Иза Богородице два пастира. У даљини зеленоплавим бојама назначен пејзаж.

Преображење. У средини горе Христос у светлосмеђој одећи стоји на тамније плавозеленом облаку. Лево пророк Илија седи на облацима, у плавој доњој и тамноцрвеној горњој одећи, у полупрофилу надесно, десно Мојсије седи заваљен и држи таблице лево од себе, дохватајући их обема рукама. Доле су три апостола. Први лево клечи и теменом дотиче земљу. Фигура пружена дијагонално улево. Апостол у средини клечи на левом колену окренут удесно, приказан је с леђа. Доња одећа тамносивоплава, химатион црвен. Трећи десно клечи и сагиње главу, са рукама на лицу. Фигура у профилу, доња одећа плава, химатион смеђе боје.

Вазнесење. На брегу изнад облака лебди Христос. Са стране стоје два анђела. Доле су две групе апостола и Богородица која стоји ближе десној групи.

На десној страни одоздо нагоре су сцене:

Благовести. Богородица клечи пред катедром, горњи део тела и главу окренула улево, десном руком се брани од вести коју доноси анђео. Доња одећа смеђа, горња тамнозелена, катедра смеђа. Лево анђео наилази на облацима, у смеђецрвеној јако залепршаној одећи и тамнозеленој туници. Десна рука уздигнута, у левој спуштеној цвет крина. Десно доле година 1760.

Рођење Богородице. Сцена у неколико планова са покушајем истицања перспективе. Лево тамносмеђа колевка. Десно мало горе девојка клечи и пропира пелену у тамносмеђем лавору, а иза лавора је сивобели суд у облику лекита. Десно иза ове девојке, у одећи заврну-

тих рукава до изнад лаката и великог изреза око врата, седи Јоаким у одећи плавосиве и смеђе боје. Лево од њега и нешто више дијагонално улево горе пружена једноставна дрвена постеља на којој седи Ана и доји дете (види се пуна и обнажена дојка). Уз њу стоји служавка. Десно горе опет једна жена стоји пред округлим столом. У позадини сиви зид са прозором и решеткама а лево тамноплава завеса (сл. 9).

Сретење. Испред сивоплавог зида са два пиластра и овалним прозором са решеткама приказана је сцена. Богородица пружа дете старцу који погнут прима Христа. Лево иза њега жена у дугој тамносивоплавој одећи и светлосмеђој туници. Десно иза Богородице Јосиф, а за њим једна млађа особа.

Крштење. На левој обали пред високим дрветом стоји Јован и крштава Христа обавијеног белосивим перизоном и црвеним химатионом, ногу поклеклих у коленима, са шакама на прсима, погнут. Десно на облацима клечи анђео и шири убрус, иза њега је други.

Силазак св. Духа. На знатно узвишеном постаменту седи Богородица. Доле око овог узвишења су апостоли. Прва двојица лево и десно уз престо седе, осталима се виде само главе.

Васкрсење. Уобичајена композиција XVIII века.

III зона:

У средини велико Свевидеће око, са стране, у нижем појасу су по три иконе и на свакој од њих по две стојеће фигуре апостола. Све фигуре су окренуте врло мало у правцу централног дела тако да све изгледа као некаква процесија у којој се појединачне фигуре у ритмичном одстојању приближавају лаганим, уједначеним ходом.

У горњем појасу су по четири овална медаљона са фигуралним представама у висини до бедара. У три са сваке стране су пророци, у крајњем медаљону лево је Лонгин Сотник, десно Марија Магдалена која оплакује Христа. Ова два крајња медаљона су издвојена и украшена са много више резбарије.

IV зона:

Изнад круне је снажни двоглави орао раширених крила, над њим велики крст са Распећем. Уз леви и десни попречни крак крста су, у људском облику у профилу, насликани месец и сунце оивичени резбареним зрацима управљеним према крсту.

Лево и десно од крста су и справе мучења, сунђер и копље, украшени резбареним биљним орнаментима. Још даље бочно су иконе са стојећим фигурама Богородице и Јована Богослова у узаним високим пољима оивиченим резбаријом.

Архијерејски трон:

На архијерејском трону је представа Деизиса. Христос седи на барокном престолу а Богородица и Јован стоје ниже доле. Фигуре су слободнијег става, изрази и покрети меки, има сенчења, има златних одблесака, али је, изгледа, већи део премазиван. Богородица је у доњој тамноплавој одећи и црвеном огртачу, Христос обратно, а Јован у светлосмеђој доњој и плавозеленој горњој одећи.

Богородичин трон:

У доњем делу је Сусрет мајки. Марија и Јелисавета прилазе једна другој и рукују се. Богородица је у одећи плаве и црвене боје, Јелисавета у светлосмеђој хаљини и белом мафориону.

У горњем делу Богородичиног трона је икона са представом Богородице. Овде је Богородица у целој фигури, гази полумесец, у десној руци држи кратак скиптар, на левој Христа. Лево иза ње анђео, приноси јој фотељу са барокним ногама и барокном ивицом наслона. На фотељи седиште и наслон од црвеног плиша. Горе изнад Богородице два анђела. Десни клечи укрштених шака на грудима, леви седећи на облацима уздиже круну да је стави Богородици на главу.

Богородица у доњој одећи светлоружичасте боје, химатион тамноплав са белом поставом. Христос у белој кошуљи и смеђем химатиону са златним одблесцима. Анђео иза њених леђа у одећи светлоплавосиве боје, химатион светложутозелен, крила сива. Један анђео горе је у белосивој кошуљи и светлоплавом химатиону, други у белоружичастој кошуљи и светлоплавој туници. Крила светлије и тамније сива.

И композиција и избор боја врло много опомињу на Крачуна, али је цртеж тврђи, боје немају лакоћу и сјај Крачунове фактуре, ликови нису његови (сем на медаљонима са фигурама јеванђелиста, припојеним уз главну икону) (сл. 10 и 11).

Медаљони са фигурама јеванђелиста су у врло израженој барокној вињети. Ти слободни ставови фигура, разни занимљиви жанр детаљи — облици столова, мастионица — и нарочито сликање ликова, недвосмислено указују на рад Крачуна.

Цела икона а особито медаљони веома су оштећени од црвоточине.

На Богородичином трону је следећи запис: Семꙋ образꙋ бистъ ктиторъ Софронiи Ракић 1777.

Зидно сликарство:

Тамбур и пандантифи су исликани. И по стилским одликама и по сликарској техници рекло би се да је ово фреско-сликарство. Распоред фигура дат је на архаичан начин. У пандантифима су јеванђелисти, у тамбуру, између прозора, су пророци, изнад тога фриз анђела, на чеоној страни лукова који везују пандантифе су попрсја светитеља, повезана орнаменталном лозицом. Све је недовољно видљиво услед висине, али извесни, једва уочљиви детаљи допуштају претпоставку да је овај рад извело лице које је већ познавало „прелазни стил". Уз фигуру јеванђелисте Јована или Марка је једна друга, мања, млађа фигура (у југоисточном пандантифу), где се по цртежу драперије на левој руци запажа овај манир, или на архитектури уз јеванђелисту Матеја, итд. Боје су тамне, без сјаја, све делује као изведено у фреско техници. У калоти куполе није Христос Пантократор већ допојасна фигура Саваота раширених руку, у светлоплавосивој одећи и окер златном химатиону, изведена у маниру прелазног стила.

На зиду између североисточног и југоисточног пандантифа је нечитљив натпис који се односи на живописање трула.

Сликарска дела, очувана у иришкој Николајевској цркви, колико својим квалитетом досежу највиши ниво уметничких остварења нашег XVIII века, толико својим значајем и оригиналношћу представљају проблем решења њихових аутора.

Празничне иконе датиране су 1760. год., три престоне 1764, а икона Богородице са Христом 1777, мада су све четири иконе несумњиво радови једног аутора и ктитор свих је иста личност, Гаврил Крстић. Стилским и ликовним особинама престоне иконе, као и поменуте празничне, и све остале на иконостасу, припадају стилу „прелазног периода" из времена његовог најбујнијег, најчистијег (стилски и технички), најкарактеристичнијег изражавања, из кратког а пребогатог раздобља између 1760. и 1770. Наглашавање особина тога стила данас је скоро и сувишно. Сасвим је познато и који аутори припадају томе кругу па би се, и без икаквих извора, докумената, или података из литературе, пошло са атрибуирањем Бачевићу, Халкозовићу, Остојићу, Тенецком, Дим. Поповићу итд., уколико је данас, пред непотпуно рашчишћеним проблемом појаве мајстора прелазног стила, и момента који је, баш у тој деценији, омогућио настанак богатих барокних иконостаса широм целе Карловачке митрополије — уколико је уопште значајно открити још неки рад једнога од ових аутора. Али с обзиром на постојање индиција да овај иконостас припада руци Василија Остојића, сликара о чијем животу „има приличан број података а о њe-

говој уметности ни један једини"[4], утврђивање његовог ауторства на једном одлично очуваном иконостасу пружиће могућност за потврђивање његовог ауторитета.

Рад дра Славка Гавриловића „Ириг у XVIII столећу" пружа један податак, откривен у Архиву Карловачке митрополије, веома значајан за утврђивање имена сликара иконостаса Николајевске цркве у Иригу. Податак, преузет из документа „Протокол од хесапов црковни 760 нов. 20.", казује да је у години 1760. Николајевска црква имала 937,50 фор. прихода, а 935,55 расхода у који је укључен и новац „Василију молеру за исплаћивание тенпла"[5]. Свакако да ће се у првом моменту, при читању овог податка, помислити на Василија Остојића као аутора иконостаса, с обзиром на то што је у прегледу тога периода српског сликарства досада најпознатије име Василије Остојић, и с обзиром на близину Новога Сада, Остојићевог цеховског седишта. Његов рад познат је био досада само у манастиру Раковцу, у Пакри у Славонији[6] и у Сент-Андреји[7]. Било би разумљиво да су богати иришки грађани ангажовали једног сигурног а признатог мајстора, какав је углед Остојић у то време већ уживао. Даља истраживања и могућна поређења вероватно ће и потврдити да тај Василије, сликар „тенпла" иришке Николајевске цркве из 1760. (та је година означена и на празничним иконама) мора бити баш Василије Остојић. Но данас, када смо у ситуацији да поређења вршимо само преко фотографија, није потпуно могуће констатовати сродности или разлике, те баш због тога не би се смела мимоићи чињеница да се 1758. у Хопову налази и Василије Романович, сликар који је „Србима у Хрватској пренео нове барокизиране обрасце православне црквене иконографије и нове мотиве које је у композицију иконостаса у Русији унео развијенији распоред богослужења"[8]. Можда је поруџбина иконостаса и њему била упућена, с обзиром на његов уметнички углед и непосредну близину Хопова и Ирига. Његов потписан и датиран иконостас у Слатинском Дреновцу (страдао у овом рату) и у Костајници (који му приписује др Бах), на основу очуваних фотографија не пружа могућности за тврђење да је он Василије молер, сликар „тенпла" иришке Николајевске цркве.

---

[4] М. Коларић, Основни проблеми српског барока, Зборник за ликовне уметности 3, стр. 235.

[5] S. Gavrilović, Irig u XVIII stolecu, Зборник за друштвене науке 32—33, Н. Сад 1962, стр. 49; Протоколь ωт хесаповь црьковни 760 Нов. 24, Архив САН „А" 159/1760.

[6] I. Bach, Srpsko slikarstvo u Hrvatskoj, Historijski zbornik, god. II, 1949, br. 4, str. 205 i 206.

[7] П. Васић, Дневник са пута по Мађарској, Л.М.С., 1963, 391, св. 3, стр. 266, 267; Pest megye müemlékei II, Szentendre, Budapest 1958, str. 69, sl. 90.

[8] I. Bach, н. д. стр. 196.

Упоређења са очуваним снимцима раковачког иконостаса и иконом пророка Јеремије у Музеју црквене уметности у Ср. Митровици, уверавају нас, у приличној мери, да је Василије Остојић сликао и темпло Николајевске цркве у Иригу (сл. 12). Сем на три престоне иконе (на четвртој у Раковцу представљени су патрони цркве Кузман и Дамјан) на којима су општа композиција фигуре па и ликови знатно слични, и на једном и на другом иконостасу су фигуре пророка исте поставке, у обради се запажа сличност поступка у целини и појединостима, па су чак и оквири око фигура пророка (правилни овали, вишеструко профилисани) исти на једном и другом иконостасу. На жалост врло оштећена икона Крштења Христовог, са уништеног раковачког иконостаса, која се чува у Галерији Матице српске, не даје позитивне резултате у поређењу са иришком црквом.

Остали иконостаси Василија Остојића, онај у Пакри и Београдској цркви у Сент-Андреји, нису у овом тренутку били приступачни за упоређење. Још једно дело које је припадало руци Василија Остојића, иконостас српске цркве у Табану у Пешти[9], давно је изгорело, тако да нам је цео напор око реконструкције стваралачког дела В. Остојића још увек неплодан али, чини се, много ближи резултату него што су биле представе о њему до пре неколико година.

Има још неких радова који се повезују са делом мајстора Василија у иришкој цркви. У цркви у Нерадину, посвећеној св. Николи и сграђеној такође 1732. год.[10], постоје четири престоне иконе које се својим изразом и особинама могу приписати истом аутору који је сликао и иконостас иришке Николајевске цркве. На икони св. Јована је година 1760. (сл. 13, 14, 15).

У црквеном инвентару, вођеном 1767. а који се и данас чува у цркви у Нерадину, стоји следећи опис иконостаса:

Темпло

1. Крсть велики древень на немь распетіе Хрстово, с четири Евнгелисти и обоудѫ образи Бгородичинь Јоанна Богослова
1 Икона Моленїе испод креста

---

[9] Д. Поповић, (Vujicsics D. Sztoján, A pesti szerb templom) приказ у Зборнику за друштвене науке 30, Н. Сад 1961, стр. 169.

[10] У архиву црквене општине села Нерадина чува се инвентар вођен 1767. и књига расхода за 1778, из које се сазнају драгоцени подаци о времену подизања цркве, о изгледу иконостаса, суме издате билдхауеру и молерима за неке делимично уништене иконе итд. Све ове податке прикупила је на терену Бисенија Гавриловић, бивши кустос Завода за заштиту споменика културе, са којом сам, ради евиденције споменика културе, посетила и Нерадин 1954. године.

12 Апостола у рам8 позлащени просто молеровати
4 Иконе престолне велике нове, Спасителa, и Бгомтре, и Стго Николаа и Стго Јоанна Предитечи
6. Образа, двери повелика, и око двери дванаесть мали

Опис иконостаса не слаже се у потпуности са садањим стањем. Око двери нема малих икона а горњи део иконостаса је, рекло би се, новији. У књизи расхода из 1778. помињу се веће суме издате билдхауеру за темпло, а и стил резбарије ближи је 80-тим но 60-тим годинама XVIII века. Опаска Б. Гавриловић, да би ових дванаест малих икона око двери могле бити оне које се налазе у цркви у Иригу, да су управо тамо пренесене, не би се могла за сада ни прихватити ни сасвим одбацити. Рекло би се да су оне одувек чиниле саставни део иконостаса иришке цркве али да нису најидеалније укомпоноване у површину. Сем тога и податак да је 1760. утрошен новац „за исплаћивање тенпла Василију молеру" потврђује да је иконостас тада завршен. Гаврил Крестић ктитор је само престоних икона, израђених нешто касније[11].

Иконостас је 1827. чистио и обнављао Георгије Бакаловић који је, чини се, још више поштовао дело свога претходника но што се то од њега уговором тражило, што би свакако конзерваторска испитивања боље утврдила.

У Читуљи Николајевске цркве, чије писање је започео 1878. Василије Николајевић, има података да је 1884. иконостас поново чишћен.

Те повремене, крајње осетљиве интервенције, а свакако и врло солидан материјал и техника рада самога аутора, омогућили су да до нас доспе једно изванредно дело половине XVIII века.

---

[11] Желим да нагласим да је у току мог рада на истраживању имена аутора Николајевске цркве у Иригу изишла друга свеска часописа Serbian Orthodox Church, its Past and Present, Belgrade, December 1966, Volume II, № 2, у којем је, на стр. 53—57, објављен чланак дра П. Васића The Iconostases of Vasa Ostojić, Painter from Novi Sad, а у којем он даје преглед Остојићевих дела, и само на основу аналогије са Раковцем и Сент Андрејом њему приписује и израду иконостаса Николајевске цркве у Иригу и у Нерадину. Ја сам, међутим, другим путем, на основу податка објављеног у чланку дра С. Гавриловића, дошла до закључка да иконостас Николајевске цркве у Иригу мора припадати руци Василија Остојића, па ми је такав чланак објављен у Дневнику од 30. IV 1966. под насловом „Аутор најлепшег иконостаса прелазног доба". Тако се случајем научне коинцидентности дошло готово у истом тренутку до једног малог али, сматрам, драгоценог открића.

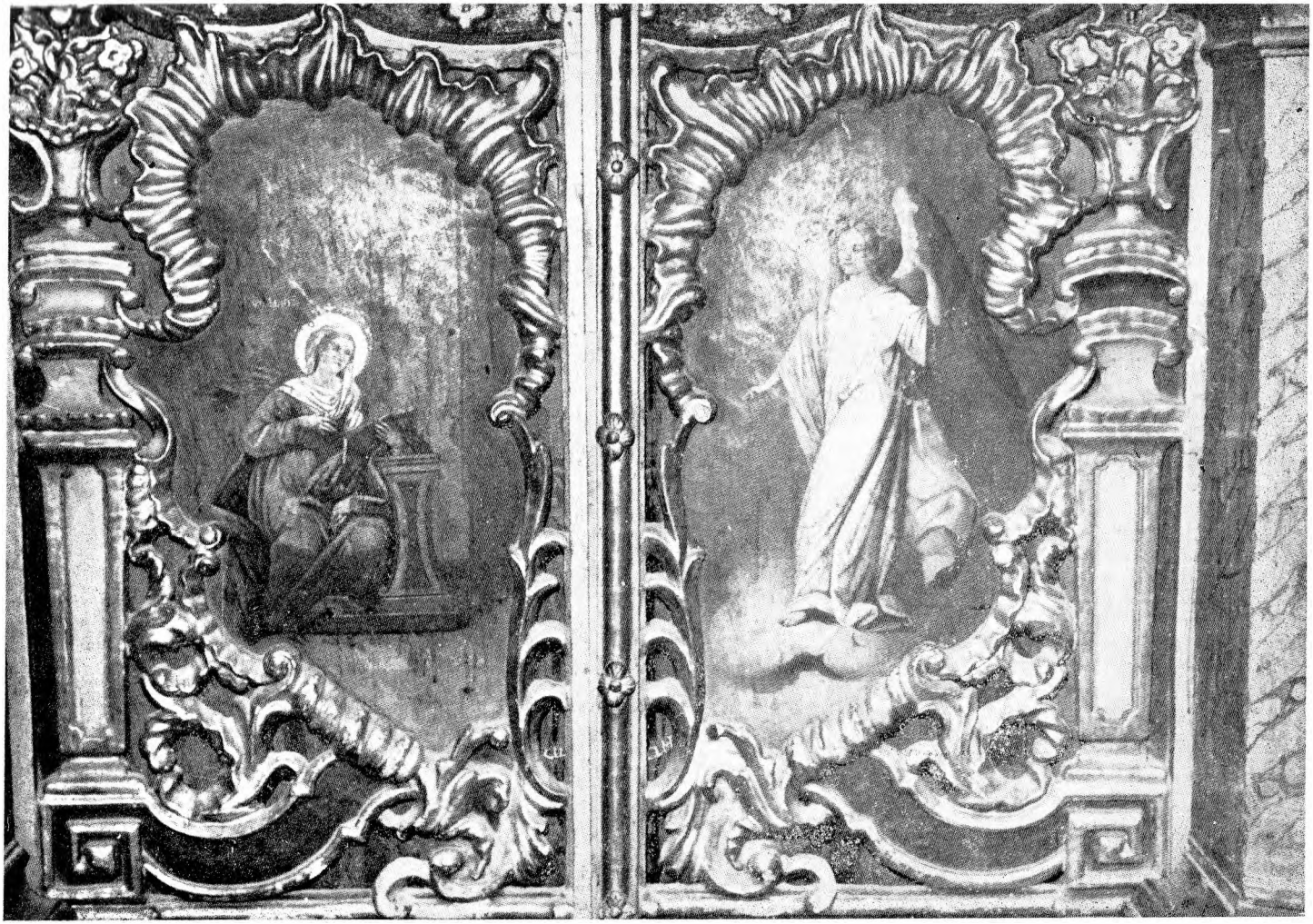
L'ICONOSTASE DE L'ÉGLISE SAINT-NICOLAS À IRIG

OLIVERA MILANOVIĆ-JOVIĆ

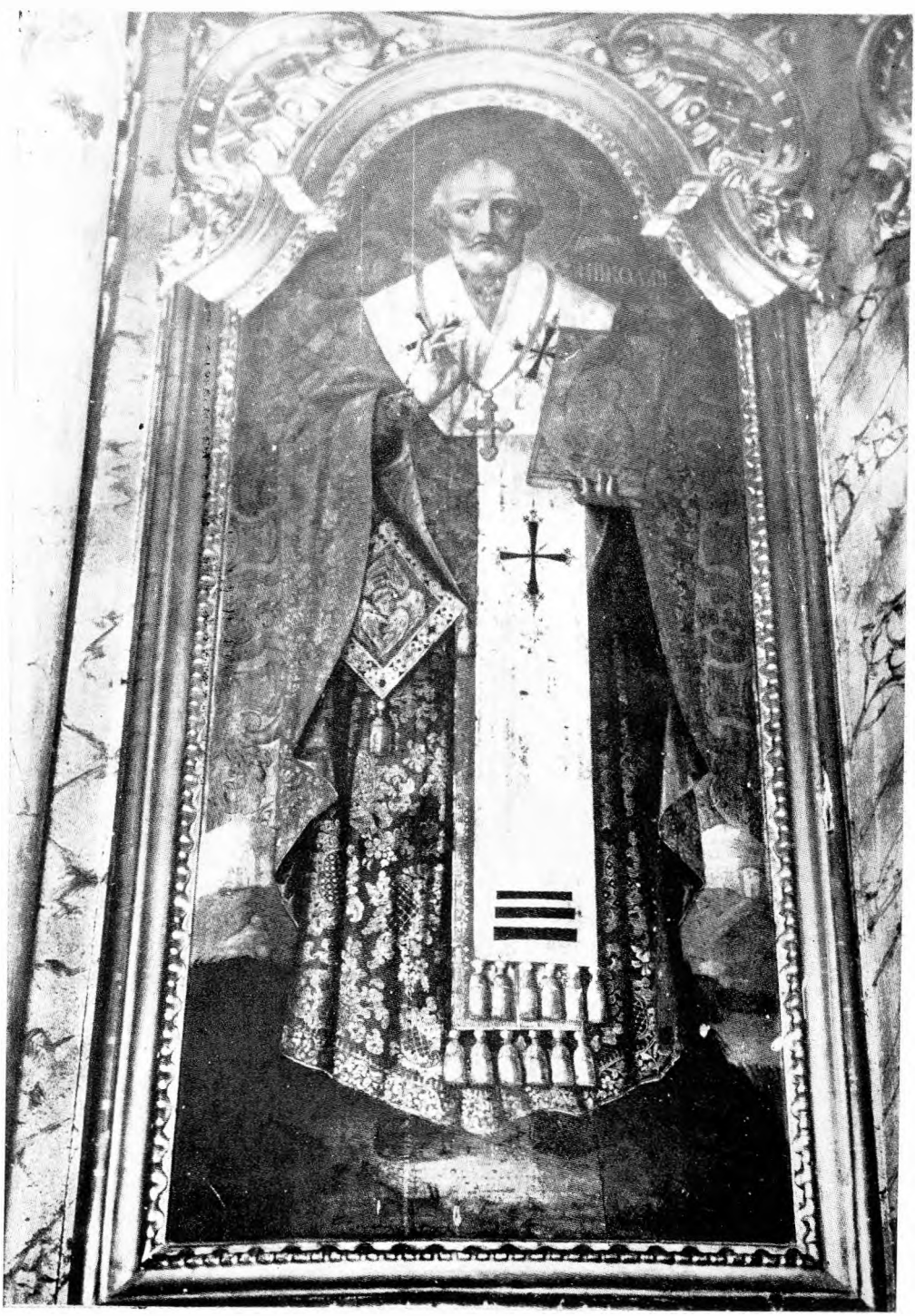
L'iconostase dans l'église Saint-Nicolas à Irig, par ses caractéristiques de style dans la peinture et la gravure sur bois, ainsi que par ses spécificités picturales exprimées surtout dans des scènes de fêtes, constitute l'un des plus importants monuments de l'art serbe de l'époque récente. L'iconostase fut exécutée dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, dans les années 1760, 1764 et 1777, comme on le peut constater d'après les inscriptions sur les icônes de fêtes et de chaire. Elle entre dans la série des oeuvres exécutées par les maîtres, habituellement appelés „maîtres du style transitoire" qui avaient provoqué un changement dans le développement de l'art serbe et dans une période de deux à trois dizaines d'années seulement avaient réussi à faire de l'art serbe un rameau équivalent de la création européenne de cette époque.

Les auteurs des peintures et des gravures sur bois ne sont pas connus. C'est sur la base d'un document, conservé dans les Archives de l'Archidiocèse de Sremski Karlovci qu'on a eu la possibilité de constater que l'auteur du „temple" de l'église Saint-Nicolas à Irig était Vasilije Ostojić, peintre originaire de Novi Sad, un personnage dont la vie avait fourni pas mal de données d'archives, mais dont on n'a pas conservée une seule oeuvre complète. L'iconostase de l'église du monastère de Rakovac, qui est son oeuvre la plus connue, fut brûlée au cours de la dernière guerre.

Ce qui est intéressant en tant que partie composante de l'ensemble artistique tout entier de cet intérieur, ce sont des peintures murales conservées sur les pendentifs et dans le tambour de la coupole centrale, gardant les particularités de la création des peintres d'icônes.



Сл. 1. Благовести, царске двери на иконостасу Николајевске цркве у Иригу



Сл. 2. Мајстор Василије, св. Никола, престона икона на иконостасу Николајевске цркве у Иригу



Сл. 3. Мајстор Василије, Богородица са Христом, престона икона на иконостасу Николајевске цркве у Иригу



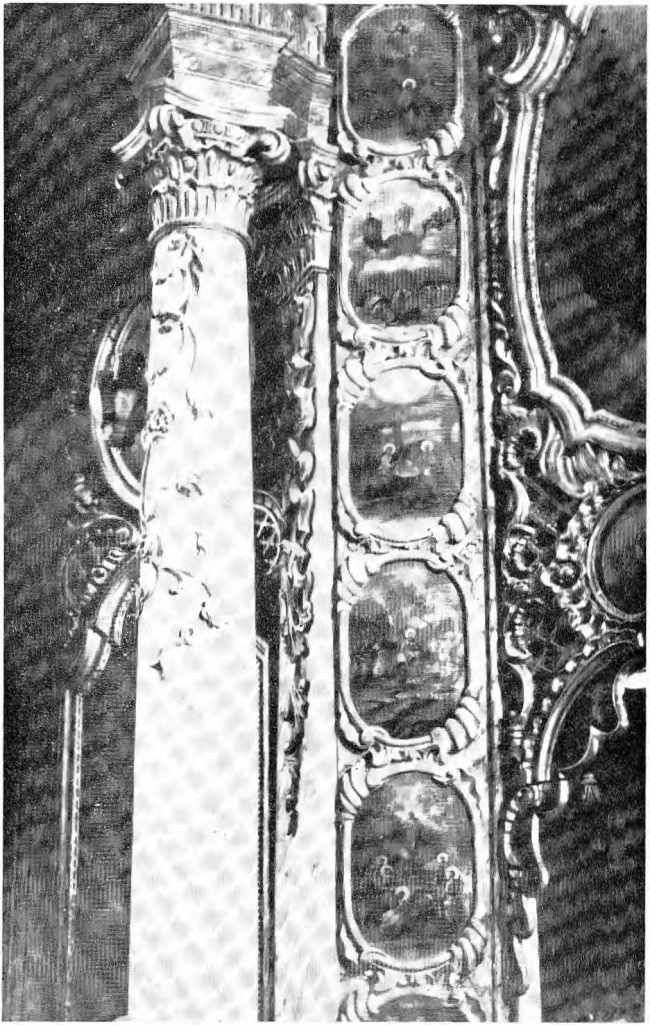
Сл. 4. Мајстор Василије, Исус Христос, престона икона на иконостасу Николајевске цркве у Иригу



Сл. 5. Мајстор Василије, Јован Крститељ, престона икона на иконостасу у Николајевској цркви у Иригу



Сл. 6. Мајстор Василије, Жртва Аврамова, и Пророк Јеремија, иконе на иконостасу Николајевске цркве у Иригу



Сл. 7. Мајстор Василије, празничне иконе на иконостасу Николајевске цркве у Иригу



Сл. 8. Мајстор Василије, Успење и Ваведење, на иконостасу Николајевске цркве у Ирину



Сл. 9. Мајстор Василије, Рођење Богородице, на иконостасу Николајевске цркве у Иригу



Сл. 10. Василије Остојић, Пророк Јеремија, икона са иконостаса цркве манастира Раковца, сада у Музеју црквене уметности у Ср. Митровици



Сл. 11. Богородичин трон (детаљ са ликом јеванђелисте)



Сл. 12. Богородичин грон



Сл. 13. Мајстор Василије, Исус Христос, престона икона на иконостасу цркве у Нерадину



Сл. 14. Мајстор Василије, св. Јован, престона икона на иконостасу цркве у Нерадину



Сл. 15. Мајстор Василије, св. Никола, престона икона на иконостасу цркве у Нерадину

Радмила Михаиловић

Иконостас Теодора Илића Чешљара у Кикинди



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

Данас донекле превазиђена оскудица у познавању чињеница српске уметности XVIII века обавезује на даља изучавања Чешљареве уметности, анализу дела и појава везаних за њих. Историчари су стварно у ситуацији да осећају бескрајни дуг у решавању отворених питања садржине Чешљаревог сликарства, посебно његових ширих и неиспитаних иконолошких проблема.

Извесни материјални и механички моменти Чешљаревог рада познати су, заиста. Ипак, и према њима, он је још увек занемарена уметничка личност. С друге стране, опет, нецелисходним студијама и одсуством иконолошке контроле у испитивању његовог дела пажња је стално усредсређивана на физички вид ствари: пописе, описе и аналогије по стилском сродству. Но, по изванредним уметничко-психолошким напорима Чешљарево сликарство — знано по сигурно атрибуираним радовима — излази из притешњених области реалног и не може бити подвргнуто само натуралистичким мерилима у чије га опсеге ставља методолошка заблуда чак и модерније историографије.

— Пажњом посвећеном истраживању историјских података о ауторству иконостаса у кикиндској православној цркви св. Николе и провери несигурних паралела са познатим и савременим банатским сликарима заокругљенијих уметничких образовања, овај занимљив споменик српске уметности XVIII века остао је запретено иконографско благо. Тек је данас без колебања приписан Теодору Илићу Чешљару[1], а нека ранија занимања за иконостас донела су сухе и стандардне опаске. Осетан научни зарез постигнут је утврђивањем тачног датума сликања иконостаса пажњом Оливере Милановић у читању натписа[2].

---

[1] Д. Медаковић, Српски сликари XVIII и XIX века, Матица српска, Нови Сад 1968, 88.

[2] О. Милановић, Из сликарства и примењене уметности Војводине, Грађа за проучавање споменика културе Војводине III, Нови Сад 1959, 91.

Иконостас су мимогред помињали и други истраживачи српске уметности XVIII века.

Иконостас у Кикинди је сликан у осмој деценији XVIII века, дакле у тренутку нестајања свих осетних колебања и знакова пребројавања опречних уметничких схватања. Композиције његових регистара показују модерну мисао, зрели духовни став и сталожену осетљивост сликара, што се може запазити упркос наметљивим реставраторским интервенцијама познијег датума.

Историчар заинтересован за стваралачке идеје у уметности запажа на иконостасу доследну визуелну целину организованих представа и *иконолошки карактер* његових посебних, класично затворених идејних светова. Без темељних историјских података и наде да ће се путем естетског критицизма, у догледно време, доспети до пунијих и задовољавајућих резултата о личности творца иконостаса, особине ове чине се баснословно значајним. Енигматичне претпоставке које притајено живе у многим његовим сценама знак су поузданости иконолошког коректива у тражењу порекла, чврстине талента и уметничких схватања мајстора кикиндског иконостаса.

Слике на иконостасу у Кикинди рађене су без оригиналне и глатко изнете декоративне маште. Уведене пак у јединствену илустративну површину њихове „унутрашње форме" и видљива линија која их пâше, сигурна су основа са које одмах можемо закључити: да сликар није пришао суштинама својих тема имобилном типографијом старе уметности. Његове иконе, у највећем броју, не одају словенски устројен укус и регионални дах. На први поглед, по сигурности неких компонованих медаљона, могло би се помислити да сликар није посредним путем ишао ка таложењу уметничких истина, сазнању суштине својих западних узора — већ да им се на извору приближавао: студијама модела, и можда чак интересовањем за теоретске основе стране уметности. Повремено он показује осетљивост која форму чини неподражаваном, интимном и неопортуном — олабављеном на начин сликара-ерудита срођених са речником и техничким тананостима изузетних жанрова европских истока. Већина представа — композиције сигурно све — приказују кикиндског мајстора као уметника који не прибегава изненађења експресивном сликарском културом и код кога је знање — претпоставка. Он је избирач, препуштен својим склоностима, али са лежерним односом према западноевропским уметничким искуствима.

На жалост, постоје знаци да ту, западну уметност Чешљар није морао непосредно да познаје. Иако код њега нема ни призрака балканских поимања, не би се смело тврдити да је искусио живи додир са изворним културама Запада. Вероватније је: да су се сусрети са

европском уметношћу присутни у Чешљаревом сликарству дешавали посредством Средње и Источне Европе. Њих пак још нисмо у стању да проверимо историјским документима. — Но директно познавање туђих и удаљених школа и атељеа, у којима претпостављамо да леже корени Чешљареве уметности, надокнађујемо данас откривањем података: да су наши уметници имали при руци читав апарат ликовних информација, збирке нужних узорака, водиче у одабирању тематских подстрека и уметничких облика. И то из руку оних мајстора манирстичке прошлости којима су хрлили вођени сличним кончетистичким поривима и дивљењем за нађене путеве преласка унутрашњих граница ка материјалном изразу.

— У осмој деценији XVIII века иконостас кикиндске цркве св. Николе постао је заиста одраз модерних погледа и активне западноевропске иконографије. Објект техничких и смисаоних новина, он је надвладао заостале трагове старог смештаја: утопио је ликове пророка, православних учитеља и светитеља у мање приметне области свога тела.

Већ прва зона иконостаса пружа читаво благо идејних дефиниција из којих се могу повући чак и закључци теоретске тежине. Они су нам већ делимично познати[3]. Но потребно је још понешто нагласити и разрадити.

Као што је приметила Оливера Милановић, у оквиру прве зоне иконостаса постоје „три мање наглашена појаса"[4]. Симболи на пиластрима и постољима стубова сокла тематске су конвенције префигуративног речника коме је близак амблем-композиција. Кроз неоспорно растућу везу између сцена најниже зоне и оних горњих, јачао је у овим временима напон трагичне визије кретањем по композиционо-психолошкој дужи на којој се изграђивало јединство религиозних размишљања, дидактике и уметничке организације. По тој логици догађаји обично сликани на соклу: Сусрет Аврама и Мелхиседека, Жртва Аврамова итд., или њихове хијероглифске замене, морали су стајати на почетку улазног ритма све згрушаније хришћанске мистерије којој служи иконостас. Амблеми на соклу кикиндског иконостаса су, тако, битни мотиви његове религиозне фантастике и у пуној су спрези са протагонистима следећих регистара: преко двери, са престоним иконама — Христом и Богородицом — на које се непосредно односе.

---

[3] Опширније о амблемима какви се срећу на соклу иконостаса у Кикинди говорила сам у својој (нештампаној) дисертацији: Утицаји моралистаторских тема и школске драме на европску ликовну уметност XVII и XVIII века. — Амблеме са иконостасног сокла у Кикинди помиње и Д. Медаковић у свом раду: Представе врлина у српској уметности XVIII века, Рад војвођанских музеја 8, Нови Сад 1959, 162 и 163.

[4] О. Милановић, нав. дело, 92.

Због тога, у оквиру прве зоне иконостаса, и тематика двери поставља веома специјализована питања далеких домета и значаја.

Двери представљају иконографски план сређених размишљања и осетљивих симболичних епиграма. Међу њима доминира поетичан мотив Благовести. У целини двери недвосмислено улазе у пролог драме Страдања, у оквир прве зоне. На њима је упечатљиво, детаљима отежалим манирстичком инвенцијом, поновљен увод барокне теме српских иконостаса XVIII века — теме Страдања. Двери кикиндског иконостаса, и још неких банатских споменика XVIII века, отелотворују жељу за енциклопедијским знањима, занимање за „логичне имажерије" и супериорна су негација приземности интелектуалне стварности и анахроне културне ситуације тих крајева. И у Кикинди оне су сведочанство свог дара и умне тачности у дисциплиновању и тумачењу важних иконостасних сектора — директним руковањем формама и форматима иконографских водича. То што на њима *јесте* ткање симболичне дијалектике — баналних структура и сигурних претпоставки културних парадокса који отежавају брзо разумевање — то управо успева да сатка оку једва доступне унутрашње везе на иконографским ивицама реалних архитектонских поља иконостаса и да потезом израђене вештине, садржајем, споји његов ниски појас са представама виших партија.

На доњем крају двери иконостаса у Кикинди Чешљар је насликао „сасуду мане" и „кадионицу". Оба насликана предмета су амблеми.

Присуство амблема на дверима кикиндског иконостаса карактеристичан су пример Чешљаревог конструктивног резоновања. Двери са њима до те мере имају рефлексивни рељеф да сигурно истичу иконолошки принцип као првенствен у одлучивању и о атрибуцијама парапета на којима се налазе. Тек затим говоре о правоснажности ликовне и маштарске анализе, о стилу: када се желе, и естетским оценама, довести у ауторску целину отворени и анонимни сликани комплети на линији Мокрин—Кикинда—двери у Остојићеву[5]. Само на овим местима амблеми прате композицију Благовести на дверима, а јављају се где-где и на сокловима истих иконостаса. Када су присутни, поуздано је да улазе у састав артистички устројене иконографије прве зоне и да њихов живот на дверима представља проширено поље за говор масивном симболичном грађом у коју се складно уклапа узнемирени талас линија и смисла представе Благовести.

Понекад се чини да су амблеми на дверима остатак продужних морализаторских размишљања пренети са сокла на другу површину

[5] О. Милановић, нав. дело, 128 и 129; сл. 74.

неконтролисаном наративном страшћу. Предмети насликани на дверима, као уосталом и они са сокла нису, међутим, никако само придикерски подстрек и моралија. Још мање су пресликане јединице ренесансне амблематике и препис гравира — најчешће неплемените инвенције — добронамерних сарадника амблематских зборника. Они су тајном намером оплемењене слике, сада православљу прилагођене аргументације, у читавом духовном и ликовном чину коју је вршио иконостас. Свесно су бирани и постављани на своја места да још једном поткрепе упорни став према барокном мартиријуму и скрате и олакшају скок ка „загонетним зонама" других области на телу иконостаса, који ни за трунку не одступају од воље за новим облицима мучителних призора.

Према томе, у „сасудама" са двери иконостаса не постоји ни тренутно реално везивање за неодређености и лутања у копирању „црквених предмета" претворених у декоративне огледе произвољно смештене на ослобођеном пољу двери, где се од сликара могао очекивати допунски организационо-креативни рад и ред. Није се сигурно подавало ни власти симболичних закона идеограматике класичне мртве природе европског XVII века и њене евентуално романтичарско-моралистичке настројености. Реч је на овом месту о закаснелој ексцентричној, надреалистичкој фантазији и последњем одјеку књишког хијероглифског саопштавања историјских и библијских чињеница, поезије и умовања о смрти и животу, вечности и крају.

Што се тиче насликаних предмета: „сасуда мане" сажима сцену „Сакупљања мане" — тему префигуративне вредности, алузију на жртву Христову.

„Кадионица" је изванредан амблем уклопљен у контекст Страдања. Знак је који се приближава садржини брањеној у псалмима, али и у многим амблематским књигама — речју притајеног моралистичког и богословског захтева. Њоме као и осталим сликаним представама сасуда, више-мање космополитских стилистичких одлика, дата је дубока и природна порука из антологије симбола коју је требало само унети у повест трагичне параболе Христових страдања. — — Амблем тј. „импреза" уз слику кадионице у поглављу: Incenso, turribolo, o incensiere, има и моралистичко значење и моралистички призвук — и изводе из њих — кроз комбиновање са другим симболичним шифрама и ситуацијама. Но кадионица, као предмет садржан у импрезама црквених и световних великана, објективном својом садржином односи се на мученике и све оне изложене невољама овога света: на ревне у прогонима и истрајне под ударцима подношеним за веру. Кадионице се пале у знак захвалности Богу што су мученици

истрајали: Digitur Domine oratio mea, sicut incensum in conspectu tuo[6].

Кадионица, дакле, на иконостасним дверима најнепосреднија је адаптација основног значења Ферове „импрезе" везане за тематику мука Христових, зрачећи и поучном идејом примерне трпељивости у тренутку најжешћих страдања.

Нарочито важном чини се анализа амблема и истицање њиховог приметног удела у тематици иконостаса. Преко њих, у мери своје обавештености и радозналости, Чешљар доприноси уздизању нивоа српске уметности друге половине XVIII века, а његово познавање амблематске „теорије прерушавања" приказује нам га и као личност коју је водила рука васпитача. По примеру учених ренесансних сликара чија је репродукована дела имао пред собом, Чешљар је осетио загонетну моћ енигми, „комбиновани говор са ћутањем: језик мистерија"[7]. А како се то показало кроз испитивања културе ренесансе, осећање за дела амблематичара прати амбиције и љубитеља лепог, и оних који су стварали лепоту и уметност.

— На дверима иконостаса на себе скрећу пажњу Благовести. Оне изгледају, у овим временима, на нов начин везане за текуће догађаје са сокла, али и оне који се одигравају у вишим зонама иконостаса. Мада у уском простору и затвореном оквиру презентације, оживљене су новом драмском акцијом и стварном ликовном комуникативношћу коју им даје барокна дидактичка и етичка суштина.

Композиција Благовести одржава се на иконостасним дверима у XVIII веку традиционалном инерцијом старе ликовне схеме. По унутрашњој идеји, међутим, Благовести нових времена прекидају нит балканских типова и значења. Независност њихова проистиче из новог осећања за тајну и горчину савремене слике симболичног звука — толико широке и експресивне да и традицију обухвата као претпоставку. Благовести иконостаса из XVIII века представљају тренутак контрареформистичког спектакла у предигри Христових мука. Инкарнација и песимистички наговештај будућих страдања изражени су преко њих и уз помоћ амблема насликаних уз Богородицу и арханђела Гаврила. Без обзира на сличности са прошлошћу, оне су и споља на други начин срасле са сликама христолошког циклуса, а извори иконографског њиховог језгра су модерни: ренесансно-маниристички, а не византијски.

Композиција Благовести на дверима у Кикинди илуструје Чешљарев смисао за најбоља остварења талијанске чинквечентистичке уметности и ширину обавештености при зналачком рангирању позај-

[6] G. Ferro, Teatro d'Imprese... In Venetia 1623, 441.
[7] E. Wind, Pagan Mysteries in the Renaissance, London 1958, 20 и 21.

мица из графичких фондова. Иста сцена на другим дверима, где се са Чешљарем срећемо, обделана је у веронезовском духу. У овом послу Чешљару је од помоћи била свакако графика: талијанска и низоземска. Нерешени проблеми Чешљаревог ученичког развојног пута умногоме нам отежавају да материјално докажемо доста поуздане иконографске констатације. Но студијама аналогија на примеру Благовести у Кикинди утврђујемо зрачну везу међу Тицијаном и Веронезом која је помогла Чешљару да уобличи свој рад[8]. С друге стране, Чешљарева проверена склоност да се обраћа отисцима Саделера, према илустрованој јеванђеоској приповести Мартен де Воса, може да се узме у обзир и на овом месту. Вос и Саделер, на које је Венеција имала утицаја и за чију је сарадњу Чешљар имао респекта, највероватније су сликару пружили ослонац у веронезовском пречишћавању и оштрењу композиције умереног и утишаног покрета. По урођеној уметничкој природи и естетском идеалу Чешљар је иначе тежио ренесансној уздржаности од фантазије, недраматичном развијању теме и контроли ставова — отпору према оштрој виталности ма које друге барокне слике.

Удаљавањем од базичног предела сокла, широког постоља иконостаса, витка архитектонска структура долази до изражаја. Одражава се и намеће и оквирима сужених површина композиција. Двери већ постају усправно наглашено поље и од њих права кичма иконостаса добија подршку не само издуженим форматима већ и самим карактером сликаних представа. Паметна архитектонска разрада плоха намењених сликама у иконостасном плану усклађена је духовито са осећајном линијом трагедије у осликаним јединицама. Особена архитектонско-декоративна формација, сликовита и планиметријски логична, иконостас је срочен тако да ни архитектонски носач ни калеидоскопска раскош театарски обележеног украса не сметају убедљивом успону мисаоне вертикале коју носе лонгитудиналне представе: од Благовести на дверима, преко фокусних простора престоних икона, до великог крста.

Са престоним иконама, Христом и Богородицом на првом месту, ликовима који дају спиритуални, идеолошки садржај целом иконостасу а у ликовном погледу представљају композиције погодне овом циљу — улазимо у трећи појас иконостаса. На њему је низ икона,

[8] У уобличавању теме Благовести Чешљар се могао послужити и директно Караљовом гравиром рађеном по чувеној Тицијановој слици за цркву Сан Доменико у Напуљу. Караљова интерпретација, скоро најбоље остварење веронског гравера, очувала је модеран језик зрелог Тицијана: тешке облике маниристичког пулсирања, што није страно ни Веронезу — а оба дела су имала широко поље утицаја протегнутог и на барокне мајсторе (H. E. Wethey, The Spanish Viceroy, Luca Giordano and Andrea Vacaro, The Burlington Magazine, Vol. CIX, december 1967, 685 и 686.

хомогених и добро уклопљених сцена: Недеља раслабљеног и Недеља слепог, Томина недеља и Недеља о Самарјанци. Све су то представе којима је западноевропска графика прокрчила пут. У њој је Чешљар тражио примере из којих је уклоњена маниристичка навика гомилања, те су неке сцене, Чуда Христова на пример, ненадни уметнички доживљај: јединствени, скоро класични комади.

Изнад царских двери, на централном пољу иконостаса — својеврсној површини иконолошког живота — насликано је Недремано око: сума страдалничких мисли и окосна тачка трагичног покрета устремљеног ка крсту.

Испитивање садржине композиције Недреманог ока, нема спора, замамна је област студија фине иконолошке појаве у српској уметности XVIII века. Њој је посвећено неколико редова у студијама о српској уметности[9]. Међутим, тема није исцрпена и вредна је обновљених и свестранијих разматрања.

У Кикинди представа Недреманог ока доноси једну од могућих верзија европског XVII века, али не антологијску. На овом месту, наиме, уснули Христос не лежи на крсту и нема поред себе трнов венац и ексере — видне знаке скоре судбине. Чини се да избор скраћене иконографске варијанте представља слободу Чешљара уметника и интерпретатора у чију се иконолошку разборитост не сме сумњати. Постојано сликарски усредсређен — што успутно примећујемо — он се спонтано предао тумачењу скривеног смисла слике заспалог Христа. Блиска сликарском маниру купиновског мајстора св. Луке, Чешљарева композиција није, као она, непосредна језуитска транспозиција теме. Није преузета потпуно: у сложености свих теолошких налога контрареформе и сликарске иконографије њој подчињене. Поредивши је са Алоријевом сликом која се може схватити као идеални пример[10] и са купиновским Недреманим оком, стичемо сигурну оријентацију у разумевању слободних варијаната у уметности XVIII века, па и у Чешљаревој. Купиновска схема Недреманог ока наметљиво је католичка и непосредно служи девизи Sacro Cuore-Gesù Bambino израженој дословним словенским преводом натписа на Алоријевој слици: Cor meum vigilat — азъ сплю а сьрце мое бдитъ. У њој је, на овај начин, дата видна превага теологији и знању, што је у Кикинди остало да се наслути у умеренијем типу иконографског калупа.

---

[9] О. Батавељић, Сликарство Стефана Гавриловића, Зборник Народног музеја V, Београд 1967, 412 и 413; Р. Михаиловић, Српски иконостас XVIII века и циклус Христових страдања, Зборник радова посвећен 60-годишњици живота проф. С. Радојчића (ed. Филозофски факултет, Београд, 1969) 228, 229.

[10] E. Castelli, Simboli e immagini, Studi di Filosofia dell'Arte Sacra, Roma 1966, T. XVIII.

Међу темама уведеним у репертоар иконостаса Недремано око, чини се, највише припада маниристичко-барокним временима. Модерно је по одлучном прекидању са облицима и теолошким духом средњег века, па и са ренесансом. Истина је да у историографији ренесансне уметности постоје тежње за тумачењем заспалог Христа префигуративним симболом страдања[11]. Међутим, најновији радови одвајају барокни садржај Gesù Bambino од могућих веза са средњовековним објашњењима, са спекулацијама фрањеваца, цистерцита (verbum infans), рајнских мистика[12], као и од ренесансних симболичних представа ослоњених, до 1400. године, на оне текстове где се о сну говори као о предвиђању Христове смрти. Сматра се, с друге стране, да представе настале после 1400. године, без губљења религиозног деловања и теолошког односа према слици, ренесанса одлучно претвара — по налогу стилистичког натурализма — скоро у жанр аранжман[13], што је још више удаљава од барокног концепта. После анализе Г. Крејтона о заспалом Христу као „спиритуалном елементу . . . атрибуту мртвог Христа, Pietà-е", кватрочентистичке слике са језгром у хришћанској мисли о „речи која је постала месо: и сјединила небеса и земљу смрћу . . ."[14] можемо са сигурношћу приступити увођењу и српских представа Недреманог ока у тематски комплекс европског XVII и XVIII века. — Разуме се да *маниристичка култура XVI века* даје широки основ и литерарно-сликовиту разраду иконологији представе каснијих времена. У њој се сржтеме — La Pittvra de Sonno et Sogno — презентује амблематским округлинама . . . „Dice il divulgato motto, che per mille luoghi si legge. Svegliati tu che dormi per che il Sonno è figura della Morte: et il bel detto . . ."[15]

Кроз амблематику XVII века обично проверавамо синтетичне резултате историографије те епохе. У обиљу грађе коју она доноси на свим европским подручјима током XVII века, варирана је тема Христа-детета са сштинском поуком о путу страдања. И у амблематици постојано живи веза иконографије срца и теме Christus infans; то нам потврђују волумени почевши, на пример, са Жоржет де Монтенеј преко Даниел Крамера (Emblemata Sacra, Francofort 1624) до Франческа Пона (Верона 1645)[16] итд. Књиге ове врсте су, без сумње,

---

[11] G. Firestone, »The Sleeping Christ Child in Italian Renaissance Representation of Madonna«, Marsyas II, 1942, 43—62.

[12] E. Castelli, нав. дело, 36 (нота 1).

[13] G. Creighton, On Subject and Non-subject in Italian Renaissance, The Art Bulletin, Vol. XXXIV, september 1952, 206 и 207.

[14] G. Creighton, нав. дело, 210 и 211.

[15] Pitture del Doni Academico Pellegrino (Doni, Antonio Francesco), In Padova 1564, 44.

[16] M. Praz, Studies in Seventeenth-Century Imagery, Roma 1964, 151 и 152.

и формулисале иконологију Christus infans и подстакле њену разраду у уметности.

— О тачном пореклу неких композиција горњих партија иконостаса морамо још размишљати. За један број постоје аналогије у штампаној графици: извору Чешљаревих сазнања и помоћном материјалу у унапређивању вештине цртања и компоновања.

Оливера Милановић је говорила о високом естетском домету оствареном на средњој зони иконостаса[17]. Искусним оком и сигурним знањем Оливера Милановић је констатовала манеристичка својства неких композиција те зоне и њихову оригиналну међусобну везу[18].

Међу празничним сценама друге зоне има уметнички успелих остварења, сликарски и идејно. Преображење, на пример. У оквирима знане композиције слика Преображење, независно од субјективне настројености нашег мајстора, израз је стандардне симболике везане за европску представу догађаја на Тавору. Сходно томе, и на њој, као често у симболичним иконама маниризма, зрачна светлост, у објашњењима и самој слици, бива схватана као амблем светлости[19]. — Рођење Христово, слика ове зоне као и Силазак св. духа, на пример, добро илуструју уметничка стремљења мајстора иконостаса, амбициозног знаоца класичне уметничке материје. У поменутим композицијама сликар се до те мере предао ренесансним поступцима декоративног уобличавања да би му се лако могла приписати и оригиналност композиционог подухвата. На жалост, он није инвентор. Веронезовски проосећана слика Поклоњење пастира нема исходиште у сопственој маштарској снази; није настала ни из непосредног проучавања познатог ренесансног рада. Слика је убедљива својим квалитетима али је тек само срећно преузета са гравире Саделера рађене по цртежу Мартен де Воса (сл. 1).

Упознавањем дела Мартен де Воса откривамо и стварне стилске одлике Чешљареве слике Поклоњење пастира и Силазак св. духа, такође инспирисане гравиром: плодом сарадње илустраторски рутинираних, Библијом опчињених Мартен де Воса и Саделера (... fecit et excudit) (сл. 2).

Дело Мартен де Воса са композитивним слојевима уметности развијане под присмотром Франс Флориса и памћењима наученог у Венецији шездесетих година XVI века није могло — по природи Босовог дара и конституцији уметничке психологије — да остане без трагова насилних прилагођавања венецијанским надмоћним искуствима

[17] О. Милановић, нав. дело, 95.

[18] Исто.

[19] Achillis Bocchi Bonon. Symbolicarum Quaestionum de universo genere quas serio laudebat Libri Quinque. Bononiae MDLXXIIII, Symb. XCVIII.

ма натрупаних, наравно, домаћим касноготским манирским оптерећењима. Скуп таквих околности оставио је трагове у целокупном раду Мартен де Воса, па и на гравирама које копира Чешљар у Кикинди. Но у погледу самог начина компоновања, и кад не би постојао сусрет са тачним узором у Саделеровој интерпретацији Восовог одушевљења за Веронеза, познавање венецијанских споменика и усредсређена пажња на касету са истоименим платном у Capella del Rosario у San Giovanni e Paolo сигурно повезује слику Поклоњење пастира у Кикинди са непогрешивом поставком перспективне композиције „чисто предбарокног решења" (R. Pallucchini). Веза је чврста и до те мере интелектуална да се, у први мах, може претпоставити непосредни Чешљарев контакт са Венецијом и њеним споменицима.

У сваком случају, Чешљару и историји дугујемо напор предане провере у архивској грађи Венеције.

На основу досадашњих искустава рекло би се, међутим, да је дело нашег уметника део механичке праксе којој је подршку дала не изворна већ провинцијска, средњоевропска или јужноруска средина.

Непознавање непосредних узорака за рад на зидним сликама: Тајна вечера и Вазнесење Христово — важних оријентационих ослонаца за даља размишљања — одузима ми право да бестежинском речју наговештавам своје интуитивне опаске. Истина је да се оне лако могу бранити компаративним студијама са познатим споменицима сликарства и графике насталих у Русији и Украјини, особито Вазнесење Христово: бескрајно коришћена схема код нас и на Истоку. Техника сликања уљаним бојама на зиду, привржености спољашњој иконографској градњи источних метода и осећање за стил, везују зидне слике нашег мајстора за средњоевропске и словенске интерпретације западних модела. Но на овим питањима предстоји још много рада.

Однос иконостаса и зидних слика, међутим, поуздано је западноевропски. Он је управо венецијански. То је већ речено у општим разматрањима проблематике српских иконостаса[20]. На сличан начин као на споменицима Венеције XVI века где се, сакраменталним руком заоденутих тинторентијанских Тајних вечера, скоро обавезних бочних слика уз олтар, наговештава жртва директном везом са олтаром[21], дошла је — свакако неслучајно — на своје место у цркви св. Николе у Кикинди и Чешљарева слика. Да ли је у овом потезу било од утицаја и руско-украјинско посредство, није познато. Претпоставка се мора имати на уму с обзиром на много изграђенији декоративни

[20] Р. Михаиловић, нав. дело, 229.

[21] W. Krönig, »L'Ultima Cena« di Jacopo Bassano, Arte in Europa, Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan I, 1966, 557.

систем руских и украјинских споменика монументалног сликарства у XVII веку, модернизован и стваран у додиру са Западом. У сваком случају, појава је изванредно занимљива; пружа повод за трагања на источним уметничким подручјима, али и на западноевропским: особито у талијанским центрима. И не више за непосредним поводима и узорима формалне природе, већ за озбиљним интелектуалним афинитетима у питањима систематизације и организације декоративних планова у храму и њихове узајамне, продужне повезаности.

Најзанимљивији део кикиндске Тајне вечере представља њен горњи део са персонификацијама врлина и Вероникиним убрусом у рукама анђела. У врху слике је зрачни троугао са оком, проверени хијероглиф често уношен у структуру самог иконостаса. Он је, као што знамо, представа присутног бога Валеријанове Хијероглифике[22]. Алегоријски ликови вере, љубави и наде могли су да буду нађени и међу инертним Саделеровим представама врлина. Ликовном идејом и девизама проистичу из Рипине Иконологије, али у Саделеровом материјалу придодатим библијским илустрацијама по Восовим цртежима, у неутралном маниру тупог осећања форме, срећемо нашег Чешљара. Поновљене и у овим далеким временима оне чувају атрибуте који не морају имати најједноставније значење и реторичну тежњу богословске поуке. Неки од њих, издвојени из антропоцентричног аранжмана — налажени и у зборницима апстрактних амблема — смештени су, као што нам је познато, и у најнижој иконостасној зони, на соклу. У оба случаја алегорије су подвргнуте вољи унутрашњег и противприродног система стварања уметничких светова који су филозофско-религиозни по смислу а маниристички по историјском месту.

L'ICONOSTASE DE THÉODORE ILIĆ ČEŠLJAR À KIKINDA

RADMILA MIHAILOVIĆ

C'est dans l'iconostase de l'Eglise Sant-Nicolas à Kikinda, peinte par Théodore Ilić Češljar dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, que l'on aperçoit un conséquent ensemble visuel de représentations organisées, ainsi que leur caractère iconologique. Cette iconostase constitue le miroir des vues modernes et de l'iconographie active d'Europe Occidentale du maniérisme. En tant qu'oeuvre d'innovations techni-

[22] Hieroglyphicorum Ioannis Pierii Valeriani Bolzanii Bellunensis, commentariorum, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis, Lugduni, M.D. LXXIX, Tomus secundus, 234.

ques et de sens, l'iconostase est organisée d'après des définitions d'idée qui rendent possible une solide liaison entre le zones: c'est la tension de la vision tragique de la Passion de Jésus-Christ qui est portée par un mouvement dans la verticale de composition psychologique de l'iconostase. C'est sur cette ligne verticale que s'exprimait l'unité de réflexions religieuses, de didactique et d'organisation artistique de cet objet original de l'art de l'église orthodoxe dans les temps nouveaux.

L'analyse et les conclusions de l'étude de l'iconostase de Kikinda se basent sur la littérature emblématique. Celle-ci a rendu possible la compréhension des questions thématiques particulières du socle de l'iconostase où l'on avait tenté de s'exprimer dans la langue préfigurative maniériste dont est proche l'emblème-composition. En même temps, c'est par l'interprétation des emblèmes sur la porte d'autel qu'on a réussi à expliquer même les coutures iconographiques impreceptibles entre la zone initiale du parapet et celles qui suivent où l'on en fait connaître les sujets au moyen des unités d'illustration. Le plus grand nombre des compositions dans les zones supérieures de l'iconostase ont ses origines vérifiées dans l'art graphique maniériste.



Сл. 1. Johannes Sadeler (по Marten de Vosu), Рођење Христово



Сл. 2. Johannes Sadeler (по Marten de Vosu), Силазак св. духа

Жељко Шкаламера

Обнова „српског стила“ у архитектури



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

Међу поглављима увода у модерну српску архитектуру покрет за обнову „српског стила“ заузима једно од првих места. Овај покрет је успутно спомињан у сажетим прегледима развоја српске архитектуре уз веома уопштену оцену[1]. На тај покрет гледало се као на једну од познатих појава, без улажења у питања њеног порекла, идејне основаности и друштвено-историјске условљености. Занемарена у целини, ова појава није систематски утврђена или анализирана. Многобројна дела остала су мало позната, њихови аутори заборављени, а доприноси, утицаји или негативне последице нису критички приказани.

Све ближе смо сазнању о немогућностима превазилажења извесних логичних токова развоја, њихове повезаности са напорима претходних генерација и већ остваренim домашајима и промашајима. Отуд није изненађујуће што се управо у последње време придаје већи значај истраживању ближе прошлости. Међутим, треба истаћи да смо тек на почетку таквих истраживања, а тиме и у положају да она буду обележена програмским одређивањем методолошких питања даље и подробније разраде. У недостатку зборника архивске грађе, каталошког прегледа, пописа дела и аутора, биографија и библиографија, потребно је тек утврдити општу линију кретања једне стилске усмерености. На основу данашњег познавања потребних чињеница пре смо у стању да укажемо на проблематику која из њих произилази него што бисмо могли закључити поглавље о обнови српског стила у архитектури.

---

[1] М. Кашанин, Српска уметност у Војводини, Нови Сад 1927; Б. Несторовић, Развој архитектуре Београда (1815—1914). Годишњак Музеја града Београда I, Београд 1954, 173; О. Минић, Развој Београда и његова архитектура између два рата, Годишњак Музеја града Београда I, 1954, 186; Б. Којић, Архитектонски лик Београда, Глас CCLVI књ. 12 САНУ, Београд 1963, 64; Б. Несторовић, Архитектура новог века, Београд 1964.

Општи оквир у којем треба тражити елементе порекла и идејних основа покрета за обнову српског стила у архитектури израђен је тек недавно[2], док аналитичких прилога о било којој епизоди једног живог и широко распрострањеног покрета још нема[3]. У нашим енциклопедијама ова појава једва да је посредно регистрована, а многобројни заговорници идеја о обнови српског стила и стварања националне архитектуре као и реализатори тих идеја готово нису ни споменути. Поборници „српског стила" у архитектури, као и њихови противници, оставили су већи број краћих или дужих чланака који откривају намере њихових аутора и повезаност њихових тежњи са идејним, материјалним и друштвеним стањем. Далеко смо још од једне антологије текстова нужне за засновани историјски осврт. Због свега тога упућени смо на непотпун приказ — изазван потребама времена и схватањем штетности одлагања обраде — једног од најзначајнијих покрета у модерној српској архитектури.

У архитектури код Срба у првој половини XIX века не осећа се тежња ка самосталности, ка националном или регионалном одређењу. На подручјима хабзбуршке монархије, после извршеног процеса барокизирања српске уметности, градило се по концепцијама класицизма, док су у Милошевој Србији и на територијама турског царства подизане грађевине у традиционалним балканским облицима[4]. Од двадесетих година XIX века у кнежевини Србији започет је процес усвајања средњоевропских архитектонских облика непосредним преузимањем градитељских поступака из крајева преко Саве и Дунава. Преношење архитектонских образаца са Запада — познобарокних, класицистичких и романтичарских — означавало је, додуше, у границама Милошеве Србије еманципацију и одвајање од „турског" градитељства, али је оно пре свега одређено класним променама изазваним револуционарним устанцима и формирањем грађанства које још није било достигло онај ступањ на коме се могао појавити јасно формулисан, одређен културни програм са утицајем на архитектонско обликовање. Подизањем стандарда и угледањем на грађанство у хабзбуршкој монархији, млада српска буржоазија, особито трговачка која је пословно била повезана са северним и западним крајевима, преносила

---

[2] Д. Медаковић, Појава историзма у српској уметности XIX века. Прилози КЈИФ књ. 23, св. 3—4, Београд 1968.

[3] Рад Х. Лисичић, Драгутин Инкиостри-Медењак (Зборник за ликовне уметности МС 1. Нови Сад 1965, 337—350) представља готово једини прилог, у виду биографије једног од носилаца покрета за обнову српског стила, подробнијем познавању овог покрета.

[4] упореди: М. Коларић, Класицизам код Срба 2, Грађевинарство, Београд 1966; Грађевине и грађевинари Србије од 1790. до 1839. године, Зборник Музеја првог српског устанка I, Београд 1959, 5—28; Б. Којић, Стара градска и сеоска архитектура у Србији, Београд 1949.

је одатле архитектонске програме и облике стамбених, јавних и црквених грађевина, који су означавали напредак и изравнавање са развијенијом средином.

Од половине XIX века српско грађанство је у целини достигло онај ступањ друштвено-економског развоја на којем је било могуће формулисати идеје о особеним путевима културног развоја. Од педесетих година српско друштво развијало се у целини у оквиру капиталистичких друштвених односа из којих је произашла национална буржоазија спремна да се идеолошки одреди. Капиталистички друштвени облици били су предуслов за испољавање јединствених националних тежњи, које су у идејној и уметничкој сфери наметале захтев за одвајањем од осталих националних буржоазија. У сложеном процесу развоја српског друштва тешко је издвојити све елементе међусобног преплитања различитих супротности и изложити како се тај процес одражавао у уметности. Међутим, већ сада се може сагледати непосредна повезаност архитектонског стваралаштва са општим, пре свега политичким и идејним стремљењима и потребама српског грађанства, чије су политичке и државне установе биле носилац најзначајније архитектонске делатности.

Нас овде занима пре свега где су корени оних стилских тенденција које су се испољиле почетком овога века у покрету за обнову српског стила, које су друштвене снаге биле носиоци овога покрета, његова зависност од општег кретања у уметности свог времена, унутрашње могућности и спољни утицаји који су га формирали.

Сматра се да је покрет за обнову „српског стила" почетком овог века израстао под утицајем сецесијских поставки о слободи стварања и црпљењу поука из старих уметности, али хронолошко праћење архитектонских остварења и идејних образложења показују да је порекло тог покрета много сложеније. Самим тим је већи и његов значај.

Напуштање класицистичких концепција и први захтеви за архитектонским диференцирањем јављају се код Срба половином XIX века. Од тада започиње под утицајем романтизма и историзма као његове основне компоненте постепена, али с временом све јаче испољена тежња ка опредељењу архитектонског израза. Наравно, сваки национални програм могао је израсти само из постојећих услова. Он се могао развити из постојећег градитељског искуства са потребном стручном спремом градитеља, на основу познавања архитектонских облика и структура проверених у пракси. Од објективних потреба, ступња образовања градитеља и архитеката, њихове стваралачке или емпиријске способности зависила је могућност остварења одређеног програма, односно преношења идејних ставова средине у конкретне архитектонске облике, а општи дух времена и културна клима ути-

цали су на формирање свести о националној архитектури. Будући да у нашим крајевима, као ни другде, није било материјалних претпоставки за стваралачки развој и појаву нове архитектуре, то су све промене вршене у оквиру стила, само мењањем општих архитектонских композиција и другостепене пластике. У таквој ситуацији обрасци за испољавање националних особености тражени су у старијим архитектурама. Од стваралачке способности и познавања старих архитектура зависила је вредност нових уметничких дела, а од односа према далеком наслеђу имитативност или стваралаштво. За српско грађанство, које је следило пут других европских националних буржоазија, глорификујући средњовековне државе и династије ради сопствене афирмације као доказа свога националног субјекта, било је природно да се окрене према немањићким задужбинама и архитектури предтурског периода. Та архитектура могла је бар привидно да истакне разлике у односу на суседне архитектонске изразе и да посредно испољи национални субјект. Усвајањем средњовековних облика требало је заменити дотадашњу архитектуру по којој се Срби нису издвајали својом особеношћу. На место барокних и класицистичких здања требало је да дођу грађевине које одговарају православној вери и српском духу.

Било је природно да се тежње за националним стилом остваре пре свега у храмовима чији су узори у постојећим средњовековним споменицима и по идејном основу у националној цркви били најприступачнији.

Храм св. Георгија у Смедереву једна је од првих црквених грађевина која означава прекретницу у српској архитектури. Цркву је подигао Андреја Дамјанов 1854. године[5], по узору на цркву манастира Манасије, а према захтеву црквене општине смедеревске да обликом одговара старом неком манастиру са кубетима и звоником[6]. Емпиријски градитељ са богатом праксом сигурно је задовољио поручиоце који су у изграђеној цркви видели остварење свог идеала и својих представа о старој српској архитектури. Пример смедеревске цркве, за коју је Дамјанов одлазио у Манасију и гледао конструктивна решења копирајући њен стил, показује да се одређена стилска концепција не може савладати без дуге праксе и унутарње логике развоја одређеног пројектантског решења, нити се може напустити стечено искуство. Архитектонски необразованим члановима општине свакако је сличност нове цркве са Манасијом као и различност од дотадашњих

[5] К. Томовски, Мајстор Андреја Дамјанов (1813—1878), Скопје 1966, 17, 30.

[6] Д. Медаковић, н. д.; К. Томовски, н. д. 17; П. Поповић, Српска профана архитектура, Прилози КЈИФ књ. VII, св. 1—2, Београд 1927, 162.

барокних и класицистичких цркава морала бити велика, чиме је постигнут постављени циљ.

Оно што је остварено у смедеревској цркви поновљено је и у многим другим црквама тог времена. Издвајамо као значајније цркве Саборну у Нишу из 1857—1872[7] и Нову цркву у Сарајеву из 1863—1872[8]. На обема је протомајстор Андреја Дамјанов показао исти приступ и исте могућности реализовања захтева да цркве буду у старом стилу.

Морфолошка и структурална анализа показује да су наведене цркве, као и друге од истог и других протомајстора са југа, представљале симбиозу више стилских, конструктивних и функционалних елемената. На њима су присутни елементи византијске архитектуре који се огледају пре свега у општој силуети купола над наосом, неки елементи српсковизантијске архитектуре видни су у модификованом триконхосу и нарочито изражени на аркадним фризовима и у подели зидних платна према обрасцима са рашких споменика, елементи левантинског барока и исламске архитектуре употребљени су у завршецима елевације и обради подеоних венаца, у конструкцијама и обради ентеријера, док су, на крају, елементи западног барока испољени на звоницима. Порекло формирања мајстора из Македоније и њихова отвореност према различитим утицајима у оквиру домаће градитељске традиције уродили су особеном симбиозом у делима која се у архитектури код Срба у периоду романтизма јављају као творевине у којима је остварен један од националних идеала.

Радови македонских мајстора претежно формираних на подручјима где је византијска традиција, самостално и у саставу исламске архитектуре, била стално присутна, објективно су означавали, у наведеним и другим сличним грађевинама, прелазак на нову стилску оријентацију блиску идејним стремљењима тадашњег српског друштва. Тако да је још 1864. године ангажовани Феликс Каниц, постављајући смедеревску цркву насупрот цркава подигнутих до тада у Београду, Шапцу, Ваљеву, Ужицу, Краљеву, Алексинцу и другде, које су све личиле на „јужноугарске цркве", могао закључити да је „нова смедеревска црква, чувена у Србији надалеко, поред својих мана, без сумње најбоља црква међу новим црквама у Србији"[9].

На истој линији првих покушаја стилског одвајања српске архитектуре средином прошлог века стоје и оне цркве које су пројектова-

---

[7] К. Томовски, н. д., 17, 21.

[8] Исто, 17, 33; В. Скарић, Сарајево и његова околина, Сарајево 1937, 245.

[9] F. Kanitz, Über alt-und neuserbische Kirchenbaukunst, Wien 1864. Цитирано према: О српској архитектури, по Ф. Каницу, Даница, Нови Сад 1864, 381.

ли страни архитекти или одомаћени странци, послуживши се, бар привидно, обрасцима са средњовековних српских споменика. Примери Вазнесенске цркве у Београду и Благовештенског храма у Дубровнику указују на вишестране изворе порекла нове стилске оријентације и начина просторног решавања захтева за новим изгледом грађевине. Вазнесенска црква у Београду сазидана је 1863. године[10] за гарнизонску цркву. Као што се смедеревском црквом подражавало Манасији, тако се овом црквом желело опонашати цркву манастира Раваница[11]. Са Раваницом ова црква има само привидне везе. Можда су за савременике аплицирана кубета на двосливном крову и аркадни фриз, познати са рашких и моравских споменика, стварали представу о сличности са тим споменицима. И поред оштре и тачне примедбе Каница[12], који је овом „неразумном подражавању" лепој цркви у манастиру Раваници одрекао ту „част да је критички претресе", Вазнесенска црква у Београду се заиста разликовала од до тада изграђених новијих цркава без „српских" одлика.

Дубровачки храм још у сведенијем виду има нешто што га је у представи пројектанта и одбора православног општества дубровачког чинило сличним са старим српским споменицима. То су два кубета, аркадни фриз и троделни отвори на прочељу. Благовештенски храм у Дубровнику изграђен је од 1871. до 1877. године по плановима „инжењера" Векијетија[13]. У замисли пројектанта требало је да има и куполу, по чему би поред кубета на западној фасади још више био изражен његов „српски" карактер, али је из материјалних разлога купола одбачена[14]. Из изведене грађевине произилази да је већ сама

---

[10] Пројектант Вазнесенске цркве до данас није утврђен. Према Каницу (н. м.) ово здање градио је западњачки архитект, што може да значи и нашег архитекту образованог на страни или странца. Гордана Гордић означава као ауторе цркве, према Ж. М. Јевремовићу, Павла Станишића и Ј. К. Ристића, који су у то време били административни руководиоци Главне управе грађевина. О цркви су познати само општи подаци. (Види: Г. Гордић, Архитектонско наслеђе града Београда I, Саопштења 6, Завода за заштиту споменика културе града Београда, Београд 1966, 25; Н. Несторовић, Грађевине и архитекти у Београду прошлог столећа, Београд 1937, 41, 54; Ж. М. Јевремовић, Историјске знаменитости Београда и Земуна, Београд 1935).

[11] Ф. Каниц, О српској архитектури, 383.

[12] исто.

[13] ... Извјешће одбора православног општества дубровачког о зидању и освештењу православног храма Благовештенскога у граду Дубровнику 1865—1877, Дубровник 1879, 8, 15.

[14] исто 11 и 36. Послови око подизања дубровачке цркве започети су још 1865. године, камен темељац постављен је 1871, а освећење извршено 1877. године. Од четири плана која је за цркву по наруџбини израдио инжењер Др Векијети одбор је „изабрао онога под Б". У писму упућеном пројектанту одбор је захтевао да се напусти купола, јер је на то присиљен због новчаних разлога, и да се поједноставе они делови који се мање виде, и уопште је тражио да се

измена силуета у оно време означавала прелаз ка српском стилу и одвајање од западњачких црквa, без обзира на стварну сличност са старим црквама.

Најзначајнија црквена грађевина, која по свему представља прекид са барокном и класицистичком архитектуром код Срба у XIX веку, је црква св. Спиридона подигнута од 1861. до 1869. у Трсту, на месту старе барокне цркве са два звоника из 1752. године. За ту цркву српска православна црквена општина била је расписала 1858. године међународни конкурс са којег је од пет приспелих радова усвојен, по оцени венецијанске Академије лепих уметности, пројекат миланског архитекте Карла Мачијакинија[15]. Архитектонском композицијом тршћанске цркве остареном на крстообразној основи, са средишним великим кубетом и четири мала у угловима и са полукалотама над источним, северним и јужним краком грчког крста, извршена је изразита промена у правцу приближавања српских цркава идеалу свог времена садржаном у оживљавању средњовековне баштине. Тршћанска црква св. Спиридона оставила је свакако јак утисак на српско грађанство уопште. Још није била ни освећена, а већ је у Гласнику Српског ученог друштва добила одушевљени приказ и прву критику[16]. Околности под којима је сграђена ова задуго „највећа и најбогатија

трошкови сведу на најмању меру с тим да се ипак води рачуна да план испадне перфектан и да се споји „il bello coll'economico". Из наведеног извештаја се не види да ли је црквени одбор поставио захтев о стилском изгледу будуће цркве, али из прилога и извештаја као и остварене цркве произлази да се настојало на архитектури која би спољашношћу одговарала православној цркви у традиционалном смислу. У прилогу Г., н. извештаја, објављено је писмо црквеног одбора упућено „Др. Векијетију" на талијанском језику. Писмо није адресирано тако да се не види камо је упућено, а нема ни пуног имена „инжењера" Векијетија. Могуће је да је то сплитски градитељ Емил Векијети (Падова 1830 — Сплит 1901) који је 1864. у Дубровнику пројектовао Бундићево казалиште (упореди Д. Кечкемет, Е. Vecchietti, Енциклопедија ликовних уметности, Загреб 1965, 49).

[15] М. А. Пурковић, Историја српске православне црквене општине у Трсту, Трст 1960, 135; Н. Дучић, О српској општини у Трсту, Гласник СУД књ. IX, Београд 1869, 10; С. Maciachini (Индуно 1818 — Варезе 1899) в. Enciclopedia Italiana.

[16] Н. Дучић је писао, н. д. стр. 14: „За сву љепоту и вјештину спољну и унутрашњу ове цркве у кратко ћу казати то: не зна се или је љепши штил, или је укуснија радња, или је богатији урес; све је различито, а све једно друго истиче и једно друго објашњава и дивно хармонише и осветљује", закључујући да ако иједној српској цркви доликује да се каже „да је љепше на свијету нема" да се то за ову може казати. Међутим поред похвале Дучић нам указује и на један социолошки аспект, н. д., 15. Он, наиме, износећи цену коштања жали што је толики новац утрошен и сматра да би било боље утрошити мању своту, а од дела скупљеног новца образовати фонд из којег би се издржавало „10—15 даровитијех и убогијех српскијех младића из Босне, Херцеговине и Старе Србије гдје нам дивни народ српски још у мраку и ропству чами и за науком и слободом чезне". Будући да је социолошка компонента веома значајна за разумевање проблематике обнове „српског стила" у архитектури, ова Дучићева запажања имају посебно значење.

црква у Српству"[17], и поред њене скорашње историје[18], нису довољно познате, упркос значају ове грађевине за српски романтизам и за порекло, како социјално тако и уметничко, покрета за обнову српског стила у архитектури[19]. За сада не знамо какве је услове у погледу стила постављала тршћанска црквена општина у расписаном конкурсу, али је из анализе остварeног дела јасно да није желела да се понови стил старе срушене цркве. Милански архитекта, који је на неким другим радовима примењивао византијске мотиве, остварио је у романтичкој интерпретацији тектонски склоп подобан општој представи о византијским црквама, али је цркви дао и свој печат. Она није проста копија или лош препис старијег обрасца већ самостална композиција произашла из стваралаштва њеног аутора и духа времена у коме је настала. Питање у којој мери и како су на њој искоришћене поуке византијског градитељства, или још тачније одређене градитељске школе византијског културног круга, прелази оквире овог рада. Овде је битно да је страни архитекта остварио најприближније, у свом времену, оно што се као идеал постављало у развоју архитектуре код Срба у XIX веку.

---

[17] Црква св. Спиридона у Трсту, Нова искра I, Београд 1899, стр. 29 и сл. 28. Уз снимак архитекте Данила Владисављевића (изглед) дат је кратак опис са основним подацима о цркви уз похвалне придеве.

[18] М. А. Пурковић, у наведеном обимном делу, није ни издалека успео задовољити ни основну научну радозналост, посебно што се тиче саме црквене грађевине, нити сагледати њен значај за развој архитектуре у Срба у XIX веку.

[19] Део преписке између тршћанске црквене општине и патријарха Рајачића (М. А. Пурковић, н. д., 136, 137, сл. 39), поред цитиране Дучићеве опаске, указује на класну садржину захтева за променом архитектонских концепција и њихових усмеравања у правцу националног одређења. У отпору тршћанске црквене општине према патријарху Јосифу Рајачићу, који је тражио да му се планови за нову цркву поднесу на увид и одобрење, видимо не само постојећу правну самосталност тршћанске општине већ и дубљи смисао насталог спора. Бројно мала тршћанска црквена општина, састављена од класно и национално свесних богатих трговаца, одричући могућност да јој патријарх Рајачић — који самозвано протеже своју јурисдикцију на иначе независну црквену општину — просуђује о томе шта одговара „стилу источно-православних цркава" и „духу наше православне цркве", показује се у овом спору као експонент нових интереса и објективни носилац прогресивних друштвених, а тада и уметничких кретања. Није овде место за детаљну документовану анализу, али само указујемо на, по нашем мишљењу, суштинске састојке преображаја архитектуре у Срба у XIX веку. Осим наведеног, поступак тршћанске српске православне општине показује објективни положај буржоазије којој је важније остварење својих циљева и сопствена афирмација од доброг понашања и поштовања укорењених норми, и која стога бира оне оцењиваче (Accademia delle Belle Arti) и оне ствараоце (познати страни архитекти — међународни конкурс и у овом случају архитекту Мачијакинија) који боље могу остварити њене потребе и циљеве. Њен објективни положај не допушта јој разумевање општенародних интереса онако како их формулише архимандрит Нићифор Дучић у наведеној опасци. Српска православна црквена општина у Трсту понаша се на начин који одговара њеном бићу и положају развијене општине опкољене још развијенијим страним општинама. Она мора показати конкурентску способност у средини у којој се налази и афирмише, а то из своје заостале средине није могао да разуме Дучић, нити је из своје перспективе то могао да прихвати Рајачић.

Шездесетих година прошлог века домаћи архитекти из првих школованих генерација остварили су, слично неким странцима, грађевине које се својим склопом нису много разликовале од цркава подигнутих у првој половини века, али су са неорганski постављеним кубетима требало да подсећају на старе српске споменике. Такав је пример неготинска црква која се приписује архитекти Александру Бугарском[20]. Академско образовање засновано на класичним европским стиловима спутавало је архитекте да пројектују у облицима који би више одговарали националном опредељењу архитектуре.

Нов елеменат важан за проблематику „српског стила" представљала су, темељно заснована, методолошки разрађена, планска истраживања старе српске архитектуре која су предузели архитекти Михајло Валтровић и Драгутин С. Милутиновић као изасланици Српског ученог друштва, од 1871. до 1885. године[21], и даље. Они су на научним екскурзијама извршили многобројна снимања средњовековних манастира и цркава, подносили опширне извештаје о свом раду, излагали снимљене објекте и вршили анализе снимљеног материјала[22]. Приликом отварања изложбе снимака средњовековних споменика 15. јуна 1875. године Драгиша Милутиновић је указао на циљеве њиховог рада, који је поред задовољења научних потреба требало да допринесе улози српског народа у препороду Балканског полуострва[23], а поводом смрти Д. Милутиновића, 1901. године, Валтровић је нарочито истицао да их је на снимање и описивање старина одвело „одушевљење за сазнавањем и изучавањем старе српске уметности, *ради њеног оживљења и примењивања данас*"[24]. Иако целокупни снимљени материјал није тада публикован како би могао да послужи у виду приручника за пројектовање, рад М. Валтровића и Д. С. Милутиновића био је познат широкој заинтересованој јавности, а изложбе су морале вршити одређен утицај. Колико је познавање средњовековних споменика било од утицаја на ревизантинизацију српске црквене архитектуре или, тач-

---

[20] Б. Несторовић, Архитектура новог века, Београд 1964, 242.

[21] Упореди: Гласник СУД, књ. 41, 44, 46, 47, 48, 52 и 64 из године 1872, 1874, 1877, 1879, 1880, 1883, 1885. и Глас САН XVII, Београд 1889, у којима су објављени извештаји М. Валтровића и Д. С. Милутиновића као изасланика Српског ученог друштва и говори приликом отварања изложби архитектонских и других снимака, као и академска приступна беседа М. Валтровића.

[22] Старе српске манастире и цркве обрађивали су тада и други аутори, домаћи и страни, али сматрамо да је практичан утицај Милутиновића и Валтровића могао бити пресудан за оријентацију савремене архитектуре те га стога и истичемо. Он је то могао бити због обима извршеног посла, ауторитета двојице истраживача и њихове ангажованости да пренесу поуке, за разлику од других чији је рад имао затворенији, научни карактер.

[23] Д. С. Милутиновић, Говор при отварању излога снимака уметничких старина, Гласник СУД књ. 44, Београд 1877.

[24] М. Валтровић, Драгиша С. Милутиновић, професор Велике школе, Нова искра III, Београд 1901, 26.

није, колико су домаћа проучавања непосредно искоришћена, нама није познато. Пре свега потребно је да се монографски обради дело Драгутина Милутиновића[25], како би се из њега излучили елементи који су имали порекло у немачком образовању Милутиновића и одвојили од оних чије је порекло у његовом сопственом проучавању. За Милутиновића његов пријатељ Валтровић каже да је „општа црта" његовог рада у Министарству грађевина и на Великој школи била „Милутиновићева тежња изнесена пером и цртаљком да утврди и прошири у српској црквеној архитектури употребу старих српских облика, да у опште отвори вољу и разумевање за стару српску уметност"[26].

У последњој четвртини XIX века настаје нов полет у српској црквеној архитектури, а делатношћу архитеката који су завршили студије у Бечу нов однос према облику српске цркве. У то време Министарство грађевина одобрава зидање само оних цркава које су пројектоване у византијском стилу. Међу архитектима се бројем пројектованих цркава истиче арх. Светозар Ивачковић[27]. Он је пројектовао велик број већих и мањих цркава и дао типске пројекте за сеоске цркве у Србији. Светозар Ивачковић је, изгледа, још пре него што је завршио студије у Бечу[28] пројектовао своју прву цркву у византијском стилу — надгробну капелу породице Хариш у Земуну, подигнуту 1875. године. А три године доцније била је по његовим плановима изграђена једна међу тада највећим црквама — Преображенска црква у Панчеву[29], подигнута 1874—1878. У Београду је по његовим плановима изграђена и 1893. године освећена црква св. Николаја[30]. Откако је ступио у српску државну службу, у Министарству грађевина, веома интензивно је радио на типским пројектима за сеоске цркве, те је до 1894. године, сам и у заједници са другим архитектима Министарства, израдио неколико типова за око 40 цркава[31]. У својим намерама да у „Краљевини Србији створи што више црквица и цркава у византијском стилу, због чега је он себи и круг рада у овој земљи тражио

---

[25] Н. Несторовић, н. д. 62—65.

[26] М. Валтровић, Д. С. Милутиновић, н. м.

[27] Н. Несторовић, н. д. 78, 79.

[28] Н. Несторовић, н. д. 78, наводи да је Ивачковић „Сведочанство о завршеним студијама на овој школи" тј. Академији за пластичну уметност у Бечу, добио „20. 7. 1874", а у писму које је Ивачковић упутио 5. 12. 1881. С. В. Поповићу (М. С. Инв. бр. 16590) у коме му описује како је дошло до подизања „надгробне црквице фамилије Хариш у Земуну", износи да је већ априла 1874. био готов план и да је по њему отпочето грађење.

[29] М. Кашанин, Српска уметност у Војводини, Нови Сад 1927, 17, 22, 23, 38, 39.

[30] С. Ивачковић, Црква на Новом гробљу у Београду, Српски технички лист, Београд 1895, 41—43 и листови 105—108.

[31] С. Ивачковић, Црква у селу Гунцати, Српски технички лист, Београд 1893, 2; Црква у селу „Жлни", Српски технички лист, Београд 1894, 3.

у самом министарству и нашао"[32], успео је да се истакне више од других архитеката. Склони смо да Ивачковићу припишемо и велику цркву у Јагодини[33]. Иако је поред цркава Ивачковић пројектовао и профане грађевине, за нашу тему занимљиво је да су све његове до сада познате јавне и приватне зграде компоноване у неоренесансном стилу. Међу архитектима запосленим у Министарству грађевина у последњој четвртини XIX века, поред Драг. Милутиновића, Ивачковић је био најстарији и већ данас је несумњив његов удео у преовладавању неовизантијског типа цркава у Србији.

Опште одлике Ивачковићевих цркава садржане су у крстообразној основи, логичном израстању маса из те основе и сустицању тих маса у јединственом вертикалном акценту средишњег кубета. У општој архитектонској композицији његових цркава степенована примарна пластика доследно излази из конструкције и плана. Другостепена пластика и декоративни елементи употребљени су с мером и сведени само на истицање завршних делова првостепене пластике и отвора. У обради фасада примењена је алтернација појасева као сећање на византијско композитно грађење. Орнаментални мотиви слободно су стилизовани и само по општем утиску подсећају на сличне византијске мотиве. Иако архитектонском композицијом Ивачковић опонаша централни тип византијске цркве, он у пропорцијама, степеновању маса, начину постављања и облику кубета, честој употреби аркадног фриза и украсним мотивима даје особена решења и остварује по духу нове грађевине које бисмо уврстили у неовизантијски стил,

---

[32] С. Ивачковић, Црква у селу Гунцати, н. м.

[33] Н. Несторовић, н. д. 80, цркву у Јагодини (Светозареву) приписује арх. Душану Живановићу, а тако и Б. Несторовић у Архитектура новог века, 242. Међутим, како је у подробностима непознат заједнички рад архитеката у Министарству грађевина у Београду, није једноставно одвојити удео појединаца. За јагодинску цркву је још 1870. Драгутин С. Милутиновић „свршио пројекат" (Н. Несторовић, н. д. 63), а црква је изграђена тек крајем века, што значи да је било могуће да су се планови мењали и да је на њима радило више архитеката. На IV југословенској уметничкој изложби у Београду (в. каталог стр. 44) пројекат јагодинске цркве излагао је С. Ивачковић, а не Д. Живановић, који је на изложби наступао с другим радовима. Будући да је црква већ била изграђена и да су на истој изложби излагане фотографије изведених дела, а да су неизведена означавана као скице, и стога да би било чудновато и супротно угледу који је до тада имала јагодинска црква да се она не појави на изложби, и то са именима обојице пројектаната као што је то учињено за многе објекте, као и чињеница да су оба архитекта била жива — све то иде у прилог закључка да је пресудан утицај на план и архитектонску композицију цркве имао Ивачковић. На овакав закључак поред изнетог наводи и упоредна анализа панчевачке и јагодинске цркве, па и поређење са знатно мањом црквом у селу Расници чије је пројекте потписао Ивачковић (С. Ивачковић, Црква у селу Расници, Српски технички лист, Београд 1894, 23 и листови 67—70). Црква је пројектована 1886, а Ивачковић каже да је звоник ове цркве, први у Србији, био образац за све друге цркве). У Биографијама стипендиста Матице српске, за Ивачковића се наводи да је градио многе цркве у Србији, а именује се само она у Јагодини (Матица српска 1826—1926, Нови Сад 1927, 634).

за разлику од псеудовизантијског у којем је испољена тежња да се старе грађевине доследно опонашају.

Црквена архитектура код Срба на крају XIX века, у другој половини седме, у осмој и деветој деценији има исте карактеристике као и Ивачковићеве грађевине. Потпуно је завладао централни тип грађевине опште неовизантијске композиције са неким примесама романске архитектуре (јако присутних у панчевачкој цркви, и у употреби аркадних венаца). Други архитекти, млађе Ивачковићеве колеге, Душан Живановић, Јован Илкић, Владимир Николић, Милорад Рувидић и Драгутин Борђевић, уколико су пројектовали цркве, примењивали су исте поступке и остварили слична дела. Особеност црквене архитектуре код Срба крајем XIX века треба тек да се утврди и да се потпуније одреди њено порекло. Улога бечког архитекте професора Теофила Ханзена, а тиме и страни утицаји су несумњиви, али су они само констатовани у литератури[34] без ближих обавештења. Архитекти С. Ивачковић, Ј. Илкић и Д. Живановић су на бечкој Академији студирали и византијску уметност, те ће бити потребно да се за боље разумевање изведених дела обраде питања повезана са утицајима школовања. До сада није довољно познато ни у којој су мери крајем XIX века искоришћене поуке са старих српских црквених споменика. Сасвим је јасно само то да је делатношћу школованих српских архитеката тип централне црквене грађевине са кубетима потпуно преовладао над ранијим издуженим типовима и да су кубета органски повезана са склопом грађевине, чега раније није било. Тиме је постигнут циљ да се српска црквена архитектура у формалном смислу одвоји од средњоевропске архитектуре и да се регионално стилски определи.

На крају XIX века појављују се и прве профане грађевине на којима се испољила тежња за стилским одвајањем. У Београду је 10. августа 1889. положен темељ Светосавског дома, завршеног 1. октобра 1890. године[35]. Зграду је пројектовао арх. Јован Илкић. Поводом свечаног отварања зграде у пригодном говору тадашњи председник Друштва св. Саве, Светомир Николајевић, обраћајући се присутном „родољубивом скупу", изразио је захвалност архитекти Илкићу, „који је из саме оданости према друштву и његовом делању, израдио план", и дао идејну карактеристику зграде, истичући да је Илкић „умео изредном вештином здружити архитектонске мотиве византиске и западног ренесанса, те тако и у витким зидовима св. Савског Дома оличити културну задаћу српског племена на његовој раскрсници између Истока и Запада"[36].

[34] Б. Несторовић, Архитектура новог века, 242.
[35] ... Споменици Светосавског дома, Друштво Св. Саве, књ. 12. Београд 1891, 11, 35.
[36] исто, 17.

Главна фасада Дома св. Саве, двоспратне грађевине са високим приземљем, компонована је строго симетрично са два средишња ризалита, од којих ужи излази из ширег. Композиција је заснована на ренесансним поукама романтичарски интерпретираним. Јак подеони венац дели приземни део с имитацијом босажа од спратних делова на којима је фугама сугерирано композитно грађење. Степеновање по елевацији извршено је различитом фактуром зидног платна — глатка у појасу сутерена, имитацијом босажа у приземном и византијског композитног грађења у спратним појасевима, као и различитим отворима — квадратним прозорима, издуженим правоугаоницима без лучног тимпана и бифора и са њима. Ризалит је наглашен, осим ужим ризалитом у симетрали фасаде, још и портиком, удвојеним прозорима у приземном делу, великим бифорама са декоративном натпрозорном пластиком на спрату, бифорама и квадрифором на другом спрату, јаким кровним венцем са аркадним фризом и атиком, а завршава се пирамидом над ужим ризалитом[37].

Ритам, степеновање фасаде и употребљени декоративни елементи типични су за архитектуру из периода романтизма. Овде је важно који су и како употребљени елементи за које се сматрало да су византијски и старосрпски. Очито је пројектант мислио да су портик (каквог у то време редовно имају цркве у „византијском" стилу), стилизована имитација композитног зидања, бифоре са полустубићима и византијским капителом, аркадни фриз и натпрозорни декоративни тимпани византијског стила. Међу њима најизразитији је мотив преплета у лучним тимпанима, а тематски посебно су занимљиви грбови српских земаља на истом месту. Упркос свим тим елементима зграда делује западноевропски, што значи да је везаност за академско образовање онемогућила архитекту да у већој мери оствари пројекат који би се знатно одвајао својим особеностима. Но у објашњењу стила зграде, у ствари њене фасаде, већ је у наведеним речима из говора одржаног приликом њеног отварања истакнута стилска симбиоза као одраз геополитичког и историјског положаја Срба[38].

Готово у исто време када је пројектован Светосавски дом појављује се и друга значајна јавна грађевина пројектована с претензијама

[37] Зграда је 1924. године надзидана у истом стилу, по плановима арх. П. Бајаловића, и то тако да су елементи кровног склопа пренесени навише (Г. Гордић, н. д. 38).

[38] Проблем различитог испољавања српског национализма у појединим етапама и његова зависност од културних, друштвено-политичких, економских и државних условљености, као и његово решавање биће од користи за разумевање порекла тежњи за српским стилом. Пратећи хронолошки његове одразе у архитектонском изразу осећа се различити интензитет деловања одвојених друштвених интереса који се налазе у сталном сукобу са стваралачким моћима академски — поглавито на немачким академијама — образованих архитеката. Улажење у ову проблематику прелази оквире овог рада.

изражавања националног стила. Остварујући давнашњу жељу патријарха Јосифа Рајачића, задужбином браће Стефана и Германа Анђелића изграђена је од 12. маја 1890. до 19. октобра 1891. године зграда српске гимназије у Сремским Карловцима[39]. Планове за зграду израдио је будимпештански архитект Јулије Партош[40]. И као што је половином XIX века један странац први остварио до тада непостојећу новију српску цркву у „српско-византијском" стилу у храму св. Спиридона у Трсту, тако је и овај архитекта из Будимпеште пројектовао једну од првих јавних грађевина са наглашеним „српским стилом". Зграда је у представама савременика означавала „прву српску гимназију по правилима неимарства сграђену". Она је изазвала снажан утисак, тако да је приликом почетка рада гимназије њен директор између осталог рекао да не може да не спомене „неимара Партоша, коме припада заслуга, што је умео лепој идеји такови облик дати, који свакога гледаоца поглед на себе обраћа и који се допада и што источни штил ове гимназије буди у нама Србима лепу успомену на наше старе дивне грађевине"[41]. Видимо да је за савременике, за њихово познавање и осећање облика средњовековне српске архитектуре мешавина стилских елемената примењених на карловачкој гимназији, са истакнутим мотивима портала, кубета, лучних облика и преплета, богата орнаментика и полихромија представљала одвајање од дотадашњих, претежно неоренесансних облика[42]. Зграда је и објективно представљала особену стилску композицију која је у доба историзма, у време када још нису биле пољуљане еклектичке, академске интерпретације историјских стилова, остављала посебан утисак. Партошево дело свакако је најизразитији пример јавне архитектуре у Срба, у XIX веку, заснован бар привидно на елементима средњовековне и „српске" архитектуре.

Нацрти за нову епархијску зграду у Нишу архитекте Јована Илкића из 1899. године, Владичански двор у Новом Саду и Богословски семинар у Сремским Карловцима, подигнути 1901. године по плановима архитекте Владимира Николића, и Дом српско-православне црквене општине, подигнут у Земуну по плановима архитекте Косте Атанацковића-Станишића из 1908. године, примери су који показују колико је идеја о стварању националног стила била жива, шта се све подра-

---

[39] К. Петровић, Историја карловачке гимназије, Нови Сад 1951, 247—249.

[40] Ј. Партош (Gyula Pártos), Апатин 1845 — Будимпешта 1916. Од значајних грађевина пројектовао је католичку цркву у Фелеђхази и патријаршијску палату у Калочи, а код нас још и градску кућу у Сомбору и прераду жупанијске палате у Зрењанину.

[41] ... Програм Српске православне велике гимназије карловачке за школску годину 1891/92, Нови Сад 1897, 33.

[42] М. Кашанин, н. д., 17, 41.

зумевало као национална особеност у архитектури и у којим су се хронолошким границама јављале поједине стилске концепције. Сви ови примери представљају индивидуалне еклектичке композиције, али и зграде са заједничким одликама вероватно произашлих из бечког школовања. У њима се веома сведеним „византијским“ елементима покушала да створи извесна регионална архитектонска особеност. Заједничко је свим овим грађевинама, поред осталог, присуство елемената источњачке, заправо маварске архитектуре, примењених у склопу кровног венца.

Пројекти за зграду нишке епархије објављени су и пропраћени описом и образложењем[43]. Зграда је замишљена као монументална репрезентативна палата разуђених основа са наменом да служи епархији али и потребама државе за одржавање седница Народне скупштине. У приказу пројекта наводи се да ће спољни зидови бити обложени пресованом опеком у „две складне боје“ „које морају хармонирати са орнаментиком из српско-византијских мотива“ и да ће се „ови мотиви нарочито за ову грађевину спремити, и јаче истаћи карактер српско-византијског стила, с лаким прелазом који ће одговорити и духу данашњег времена; јер нажалост српско-византијски стил, поготову ни у колико у нас није развијен о чему је нужно старати и што енергичније радити да се у томе погледу што постигне, пошто стил у грађевинарству највидније обележава и у опште дух народа“[44]. Према пројекту српско-византијски стил требало је да, поред имитације мешовитог зидања, представљају још и лучни отвори, бифоре или трифоре, наглашени кровни венци са аркадним фризом, портици и другостепена декоративна пластика која се имала нарочито припремити.

Дела архитекте Владимира Николића, Владичански двор[45] бачке епархије и Богословски семинар[46], представљају два разнолика, у суштини веома слична покушаја „српско-византијског стила“, различита по употребљеним материјалима и изведби. Док је Владичански двор, оплаћен керамичким плочицама солидније изведен, бољи у пропорцијама, богатији украсима и репрезентативнији, дотле је Богословски семинар, са малтерисаним фасадама, скромнији, али декоративни и композициони елементи, иако различито стилизовани, имају исто порекло. Пиластри и завршеци пиластара, кровни венац, лучни отвори,

---

[43] Ј. Пешић, Здање епархије нишке, Српски технички лист, Београд 1899, 151 и листови II—VI; Поред арх. Ј. Илкића скице за зграду нишке епархије радио је и излагао и арх. Стојан Тителбах (Четврта југословенска уметничка изложба, каталог Загреб—Београд 1912, 46) али ове скице данас нису познате.

[44] Ј. Пешић, исто, 151.

[45] М. Кашанин, Српска уметност у Војводини, Нови Сад 1927, 17, 23, 42 и сл. 46.

[46] исто, 17, 23, 42 и сл. 34 и 42.

портици и други елементи на обема грађевинама у основи су исти. На Владичанском двору опонашање византијског зидања сасвим је дискретно, док је на Богословском семинару јако наглашено. Прозори, у оба случаја лучно завршени, другачији су у детаљима. На првој згради су бифоре и трифоре, а на другој једноставни прозори од којих су они са другог спрата завршени тролисно. Разлике су у вредности зграда, али не и у суштини концепције. Не улазећи у разматрање ових Николићевих дела, само указујемо на оно што је битно за „српско-византијски стил" обеју грађевина, различито остварено, али засновано на истим предлошцима.

Дом српско-православне црквене општине са школом изграђен је у Земуну од 1. августа 1907. до 23. августа 1909. године[47]. Архитекта Атанацковић-Станишић је на овом пространом здању[48] мешовитог садржаја у спољној обради употребио исте елементе на сличан начин као и архитекти напред наведених грађевина. Зидна платна пресечена су фугама које сугеришу византијско грађење и подељена пиластрима са декоративним завршецима. Главни улази имају сведене портале, прозори спрата су лучни и удвојени, склоп кровног венца са аркадним фризом и завршетак елевације богато су обрађени. Декоративни оквири изнад лучно завршених прозора имају исте мотиве као и на Николићевим јавним грађевинама и Ивачковићевим црквама. Раван кров произашао из употребљене бетонске конструкције и време у коме је здање подигнуто донели су у односу на Илкићева и Николићева дела неке разлике, али се стилски елементи нису изменили[49].

Наведене грађевине и пројекти архитеката Илкића, Николића и Атанацковића-Станишића истог су рода. Оне имају заједничке одлике. На њима је примењен исти поступак компоновања фасада са сличним елементима. Све су у своје време проглашаване за грађевине обликоване у „српско-византијском" стилу. Оне подједнако показују везаност пројектаната за средњоевропске стилске обрасце, која је представљала препреку да се и поред хтења превазиђу школске стеге и стваралачки решавају захтеви времена[50].

---

[47] Д. Трбојевић, Како је постао Дом Српско-православне црквене општине у Земуну. Споменица на канонски пут Лукијана Богдановића митрополита карловачког и патријарха српског од 4—8 септембра 1909. Прештампано из Срп. одјека, Земун 1909, 82—88.

[48] Ж. Шкаламера, Старо језгро Земуна II, Саопштења 7 Завода за заштиту споменика културе града Београда, Београд 1967, 72—74.

[49] Према саопштењу Миодрага Дабижића, управника Завичајног музеја у Земуну је међу старијим особама још сачувана традиција да је Српски дом грађен у „српско-византијском" стилу.

[50] Проблем састојака стила наведених грађевина тек треба решити. Наиме, иако су све грађевине сматране као израз „српско-византијског" стила, оне су веома сродне са грађевинама из периода романтизма и имају исте стилске елементе — пиластри, завршни кровни склоп, лучни прозори и сл. У српској профаној архитектури њима је најближе „Капетан Мишино здање" арх. Јана Не-

Идеја да се јавна архитектура национално одвоји од општих архитектонских, владајућих праваца, није имала своје узоре у старијој српској архитектури. Нови садржаји репрезентативних грађевина нису се могли, попут цркава, заснивати на средњовековним споменицима којих није било, тако да су поједини архитекти прибегли дословном преношењу облика средњовековне српске црквене архитектуре на профане грађевине. Најизразитији пример таквог поступка остварен је у Павиљону краљевине Србије на Међународној изложби у Паризу 1900. године. Идејни пројекат за тај павиљон израдио је арх. Милан Капетановић, а главне планове и детаље разрадио је арх. Милорад Рувидић[51]. Павиљон је рађен по угледу на српске храмове с краја XIII века[52]. Конципован је као централна, квадратна грађевина са средишним великим осмоугаоним кубетом и четири мала између кракова уписаног крста. Јединствени унутрашњи простор испресецан је само са четири јака ступца и луковима који носе полуобличасте сводове и калоте. Првобитну архитектонску композицију преиначио је француски архитект Бодри, додавши на главној фасади, лево и десно од улаза, аркадни трем „чиме је павиљон украшен и изгубио строго црквени карактер"[53]. На савременим фотографијама[54], међутим, види се да посредовање француског архитекте није ублажило црквени карактер просторне композиције павиљона, као што ни извесни осавремењени делови и украси нису одузели павиљону његов псеудостилски религиозни карактер.

Павиљоном Србије на изложби у Паризу, тежње за националним стилом остварене су у још једној варијанти која се непосредно заснивала на опонашању признатих вредности средњовековног наслеђа. У овој грађевини, насталој на прелазу столећа, оштро су се испољиле све противуречности засноване на задовољењу одређених националних идејних циљева, а супротних логици архитектонског стварања као синтези грађевинских, техничких и обликовних могућности

воле у Београду из 1863. године, чије стилско порекло је већ повезано са европском архитектуром тог времена (Б. Несторовић, Капетан Мишино здање, Годишњак града Београда књ. IX—X, Београд 1963, 89, 90), а у Југославији постоји низ слично стилски обрађених грађевина за које се не може ни претпоставити да су пројектоване у „српско-византијском" стилу.

[51] ...Са париске изложбе, Нова искра, Београд 1900, 141 и 156; ...Србија на парискоj изложби, Бранково коло, Сремски Карловци 1900, 505; Б. Николајевић, Српска уметност на парискоj изложби, Бранково коло, Сремски Карловци 1900, 248.

[52] Б. Николајевић, н. м.

[53] Србија на парискоj изложби, н. м.

[54] Марљивим изналажењем оригиналне документације значајнијих радова београдских архитеката стручни сарадник Завода за заштиту споменика културе града Београда, Гордана Гордић, нашла је код наследника арх. М. Капетановића оригиналне фотографије павиљона које нам је уступила за овај рад, на чему јој се и овом приликом срдачно захваљујемо.

датог историјског периода. Аутори павиљона прибегли су противно начелима просторног обликовања, у време раширене употребе гвоздених конструкција и појаве бетона, када су под утицајем сецесије и „нове уметности" негиране имитације историјских стилова, једном поготову за наше прилике новом садржају, најпростијем решењу, позајмивши из традиције готове облике. Данас је јасно да претварање храма у сајамски, трговачки и изложбени простор противуречни не само религиозном већ у грађанском смислу и националном идеалу, а посебно потпуно, у најширим слојевима усвојеним, представама о специфичном облику верске грађевине. Па ипак, у таквом је положају била ондашња наша архитектура. И не само наша. Сличне павиљоне-цркве на истој изложби имале су између осталих и Грчка и Румунија[55], што значи да је ова појава код нас само одјек истих појава у европској архитектури, у којој нису свуда биле превазиђене заблуде у односу на истинску архитектуру. За откривање путева развоја архитектонског стваралаштва и стварних могућности у датим временским оквирима важно је да су савремене оцене павиљона, па дакле и примењеног обликовног поступка, наилазиле на признања. „О српском павиљону ласкаво је писала и француска и тућинска штампа"[56], а такви су били и прикази у нашој и бугарској штампи[57]. Српски павиљон задовољио је захтеве за регионалним опредељењем и националним обележјем у архитектури, те је као непреживљена архитектонска појава имао стварни значај упркос очигледним заблудама које је садржавао. Утицај који су извршила историјска проучавања српске средњовековне архитектуре видан је на париском павиљону. Примењени елементи из српске средњовековне црквене архитектуре ту више нису обликовани на начин који је сведеношћу удаљен од узора, као што су то биле раније грађевине. А то значи да су тежње истраживача да се њихови налази искористе у савременој архитектури овде биле остварене.

Архитектонска мисао код Срба до краја XIX века једва да је у целини била испред тадашње архитектонске праксе. Она је била исто толико противуречна колико и тадање грађевине. С једне стране испољавана су тачна запажања о уметности у архитектури, а с друге стране робовало се идејним ставовима неспојивим са посебношћу просторног обликовања. Један од тада несумњиво најбољих познавалаца архитектуре, арх. Андра Стефановић, био је исто толико нејасан када је покушао да формулише принципе пројектовања регионално или

[55] Са париске изложбе, н. д., 145, 147.

[56] исто, 156.

[57] ... Бугари о српском павиљону на париској изложби, Нова искра, Београд 1900, 320.

национално опредељених грађевина. Јасно је било шта се неће, али нејасно како да се обликује оно што се хоће. Говорећи о нужности поштовања локалних прилика, Андра Стефановић је у свом познатом предавању на Великој школи 1890. године[58] поставио захтев да се архитектура „мора развијати на основи, која потиче из средине, којој је ова намењена", и да „другим речима, она треба да је разумљива средини у којој се развија, те је она тек тада уме ценити, уважавати, у њој уживати, њоме се поносити. За ово нам за наше прилике пружају најлепши пример познате наше народне песме, у којима се наш народ онако оригинално, поетски о нашим старим црквеним грађевинама изражава и њима поноси. Са ове тачке гледишта, мислим да ће бити сасвим јасно, какво чудо у нашим очима мора изгледати наша београдска Саборна црква, католичко-језуитског барок стила, која на пакост ево већ пола века служи за образац готово свима црквеним грађевинама које су се за то време у нашој отаџбини подигле"[59]. Ако схватимо да је српски павиљон париске изложбе означавао одређени степен еманципације на овај начин презрене западњачке архитектуре, он је одговорио на део друштвене поруџбине без обзира на неодрживост и простоту постављених теза у идејном и архитектонском смислу. Истовремено је остварени павиљон још више продубио јаз између двеју по природи различитих категорија, идејно-политичке и просторно-ликовне. Спојивши неспојиво, павиљом се тиме показује као материјални доказ условљености друштвених појава. Он се појављује као стварни, за практичну проверу неопходан архитектонски документ развоја српске архитектуре. У тим својствима садржани су културноисторијски значај и уметничка вредност париског павиљона.

Све јачи научни интерес за српску средњовековну архитектуру, који је резултирао у све већем броју наших и страних научних радова, утицао је на далеко боље познавање византијске и српско-византијске архитектуре, од њених основа, планова, до другостепене пластике. Крајем XIX и почетком XX века штампају се не само у научним публикацијама и стручним листовима већ и у књижевним часописима и популарним календарима слике и архитектонски снимци старих манастира. Упоредо с тим расте и број националистичких текстова и свих врста националних манифестација. Освећивање и отварање свих грађевина са елементима „националног стила" било је увек про-

[58] А. Ј. Стефановић, Уметност и архитектура, Српски технички лист, Београд 1890, 182.

[59] Разматрање појединих теоријских и критичких написа није предмет овога рада, али је занимљиво напоменути да Андра Стефановић, поред веома савремених и напредних мисли, изразивши само однос савременика према београдској Саборној цркви није сагледао објективну условљеност њеног настанка и чак, за развој српске архитектуре, позитивни утицај у датом историјском тренутку.

праћено живим националним и верским манифестацијама са великим публицитетом у „родољубивој штампи". Ти дани били су „посвећени српској народној прошлости и народној мисли". За највећи број дела изграђених с намером да представљају национални стил, ова спрега са национализмом и националном црквом пресудни је основ за спознају њиховог карактера.

У нови, XX век, српска архитектура ушла је са целокупном баштином последњих деценија XIX века. У првој деценији новог века и даље се пројектовало претежно у неоренесансном стилу, а затим у симбиози неоренесансних и необарокних стилова, ретко у другим неостиловима као, на пример, у „маварском стилу"[60] или неоромантизму[61]. Најчешће су архитектонске љуске компоноване са мешавином различитих стилских елемената у оној стилизацији коју називамо позним историзмом. Без обзира на обраду архитектонског плашта и примењене стилске елементе, основе, распореди просторија, конструкције и материјали углавном су свуда исти. Увек када су поручиоци постављали захтеве да грађевина има одређени стил, мислили су само на њен спољни изглед, тако да се у то време међу плановима за зграде налазе и планови неколико варијаната фасада у разним стиловима. И грађевине у неовизантијском стилу такође се пројектују на начин као у претходном периоду. Међутим почетком овога века, посебно при крају прве деценије, повећавају се захтеви за националним стилом који ће резултирати у новим комбинацијама примењених српско-византијских облика. Сви чиниоци и утицаји који су од значаја за промене настале у начину пројектовања и компоновања грађевина у „националном стилу" почетком XX века још нису довољно истражени. Данас су сагледљиви пре свега утицаји сецесије — „нове уметности" или Модерне, последице наглашеног национализма, веће грађевинске државне делатности и појачане активности цркве. Уз појачане опште и спољне утицаје, деловали су већ пређени пут усвајања и примене српско-византијских елемената, домаће школовање архитеката, млађе генерације архитеката који су у националном стилу видели могућност стручног и сталешког самопотврђивања, а и проширене потребе посебно у градовима који су доживљавали реконструкцију старијег грађевинског фонда. Сплет различитих околности које су утицале на архитектонске прилике код Срба почетком XX века намеће у овом тренутку опрезно доношење закључака, али се у сажетом прегледу главнијих дела насталих у овом периоду може бар обележити проблематика једног покрета у архитектури.

---

[60] Синагога у Београду арх. Милана Капетановића из 1901. године.

[61] Војна болница у Београду из 1903. године и Инжињеријска касарна у Нишу арх. Данила Владисављевића.

Као у претходном периоду, питања везана за црквену архитектуру доста јасно се издвајају од оних која се односе на јавне и приватне грађевине. На пројектовању цркава у неовизантијском стилу стечено је веће искуство него на пројектовању јавних и приватних зграда. Почетком овог века око двеју црквених грађевина развијају се различита схватања о националном типу храма, и то око нове цркве у Тополи и око подизања Светосавског храма у Београду.

Из непостојања једне репрезентативне главне српске цркве, под условима јаког утицаја цркве на друштвени живот и практичних идејних потреба државе, произашла је широко заснована акција за подизање „величанственог храма" посвећеног св. Сави. У том циљу створено је још 1895. године Друштво за подизање храма св. Саве које је прикупљало прилоге за изградњу цркве. Прве познате скице за Светосавски храм су оне које је израдио у 1898. и 1899. години арх. Константин А. Јовановић[62], на којима је у основи и пресеку представљен будући храм са једном великом и четири мале куполе над основом облика латинског крста. Средишња купола на једној од скица имала је промер од 24 метра. Колики је значај већ тада имало подизање храма говори и краљев указ од 28. јануара 1900. године издат у Нишу, по коме треба „да се величанствени храм Св. Саве који се има подићи на Врачару у Београду у част и славу великог Србина просветитеља" оглашава општенародном грађевином[63]. Почетком овога века расписан је и први конкурс за израду планова будућег храма. У вести објављеној 1906. године у „Бранковом колу"[64] наводи се да је на расписан стечај стигло, „кажу", пет нацрта, и даље да је одбор за подизање храма послао планове руској Академији наука у Петрограду на мишљење. Петроградска академија одбацила је два нацрта „јер нису израђени у српско-византијском стилу", а три је препоручила са извесним примедбама. По првом препорученом нацрту под шифром „Просветитељ", храм је требало да прими 5000 верника и да буде „највећа и највеличанственија црква у целом српству". Уколико су, према овој вести, учествовала само петорица конкурената, онда су нам познати архитекти чији су радови примљени на „стечају", али не и њи-

[62] Љ. Бабић, Живот и рад архитекте Константина А. Јовановића, Зборник Архитектонског факултета, св. 2, Београд 1961, 24. У исто време, 1898, арх. Никола Несторовић, приказујући једну нову цркву у Берлину, поставља питање шта је са прилозима за цркву св. Саве (Н. Несторовић, Црква за успомену на цара Вилема I у Берлину, Српски технички лист, Београд 1898, 108). Но питање подизања цркве св. Саве у Београду изгледа да је у XIX веку било стално присутно. Још је 1867. године Емилијан Јосимовић предлагао да се на Великој пијаци, данашњем Студентском тргу подигне „једна лепа црква у чистом византијском стилу, који је и наш", а коју би „посветио св. Сави" (Е. Јосимовић, Објашњење предлога за регулисање оног дела вароши Београда што лежи у шанцу, Београд 1867, 10).

[63] Српске новине бр. 27, Београд 1900, 1.

[64] ... Храм св. Саве, Бранково коло, Сремски Карловци 1906, 863.

хови радови. Пројекте за храм св. Саве радили су арх. Светозар Ивачковић[65], арх. Димитрије Т. Леко, чија је скица „међу осталима награђена" и од Императорске академије уметности „оцењена као лепа и у православном духу израђена[66], и арх. Сава Димитријевић[67]. Ивачковић је доследно пројектовао на свој начин, тако да се може претпоставити како је изгледао његов пројекат, док се на основу данас јединог познатог сакрално-меморијалног објекта — капеле подигнуте над Ћеле-кулом у Нишу[68] — арх. Лека, тешко може замислити његов пројекат, као што не можемо претпоставити ни изглед храма према пројекту арх. Саве Димитријевића[69].

С обзиром на значај пројекта за храм св. Саве у модерној српској црквеној архитектури биће потребно да се испитају детаљи око настанка свих скица од последњих година прошлог века до последњег конкурса из 1926. године. Од скица арх. Константина А. Јовановића, инспирисаних црквом св. Петра у Риму[70], преко нацрта арх. Ивачковића, ђака бечке школе професора Ханзена, особености немачког ђака Д. Т. Лека, још непознатих радова арх. С. Димитријевића, других непознатих радова, па све до идејних пројеката већег броја архитеката образованих на београдском Архитектонском факултету, са углавном јединственим концепцијама израженим на последњем конкурсу, одвијала се историја модерне српске црквене архитектуре прикована за средњовековне традиције, немоћна да се извуче из настојања разумљивих у XIX веку, неспособна да свој израз заснује на савременим конструкцијама и материјалима. Утврдити све подробности значи спознати зашто је управо на црквеним објектима, где је чист архитектонски облик било могуће најбоље остварити, затајила наша архитектура.

Непосредно после династичке промене у Србији, 1. децембра 1903. године, објављен је конкурс за нову цркву у Тополи[71], по коме

---

[65] Четврта југословенска уметничка изложба, 44. Ивачковић је излагао две скице.

[66] С. Стојановић, Српски неимар, Београд 1912, 20.

[67] исто; Четврта југословенска уметничка изложба, 43. Димитријевић је излагао 4 скице.

[68] Нова искра 1902, 115.

[69] Арх. Сава Димитријевић је према ономе што данас знамо био веома плодан архитекта који је добијао награде за своје радове — украшавање Београда за крунидбене свечаности 1904, пројекат за регулацију Теразија (С. Стојановић, н. д. 20; Српски технички лист 1911, 100), генерални регулациони план Београда (Срп. техн. лист 1906, 55), али су ти његови радови непознати, као што су у целини непознати његова личност и дела. Судећи по оскудним вестима о њему чини се да је неоправдано занемарен.

[70] Љ. Бабић, н. д., упореди на стр. 31—34 приказ Јовановићеве расправе „Forschungen über den bau der Peterskirche zu rom" и „Zu den Streitfragen in der Baugeschichte der Peterskirche zu Rom".

[71] Српске новине бр. 276 од 4. XII, Београд 1903; Н. Несторовић н. д., 74.

је требало да се до 1. фебруара 1904. поднесу скице и објашњења, а усвојене скице да се детаљно разраде до маја исте године. Оцењивачки суд конкурса сачињавали су архитекти Михаило Валтровић, Андра Стефановић и Драгутин Борђевић. Конкурсом је било условљено да црква буде у српско-византијском стилу, а грађена опеком са каменом оплатом од тесаника. Замишљена је као црква-маузолеј са крипом. Тако је и остварена. На конкурсу је примљено 18 скица тада првих београдских архитеката. Прву награду добио је арх. Никола Несторовић, другу арх. Влада Поповић, а учествовали су још и архитекти Димитрије Т. Леко, Душан Живановић, Светозар Ивачковић, Јелисавета Начић[71а] и др. Планове за извођење израдио је изван конкурса арх. Коста Ј. Јовановић, коме је и поверена изградња цркве. Конкурсни радови били су изложени и критички приказани. Изложба скица за цркву у Тополи била је повод полемици која је послужила разбистравању појмова око савременог пројектовања црквених грађевина, и посредно, уопште грађевина у „српском стилу"[72]. У свом приказу изложбе арх. Д. Леко утврдио је неке опште карактеристике српске црквене архитектуре испољене и на конкурсним радовима за цркву у Тополи, истакавши већ тада нестваралачки приступ пројектовању цркава. Он констатује да „дојакојашња новија наша пракса у примени Ханзен-византинке, или копија споменика из периода пропасти српске државе никако се не слаже са правцем на који нас упућују наше старине" и да „недовољно прикупљена и несређена грађа српских старина" нису погодовале задовољењу конкурсног захтева за примену српско-византијског стила. Између осталог он каже да су „у оквирима чудног игнорисања савремене савршености технике" — конкурсом је било условљено класично грађење — наши архитекти морали да буду спутани и упућени на консултације са члановима оцењивачког суда, а да су они који су „мислили да из тог ћорсокака на правилан пут изводи само осећај асимилованих импресија, који одлучно одбацује свако рудиментално портретисање фрагмент-мотива српско-византијског стила, и који су у слободнијој савременој композицији гледали решење овог задатка" лоше прошли на конкурсу[73]. Све радове Леко је класификовао у четири групе. По њему су све скице биле израђене „било портретисањем српских фрагмент мотива", било „у

[71а] Арх. Ј. Начић добила је трећу награду (Српкиња. Сарајево 1913, 82).

[72] в. Д. Т. Леко, Скице за нову цркву у Тополи, Дело, Београд 1904, 271—280; А. Стефановић, Скице за нову цркву у Тополи, Српски књижевни гласник, Београд 1904, 788—796, 865—873, 1025—1031; Д. Т. Леко, Скице за нову цркву у Тополи. Одговор г. Андри Стефановићу проф. Вел. школе, Београд 1904.

[73] Д. Т. Леко, Скице, Дело 1904, 272.

смислу Ханзено-српске византинке", било као „романски фотографски плагијат" или као „слободне савремене композиције"[74]. Димитрије Леко у критици конкурса разлаже своје основне тезе залажући се за савремене архитектонске поступке, али и за национални стил који би се по њему могао остварити продирањем у суштину српско-византијске архитектуре, у логичну синтезу њених функционалних и конструктивних решења, из којих би се извукле поуке за савремено пројектовање у новим материјалима који пружају далеко веће могућности. У том смислу илустративни су ови његови редови: „Развитак данашње технике допушта да се идеал старих наших неимара потпуно задовољи тј. да се створи прегледност кубета у унутрашњости храма, која је до савршенства постигнута код Аја Софије, — али уједно, да се задовољи истицање кубета у спољњем изгледу, кога нема код Аја Софије, али се налази скоро код свих српских старина"[75]. Док је Д. Леко у својим критикама настојао на искоришћавању савремених техничких могућности и транспоновању облика и мотива, дотле је А. Стефановић сматрао да је потребно искористити непосредно те мотиве да би се постепено остваривала архитектура српског обележја[76]. Андра Стефановић је пре свега био идеолошки свесно опредељен поборник архитектуре „са особеним српским обележјем" које би показало да се у српском народу „негује једна грана уметности на основици његове културне тековине из старина, која ће у културној борби са своје стране стати у одбрану националне индивидуалности против туђег штетног утицаја"[77]. Стога је он, иако познавалац историјске условљености старе српске архитектуре и савремен пројектант, прихва-

---

[74] исто, 273.

[75] исто, 275.

[76] Обимна полемика арх. Д. Т. Лека и арх. А. Стефановића, вођена на преко 70 страница, открива елементе тадашњег стања и архитектонске мисли. Она садржи многе супротности кроз које се пробијала и формирала свест о националном стилу у архитектури почетком овог столећа, због тога је потребно да се посебно обради и да се расправе све њене компоненте. Овде само указујемо на њен, у науци неискоришћен, значај за разумевање почетка српске модерне архитектуре. Наведена полемика показује још и од колике је потребе једна збирка текстова, који се односе на српску архитектонску мисао, за даљу историјску обраду српске модерне архитектуре. (Уп. Z. Manević, Jedna polemika iz 1904. godine. Arhitektura urbanizam br. 50, Београд 1968).

[77] А. Стефановић, Скице за нову цркву у Тополи, 302. Стефановић наводи да је своју расправу о средњовековној српској архитектури (Стара српска архитектура и њен значај, Српски књижевни гласник, Београд 1903), писао са циљем да њоме докаже потребу снимања и проучавања исте, и изричито напомиње: и због тога да би оно поред осталог послужило „као основица развићу модерне српске црквене архитектуре" (н. м.). Међу страним штетним утицајима Стефановић је имао у виду „грађевине католичко-језуитског барок-стила", „које се у нас не смеју више подизати" и „које треба сузбијати", као и грађевине „у такозваном 'Ханзеновом стилу' које истина по својој основи стоје ближе нашој старој црквеној архитектури но оне прве, али које су такође далеко од тога да носе обележје старе српске црквене архитектуре" (н. д., 791).

тио опонашање старих споменика као реални метод за тадашње наше прилике.

Конкурс за цркву у Тополи и изведена црква на Опленцу, као и друге тада подигнуте цркве[78], показали су да су у српској црквеној архитектури почетком овог века постојала три обрасца — академски конципована крстообразна црква, имитација споменика моравске школе и симбиоза моравских и рашких елемената. Сви ти обрасци носили су и печат индивидуалности појединих аутора. У периоду од 1900. до 1914. године изграђено је много већих или мањих цркава са наведеним одликама. Пројекти за цркве и даље су израђивани у српском Министарству грађевина, а радили су их и приватни архитекти и архитектонски бирои[79].

Иако црквена архитектура на почетку овога века има својих особености, нарочито све изразитијим коришћењем домаће баштине, пре свега преношењем моравских мотива, ипак је за овај период значајније ширење покрета за „обнову српског стила" на јавним и приватним зградама.

У веома живом гибању европске архитектонске мисли и праксе на прелому столећа један део архитеката поново је нагињао националном архитектонском изразу као једном од излаза из академизираних облика и овешталих поступака супротних нараслим потребама и могућностима[80]. И део српских архитеката следио је овај правац сматрајући да ће из сопственог тла остварити властите особености. Тежње архитеката прихватали су црква, држава, националне организације и друштва која су и на том пољу видела могућност истицања историјских и духовних вредности и уопште виших способности народа. Међусобни утицаји и прожимања различитих интереса, чак и супрот-

---

[78] Овом прегледу није циљ да прикаже или да дâ преглед свих цркава, нити да истиче црквену архитектуру сем онолико колико је она непосредно повезана са проблемом „обнове српског стила", те стога не набрајамо већи број цркава. Тим пре што су оне познате, мада нису јединствено обрађене.

[79] Треба тек прикупити све податке о појединим архитектима који су почетком века пројектовали цркве у српско-византијском стилу. Арх. Миливоје Матић са црквом у Црвеној цркви из 1912. године само је један од познатих примера (М. Кашанин, н. д., 17, 23, 26, 39) ван Србије, док се у Србији јавља низ нових имена до сада непознатих. Од пројектних организација Биро архитекте Јована Станојевића и компаније инжењера из Београда, чији је рад црква у Лапову, имитација моравског споменика, такође је само један од примера (С. Стојановић, н. д. 38, 40). Чињеница да је забележено како је Ј. Станојевић увео у изградњу црквених грађевина новину тиме што је терет централног кубета пренео на зидове избегавши стубове и ослободивши простор наоса, и да је своје планове излагао на Балканској изложби у Лондону где је за њих добио сребрну медаљу [...Србија на Балканској изложби у Лондону 1907, Београд 1907, 33 (С. Стојановић, н. м.)] захтева да се преиспитају све компоненте архитектонске делатности овог периода.

[80] Од европских утицаја наши архитекти више пута су указивали на Мађаре који су остварили свој архитектонски стил, па је потребно испитати овај непосредни страни утицај.

них, сједињавали су се у јединственој формули националног архитектонског израза. У њему су своје користи подједнако виделе националне буржоазије и државе, као и поједини архитекти неспремни да се боре за модерну архитектуру или свесни стварних услова своје средине.

Корени идејних основа покрета за обнову српског стила у архитектури били су исти као и у XIX веку, али је разбуктали национализам ушао у вишу фазу, са нагомиланим искуствима претходног периода. Србија се као слободна национална држава прихватила улоге југословенског Пијемонта, предводника балканских држава и матичне земље свих Срба, а Београд је постао културно и политичко средиште из којег су се ширили идеје. Таквој улози Србије и Београда одговарале су и идеје о српском стилу у архитектури, које су постајале део експанзивних националних програма. За овај период карактеристично је да је национални стил прихваћен у знатно ширим размерама, тако да се проширује не само на црквене и јавне већ и на стамбене и породичне куће и све врсте архитектонских објеката. Он постаје израз националистичког опредељења и престижа појединих грађана, а шири се и на обликовање сеоских школа и кућа[81]. Од монументалних грађевина до надгробних капелица и до обраде ентеријера свуда се покушава применити српски мотив. „Српски стил" захвата особито примењену уметност[82].

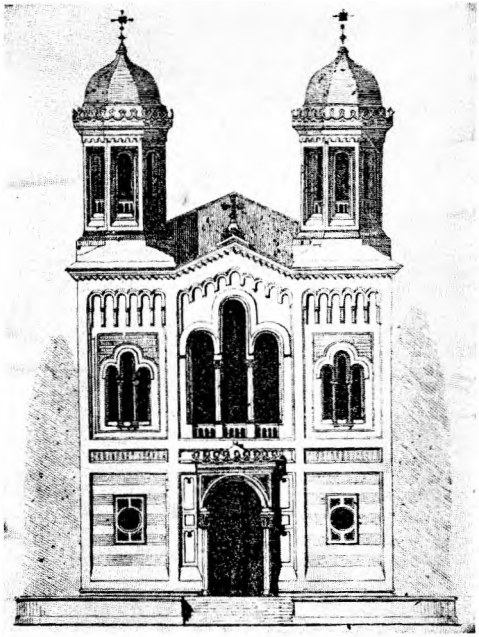
Један од пресудних чинилаца за развој идеја и остварења српског стила у архитектури била је катедра за историју архитектуре са византијским стилом на Техничком факултету Велике школе, од 1905. Универзитета, у Београду. Историја те катедре посебна је тема[83]. Зна-

---

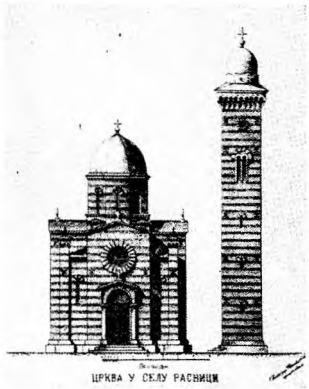
[81] Проблем националног стила у сеоској архитектури представља посебну тему, тиме што се он остварује углавном изван круга српско-византијске архитектуре на основама руралног наслеђа и фолклора. Он има своју линију развоја која се протеже кроз целу половину овога века. Од значаја је да су се и њиме бавили архитекти поборници националног стила у градској архитектури. Тако су почетком века на једном конкурсу за сеоске школе, који је расписало Друштво за чување народног здравља, учествовали архитекти Влада Поповић, Стојан Тителбах, Бранко Таназевић и други, са пројектима заснованим на типовима шумадијске, мачванске и крајинске сеоске куће (в. С. Стојановић, 26; Б. Таназевић, Нешто о грађењу сеоских школа, Српски технички лист бр. 1, Београд 1908).

[82] Главни носилац идеје о националном стилу у примењеној уметности био је декоративни сликар Драгутин Инкиостри-Медењак (в. Х. Лисичић, н. д.).

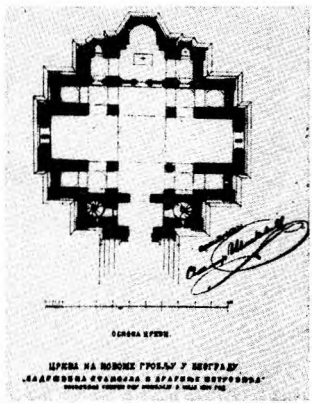
[83] Због утицаја ове катедре потребно је да се напише њена историја која би документовано и критички утврдила њену улогу. Колико је то неопходно сведочи чак и чињеница да се у литератури оснивање катедре приписује различитим личностима. Тако, на пример, Владимир Поповић оснивање приписује Драгутину Милутиновићу (В. Поповић, Какав нам треба професор за српско-византиску архитектуру на универзитету, Српски технички лист, Београд 1914, 42), а Пера Поповић Андри Стевановићу (П. Поповић, Андра Ј. Стевановић, Српски књижевни гласник књ. 29, Београд 1930, 355). После смрти Д. Милутиновића расписан је „стечај" за испражњено место на катедри (Српске новине



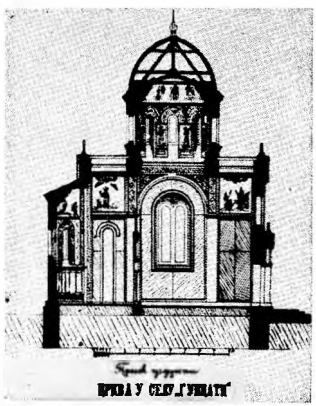
1



2



3



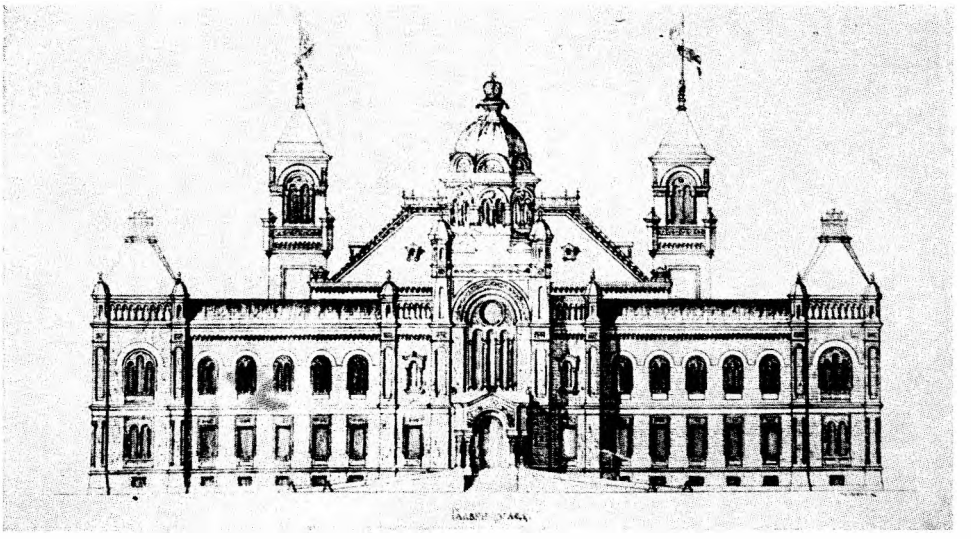
4

1. Православна црква у Дубровнику. Нацрт прочеља, ннж Векијетија из 1871. године

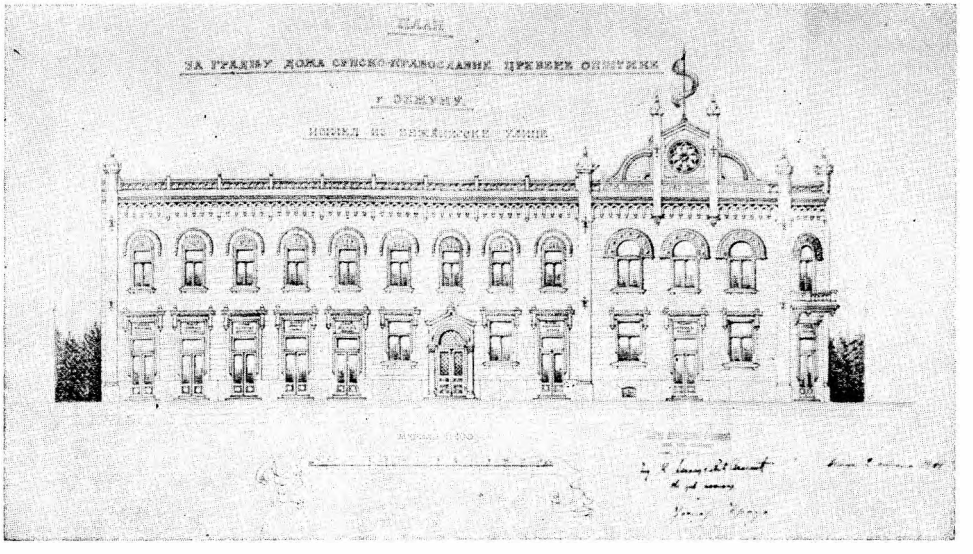
2. Црква у селу Расници. Прочеље. Пројекат арх. С. Ивачковића

3. Црква на Новом гробљу у Београду. Основа. Пројекат арх. С. Ивачковића

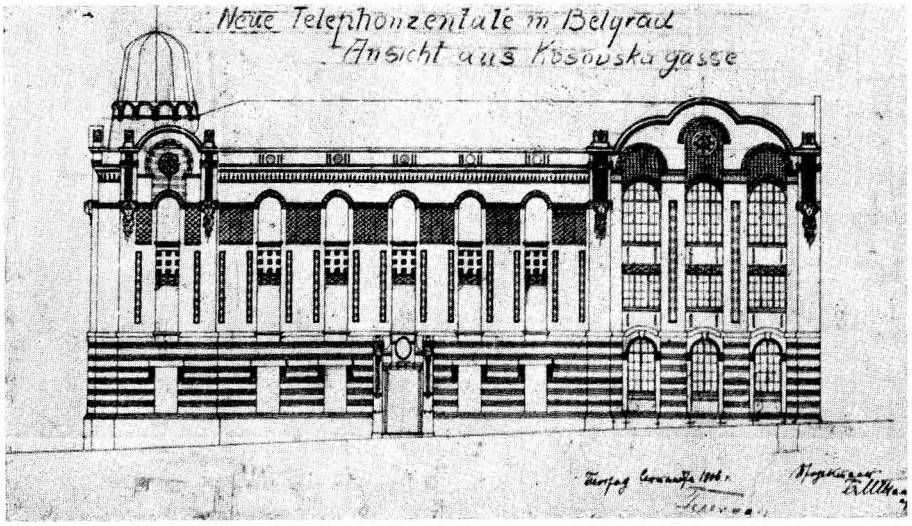
4. Црква у селу Гунцати. Подужни пресек



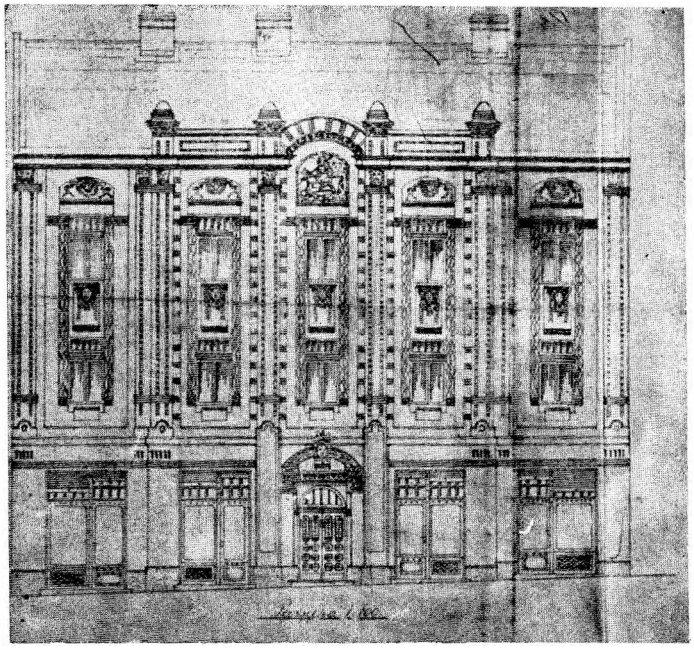
5. Главни изглед епархијске зграде у Нишу. Нацрт арх. Ј. Илкића из 1900. године



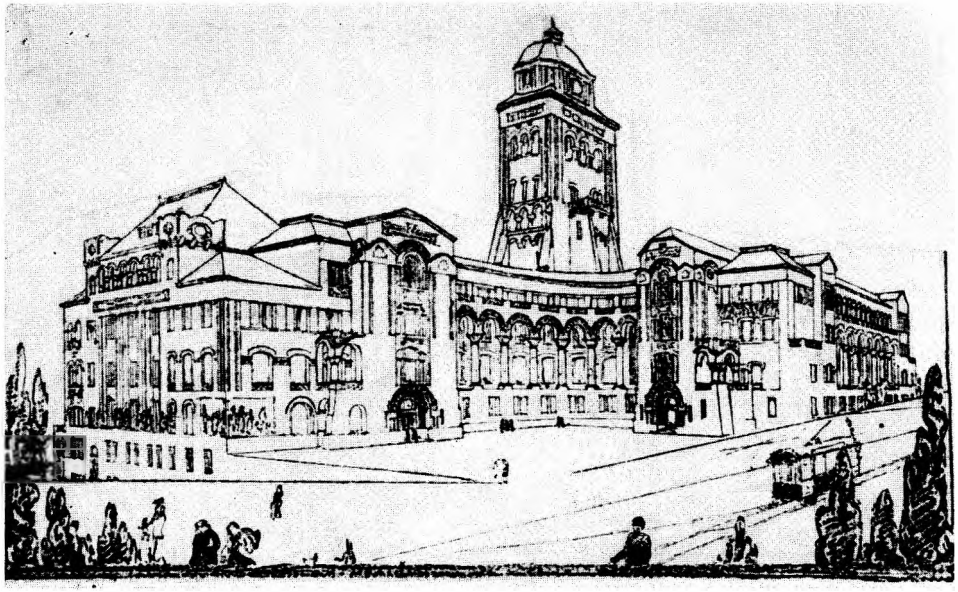
6. План фасаде за Дом српскоправославне црквене општине у Земуну, арх. К. Атанацковића-Станишића из 1908. године



7. План главне фасаде зграде Телефонске централе у Београду, арх. Б. Таназевића из 1906. године



8. План фасаде куће браће Николића у Београду, Његошева 11, арх. Б. Таназевића из 1912.



9. Перспективни изглед за зграду Монополске управе и министарства финансија у Београду. Скица арх. Владимира Поповића из 1908. године

чајно је да су професори те катедре били међу главним носиоцима покрета за обнову српског стила. Архитекти Драгутин Милутиновић, Милорад Рувидић, Бранко Таназевић, Пера Поповић и други непосредно повезани са радом на катедри имали су претежан утицај на формирање ставова о националном стилу. Они су поред педагошког и јавног рада и пројектовања проучавали српску средњовековну архитектуру и вршили архитектонска снимања настављајући пионирски посао Драгутина Милутиновића и Михаила Валтровића, а са истим циљем да, поред осталог, искористе те снимке за „даљу разраду и усавршавање" српско-византијског стила[84]. Они су заједно са архитектима из Министарства грађевина, из којег су долазили на катедру, утицали и као чланови оцењивачких судова за јавне грађевине.

Између више текстова изашлих из покрета за обнову српског стила, који документују ондашње стање српске архитектонске мисли, издвајамо два чланка архитеката Димитрија Т. Лека[85] и Бранка Таназевића[86]. У оба текста аутори се пре свега жале на недостатак снимака старих манастира, који се „брижљиво" и „безплодно чувају по разним фијокама", чиме се онемогућује „да дамо живота нашем наслеђеном народном неимарству"[87] и чине тешкоће нашим архитектима „при пројектовању грађевина у српско-византијском стилу"[88]. Оба аутора истичу да се мотиви из средњовековне српске архитектуре морају

од 14. I и 14. II, Београд 1903) на које је постављен арх. Милорад Рувидић, око чијег постављења има различитих наговештаја који нису небитни за разумевање стварног стања датог времена. Д. Т. Леко у критици скице за цркву у Тополи под шифром „1804—1904" каже да „пројектант ове скице, професорски кандидат за катедру византијске архитектуре на В. школи, није свакако конкурисао толико због стечаја, колико ради рекламирања своје способности као — византолог" (Д. Т. Леко, Скице за нову цркву у Тополи, 277), а Влада Поповић наводи да је Рувидић „на византиску архитектуру и српско грађевинарство почео мислити онога дана када је изабран на Универзитету да тај предмет предаје" (В. Поповић, н. м.). Износимо ове примере да бисмо истакли неопходност познавања свих подробности за научну обраду проблематике српско-византијског стила у архитектури.

[84] О томе је и „Бранково коло" обавестило своје читаоце вешћу да су „архитекти М. Рувидић, професор Византологије и Б. Таназевић, доценат за орнаментику на Универзитету у Београду, отпутовали пре неки дан у унутрашњост Србије ради проучавања наше старе архитектуре која је тако интензивно напредовала у доба Немањића", и да ће они обићи важније манастире и снимити оне елементе који су „нашој старој архитектури давали обележје нарочито стила српско-византијског, чију је даљу разраду и усавршавање пресекла турска најезда" (Српско-византијски стил, Бранково коло 26—27, од 6. VI, Ср. Карловци 1906, 863).

Неки архитектонски снимци М. Рувидића, П. Поповића и др. су познати (в. М. Васић, Жича и Лазарица, Београд 1928).

[85] Д. Т. Леко, Мисли о могућности примене српског стила, Срп. техн. лист, Београд 1908, 233—234.

[86] Б. Таназевић, Српска архитектура, њено обнављање и њена примена на црквене и профане грађевине, Срп. техн. лист, Београд 1909, 49.

[87] Д. Т. Леко, н. д., 233.

[88] Б. Таназевић, н. д., 49.

искористити стваралачки и у складу са потребама савремених грађевина, иако различито томе прилазе. „Инкиостро и другови покушавају да раде у духу 'народног стила' и српском орнаментиком декоришу фасаде оних грађевина које су редовно у свом склопу туђег стила"[89], писао је Д. Т. Леко, одбацујући тиме схватања по којима се стил исцрпљује у секундарним архитектонским елементима и опонашању декорације. У истом смислу Леко се подсмевао пројектанту скупштинске зграде који се „носио мишљу да на њеним фасадним површинама удари маску тзв. српске византинке"[90]. Бранко Таназевић сматрао је да се „површност досадашњих проучавања старих српских византинских грађевина, у циљу да се даље примене и употребе за нове задатке „најбоље осећа на изведеним грађевинама које немају ничег од оригиналности и лепоте старих споменика већ су „више мање рђаве копије извесних централних грађевина"[91]. Он је покушао да формулише начин савремене употребе старих мотива, иако је био свестан свих тешкоћа. „Српско-византинске мотиве примењивати на профане грађевине, много је теже но што то на први поглед изгледа. Овде не може бити говора о чистоти стила, овде они треба да се примењују сасвим слободно, модерно схваћени и самостално компоновани". „Дакле, не може бити грешке ако се примене ови мотиви слободно, али органски"[92]. Таназевић каже да је „веома погрешно, кад се говори да се могу пројектовати профане грађевине у Српско-византиском стилу" пошто се оне нису сачувале, „а нити се стари начин зидања може применити на модерним зградама". „За модерна решења можемо се задржати на импресији оваквих", тј. старих „форама и на њиховом подражавању у малтеру"[93].

У текстовима поборника националног стила у архитектури присутне су све противуречности између истинског архитектонског стваралаштва, које су аутори осећали, и непревладаних друштвених захтева за националном архитектуром, чему су и сами архитекти тежили. Ови поборници били су разапети између својих знања и осећања и жеља да испуне друштвену поруџбину. Стога су и њихови чланци бременити нејасноћама и немоћни да се бескомпромисно прихвате или да одбаце противуречне ставове. Не одбацујући национални стил као архитектонску могућност, кроз текстове су се поларизовала два схватања, једних који су били за коришћење поука које је стара српска архитектура пружала у просторној организацији архитектонских кор-

[89] Д. Т. Леко, н. м.
[90] исто.
[91] Б. Таназевић, н. м.
[92] исто, 57.
[93] исто.

пуса, и других који су били за примену престилизованих декоративних мотива[94].

Изведени радови и пројекти најбоље показују на који су начин објективно могла да се остваре ова схватања.

На конкурсу за једну од тада највећих јавних грађевина у Београду, зграду Управе монопола из 1908. године, дошла су до изражаја различита тумачења српског стила. Већ сама формулација конкурсног задатка у погледу стила, којом се тражило да радови буду „у слободном стилу са применом српских мотива"[95], омогућила је најразличитија тумачења. Она је одговарала ономе што је Таназевић образлагао кроз своје чланке. Нису нам познати сви радови који су одговорили овом конкурсном задатку, већ само публиковани трећенаграђени рад арх. Владимира Поповића[96], достављен оцењивачком суду под шифром „pour le style serbe — за српски стил". Перспективни изглед Поповићевог пројекта показује ауторово слободно обрађивање првостепених архитектонских облика-маса, а елементи који му одређују српски стил изражени су на грађевини лучним отворима, отвореном галеријом која спаја два одељења трупа зграде, византијским стубовима и капителима, нефункционалним лођама са стубовима и луцима и другим пластичним елементима. Известан тврђавски карактер опште архитектонске композиције, чију доминанту чини торањ смештен између скупина разуђених маса повезаних аркадном галеријом, требало је, ваљда, такође да у преносном смислу сугерише национални стил. По оцени жирија пројекат је имао „доста слабих страна, али се види и то да је покушај да се пројекат обради у стилу, који је био погодан за наше грађевине и кога пројектант назива српским стилом прилично успео"[97]. Пројекат Владимира Поповића, као и цео натечај за неизграђену палату Управе монопола, показао је нове могућности

[94] У сличним противуречностима биле су и друге националне архитектуре, а и сецесија, као тежња за раскидом са академизираним историјским стиловима, сведочанство је, у својим многобројним видовима, сличних противуречности. Истичући искреност архитектонског дела и слободу уметника, и сецесија је ипак задржала стилске елементе.

[95] Стечај за израду скица за нову зграду Управе монопола, Српски технички лист, 1908, 228.

[96] Д. Маслаћ, Скице за зграду монополске управе, Српски технички лист, Београд 1909, 115.

[97] исто. Из цитираног чланка Д. Маслаћа видимо да је било и других покушаја с применом српских мотива, од којих је један и похваљен као посебно успео (н. д. 122). Из чланка су важна и она места где се Маслаћ залаже да пројекте за српске грађевине раде Срби, да држава буде покровитељ уметности и да се у наредним конкурсима не условљава „по могућству" већ „да се примене народни мотиви", а нарочито она места где наводи да су чланови жирија тражили да се конкурс ограничи на Србију или бар на југословенске архитекте, а да је Управа монопола из својих побуда проширила утакмицу на све Словене, противно захтеву наших архитеката који нису желели ни странце у жирију. Сви ови наводи помажу нам да продремо у социолошке и професионалне чиниоце и интересе обнове српског стила.

у стварању националног стила. Раније искуство било је критички разматрано, а млађи архитекти унели су више смелости у организацију архитектонских волумена и истраживање нових пластичних вредности. Међутим, оно што је кроз пројекат за Управу монопола наговестио Владимир Поповић остварило се тек касније кроз дела арх. Момира Коруновића.

У првој деценији и у периоду до првог светског рата главни поборник и представник обнове српског стила је арх. Бранко Таназевић[98]. Његова дела дају печат овом периоду. Она представљају значајна сведочанства свог времена и једну варијанту профане архитектуре у „српском стилу", са особеним одликама на којима је орнаментика моравске школе добила своју модерну разраду. Зграде Телефонске централе из 1907—1908, павиљон краљевине Србије на међународној изложби у Торину из 1911, реконструисана фасада Министарства просвете и стамбена зграда браће Николића из 1912. године, дела су која припадају другој фази Таназевићеве делатности[99] у којој је покушао да оствари поставке из својих чланака о обнови и разради националног стила.

Зграда Телефонске централе у Београду пројектована је 1906, а изграђена 1908[100]. У једноставној архитектонској композицији ове угаоне зграде[101] истичу се обрада угла наглашеног кубетом и плит-

---

[98] в. В. П. (Вељко Петровић), Таназевић Бранко. С. Станојевић, Народна енциклопедија IV, Загреб 1929.

[99] Сви ови радови делимично су познати, а изгледи неких и више пута објављени. Телефонска централа и Министарство просвете су готово једина дела којима се у кратким приказима развоја београдске архитектуре илустровао покушај стварања српског стила. Прву фазу Таназевићевог опуса чине оне стамбене куће на чијим је фасадама присутна само сецесијска декорација, а елементи „југендстила" непосредно пренети са његових студија у Минхену. У једној од тада најлепших вила у Београду, вили трговца Радисава Јовановића, изграђеној 1910. године (Г. Гордић, н. д., 77, 78; С. Стојановић, н. д., 63) присутни су елементи карактеристични за Таназевићеву прву и другу фазу, по чему она представља изразито дело прелазног типа. Касније, после 1918, Таназевић је напустио мотиве „српског стила" и компоновао фасаде стилизујући ренесансне, барокне и класицистичке мотиве. Веома плодна делатност архитекте Таназевића значајна је за савремену српску уметност, посебно за испитивање лутања у којима се налазила наша архитектура у првој половини овога века. Монографска обрада Таназевићевог дела сигурно би допринела разумевању основа ретроградне линије српске модерне архитектуре.

[100] Г. Гордић, н. д., 95. Оригиналне планове зграде с потписима Б. Таназевића, од септембра 1906. године, Гордана Гордић нашла је у архиви предузећа ПТТ саобраћаја у Београду.

[101] Зграда је изграђена према Таназевићевим плановима као двоспратница, а трећи спрат надзидан је после првог светског рата (упореди фотографију првобитног изгледа у: Београд са старих фотографија. Приредила Дивна Бурић-Замоло. Београд 1968, 59). Целокупна композиција зграде делује недовршено и као део симетричне удвостручене композиције. Будући да ово није јединствени случај у Београду, требало би испитати да ли се замишљало да ће се проширењем телефонске централе довршити окрњена композиција. Сличан је случај са основном школом код Саборне цркве (арх. Јелисавете Начић из 1906. године).

ким ризалитима и, у иначе мирном зидном платну главне фасаде, издвојени асиметрично постављен широки плитки ризалит који испољава главни садржај зграде — главни телефонски разводник. Композиција је модерна, заснована на сецесијским поукама. Велики прозори широког ризалита запремајући већи део зидног платна истичу савременост објекта. Плитка пластика и украси сведени су готово на раван фасаде, они су „интарзирани" или „инкрустирани". Порекло таквог поступка, у којем декоративни елементи не излазе из равни зидног платна, подједнако налазимо у сецесијском образовању Таназевића и у његовом проучавању декоративног система моравских споменика[102]. Од мотива који се везују за српско-византијски стил Таназевић је употребио, у властитој стилизацији, фуге као имитацију византијског грађења, преплетне орнаменте, розете и шаховска поља са моравских споменика и лучне облике отвора. Осим маскерона женских глава, опште примењиваних у историцистичкој архитектури, сви декоративни елементи су геометријски. Начин на који су примењени и компоновани српско-византијски мотиви одговара постављеним захтевима о примени „српских мотива савремене разраде" на профаним грађевинама.

Реконструкција фасаде зграде Министарства просвете у Београду изведена је у истом духу као и фасаде Телефонске централе[103]. И

---

[102] Таназевић је пројектовао Телефонску централу непосредно после обиласка средњовековних споменика (в. напомену 83) на којима је видео исти систем декорисања фасаде примењен и на савременим сецесијским зградама како у немачкој, а још ближе у мађарској сецесијској архитектури коју је упознао за време боравка у Будимпешти, камо је путовао 1905. године у вези са пројектовањем Телефонске централе (Б. Таназевић, Нова телефонска централа у Београду, Српски технички лист, Београд 1908, 272).

[103] Није нам познато када је пројектована и изведена реконструкција главне фасаде зграде Министарства просвете. Она је припремана још 1900 (Српске новине бр. 33, Београд 1900), а 1907. године Драгутин Инкиостри објавио је да је радио „нацрт за лице зграде Министарства просвете" (Д. Инкиостри-Медењак, Препород српске уметности, Београд 1907, 1909 под 28). Г. Гордић објавила је према усменим подацима арх. Миливоја Тричковића да је иста извршена 1912. године (Г. Гордић, н. д., 49). За нашу тему хронологија засада није особито значајна. Међутим, овим поводом треба указати на још нерасветљен однос Инкиострија и Таназевића. Лице Министарства просвете и нацрт за украсе и иконостас панчевачке Преображенске цркве Инкиостри истиче као своје радове (Д. Инкиостри, н. м. под 12 и 28), а исти се приписује и Таназевићу, односно Таназевићу и Рувидићу (В. Петровић, н. д.). Пројекте за декорације зидова панчевачке цркве Таназевић је излагао као своје радове (Четврта југ. изложба, 46). Консултујући рођаке и пријатеље Б. Таназевића нисмо дознали ништа подробније о везама Инкиострија и Таназевића. У вези са овим занимљива је и заједљива примедба Д. Т. Лека на рачун „Инкиострија и другова" (Д. Т. Леко, Мисли о могућности примене српског стила, н. м.). Помишљамо да је реч о неиздвојеним пројектантским и извођачким пословима упркос томе што се Инкиостри јавља и као пројектант. И то на основу анализе радова једног и другог аутора који показују два различита духа стилизације и избора мотива. Значајно је, међутим, да су готово истовремено обојица били поборници српског стила у архитектури, да су доста писали и једнако сматрали да се препород српске уметности може остварити применом декоративних мотива са

овде су слободно примењени мотиви моравске пластике, али је јаче изражен сецесијски утицај у неким елементима — бутонима, завршецима пиластара, реалистичким рељефима који означавају просвету и народну традицију. Најизразитији елеменат који асоцира средњовековну архитектуру је овде, као и на Телефонској централи, тролисни тимпанон средишњег плитког ризалита, који имитира непостојећу сводну конструкцију.

Исте мотиве и истоветни систем декоративне обраде Таназевић је примењивао и на фасадама стамбених зграда које се у „српском стилу" обрађују тек у овом периоду. Међу њима најзначајнија је симетрично компонована фасада са средишњим ризалитом стамбене двоспратнице браће Јована и Максима Ж. Николића у Његошевој улици бр. 11 у Београду, подигнута од 1912. до 1914. године[104]. На овој фасади, где је сећање на византијско грађење изведено по целој фасади особитим начином утискивања обојених правоугаоника у малтерски слој, слично поступку убацивања керамичких плочица, видни су утицаји сецесије. Преплети слободно распоређени као оквири, или у стилизованим увојцима женских глава, рељеф св. Борђа у забату ризалита и колорит изведен из српске тробојке преносно треба да наводе на национални карактер зграде. Овде је Таназевић доследно остварио једну композицију декоративних одлика, где цело зидно платно делује као ћилим, као декоративни пано.

Изложбени павиљон краљевине Србије на међународној индустријској изложби у Торину 1911. године, чије је планове излагао Бранко Таназевић 1912. године[105], познат нам је само из репродукције изгледа са насловне стране пригодне публикације[106]. Била је то издужена грађевина са извученим централним делом истакнутим великим и малим кубетима око њега. Средишњи мотив архитектонске композиције — из које су се развијала бочна крила — поновио је у суштини оно што је већ једном остварено српским павиљоном на париској изложби. И овде је један тип средњовековне цркве искоришћен да се павиљону дâ национално обележје. Међутим, овај павиљон се

старих споменика или фолклорног наслеђа. У овом прегледу не осврћемо се на Инкиостријеве текстове и обраду тих текстова (упореди: Д. Инкиостри, Наша архитектура, Београд 1907; Препороћај српске уметности, Београд 1907; Нови српски стил, Београд 1910; О нашој архитектури, Нови Сад 1927, и др. и н. д. Х. Лисичић) нити на мишљења Бранка Поповића, Јована Цвијића и др., као ни на многе вести и похвалне приказе његовог рада из ондашњих часописа, не само стога што су они познати, иако не и критички разматрани, већ што сматрамо да, иако ти радови представљају документацију покрета за обнову српског стила у уметности, они, осим што показују ширину тог покрета, не садрже елементе који не би били већ садржани у написима и архитектонским остварењима Бранка Таназевића и других архитеката.

[104] Г. Гордић, н. д., 83 и 96.

[105] Четврта југословенска изложба, 46.

[106] ... La Serbia all'esposizione internazionale di Torino, Торино 1911.

разликује по духу од париског, знатно је елегантнији и са бочним крилима делује мање религиозно. Потпуна превласт овалних линија требало је ваљда такође да подвуче „национални стил". Павиљон је компонован примарним архитектонским елементима те се тиме издваја у Таназевићевом опусу. То дело показује да се преношењем старих облика другог значења у неодговарајуће време и садржај морала заобићи целовитост архитектонске истине[107], оно је документ ограничености изражајних могућности опонашања у суштини противног постављеним идеалима[108].

У почетку овог века, нарочито од 1906. до 1912. године, млађи српски архитекти прихватају поставке о остварењу националног стила, поред осталог, да би се и тиме одвојили од старијих пројектаната вештих академизираним облицима, а ради сопствене афирмације. Они композицијама у том стилу дају личне доприносе који се састоје у разноликим интерпретацијама српско-византијских мотива. Према личним склоностима они се опредељују за тектонски или декоративни израз, преузимајући из старе архитектуре конструктивне или декоративне елементе. Споменућемо само неке пројекте или изведене грађевине овога стила. Архитекта Драгутин Маслаћ израдио је 1910. године пројекте за зграду ужичког Начелства и суда у „српско-византијском стилу модерне разраде"[109]. У Врању је по плановима арх. Петра Поповића[110] из 1908. подигнута угаона зграда Окружног начелства у академској композицији са фасадама које подражавају византијско грађење. У то време израђени су пројекти или је започето грађење

---

[107] У поређењу са оригиналним, расцветаним, старијим торинским сецесијским павиљоном Рајмонда д'Аронкија, имитативна млађа грађевина нашег архитекте истог садржаја у истом месту упућује на поражавајуће закључке. Па ипак, она као сведочанство зависности субјективног чиниоца од датих друштвених и регионалних, историјски условљених, околности, као доказ наше културноисторијске судбине, не може да се процењује изван онога што значи управо у нашој средини. Упоређења нам могу користити само за превазилажење сагледаних противуречности.

[108] За потпуно разумевање основа српске модерне архитектуре треба имати у виду упоредно постојање сасвим супротних стилских тенденција истовремено оглашаваних националним архитектонским изразом. Истовремено са торинском одржавала се и римска изложба на којој је Србија имала сецесијски павиљон заснован на асирској архитектури, који је такође тумачен као материјализовани облик националног духа (К. Амброзић, Павиљон Србије на међународној изложби у Риму 1911. године, Зборник радова Народног музеја III, Београд 1962, 237—266). С тим у вези важни су делатност Мештровића и национализам његовог круга, а посебно критике његове архитектуре (Косовског храма) од поборника обнове српског стила и уопште националног израза у уметности (упореди: Д. Ј. Илијић, Видовдански храм, Бранково коло, Сремски Карловци 1912, 176, 207; Посматрач, Видовдански храм, Бранково коло 1912; В. М. Поповић, Какав нам треба професор..., Српски технички лист, Београд 1914, 41—42; М. Борисављевић, Мештровићев Видовдански храм, критика његове архитектуре, Српски технички лист, Београд 1914, 113—117).

[109] Српски технички лист, 1910, 156.

[110] исто, 1908, 206.

неколико школских зграда у „српско-византијском" стилу, међу њима су пројекти за основну школу у Пироту, израђени у бироу Ђорђа Златковића и Д. Божића[111], и пројекти за гимназију у Чачку арх. Драгутина Маслаћа[112]. У Неготину су по плановима арх. Јована Новаковића подигнуте зграде Учитељске школе и Општине[113].

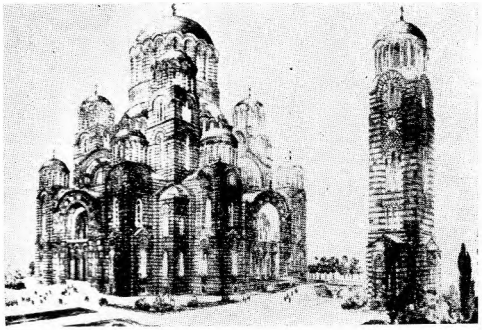
Од познатих стамбених зграда на чијим су фасадама примењени српско-византијски мотиви споменућемо оне које је пројектовао у Београду арх. Јован Новаковић, а чије је изгледе излагао на IV југословенској уметничкој изложби[114]. Куће М. Ђурића, трговца, у улици 7. јула, Д. Миловановића у улици Страхињића бана, Ж. Бабића, пуковника, у улици Кнеза Милоша и вила Жике Богдановића, трговца, на Топчидерском брду[115], представљају различите примерке објеката на којима су на разне начине примењени мотиви моравских споменика у комбинацији са неким сецесијским елементима.

Још увек су мало познате стамбене куће других пројектаната за које знамо да су фасаде обрађивали у „српском стилу", као што су архитекти Влада М. Поповић, Петар Бајаловић, Драгутин Маслаћ и др. У том правцу пројектовали су чак и овлашћени грађевинари, као на пример Ото Голднер који је своју кућу[116] у Буре Стругара улици бр. 20 у Београду украсио шаховским мотивима из моравске школе.

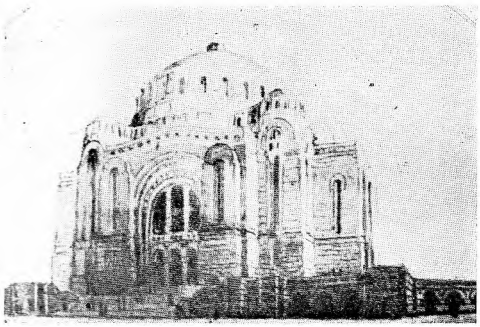
Тежња за националним стилом у архитектури је кроз сва тражења, лутања и различита испољавања доживела у првој деценији овога века своје материјално остварење. Не само у пројектима већ и у изграђеним делима можемо да пратимо напоре архитеката који су са више или мање успеха доприносили испуњавању једног друштвеног захтева. Остваривши своје замисли, они су омогућили практичну проверу напора и извлачење одређених закључака и поука. Разноликошћу композиционих решења више архитектонских тема и садржаја, они су омогућили објективно разматрање основаности целог покрета.

Четврта југословенска уметничка изложба, одржана у Београду 1912. године, била је и за ову стилску тенденцију смотра на којој се упоредо и у сразмерама могао сагледати и оценити пређени пут покрета за обнову српског стила. Најпотпунији приказ архитектонског дела изложбе дао је тада Влада Петковић[117]. Он је у свом приказу истакао основе савременог архитектонског стваралаштва, које се по њему налазе у уметностима Оријента, антике и готике, препоручио ју-

[111] С. Стојановић, н. д., 44 и 46.
[112] Четврта југословенска уметничка изложба, 45.
[113] С. Стојановић, н. д., 27.
[114] Четврта југословенска уметничка изложба, 45.
[115] С. Стојановић, н. д., 26, 30.
[116] исто, 75, 76.
[117] В. Петковић, IV југословенска изложба уметности у Београду, Дело књ. 63, Београд 1912, 450—454.

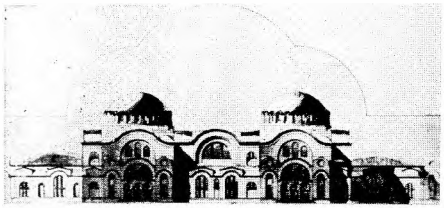


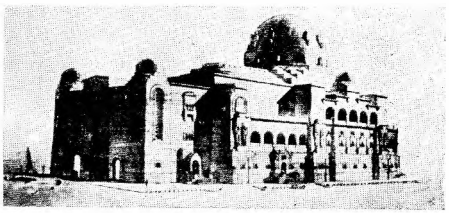


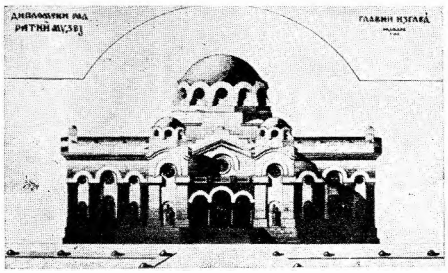




10. Скице за светосавски храм у Београду из 1926. године, арх. Б. Несторовића (горе); арх. Б. Маринковића и Ж. Пиперског; арх. М. Борисављевића и арх. А. Дерока (доле)



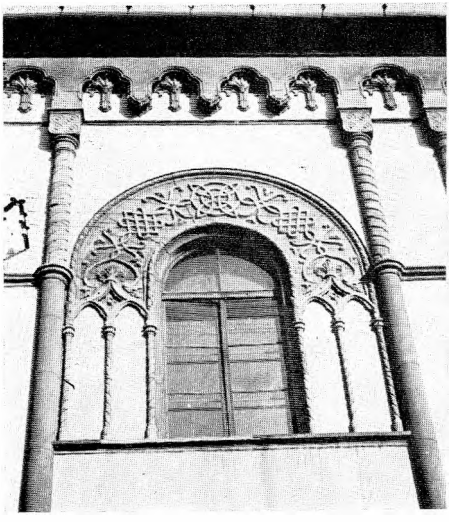


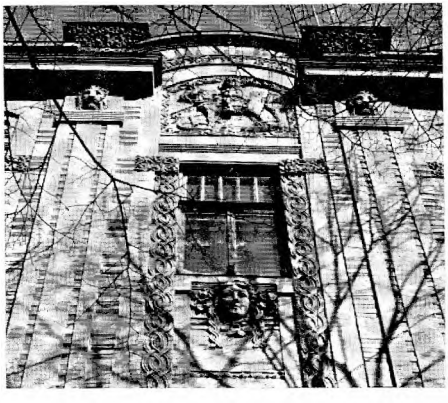


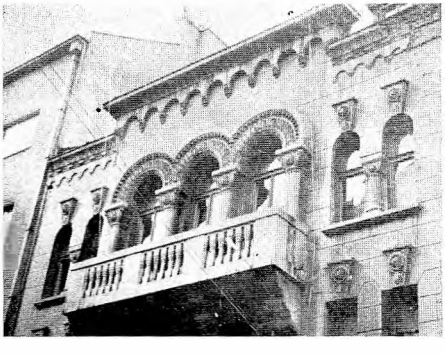


11. Дипломски радови студената архитектуре у Београду из 1929. године

1. Железничка станица, Д. Јовановића, 2. Позориште, Ф. де Негрија, 3. Ратни музеј, И. Здравковића и 4. Храм победе, Ј. Ранковића







Три детаља фасада са профаних грађевина из различитих периода који илуструју развој схватања „српског" стила, концепцију обраде архитектонског плашта и употребу декоративних мотива. Детаљ са фасаде сремскокарловачке гимназије из 1890. године (горе), детаљ са стамбене куће браће Николића у Његошевој улици бр. 11 у Београду из 1912. године (у средини), и детаљ са фасаде стамбене зграде у улици Ивана Милутиновића бр. 37 у Београду из 1929. године (доле)

гословенским архитектима да „пронађу оно што би било одјек народне душе" и извршио поређење између словеначких, хрватских и српских архитеката. У том поређењу сматрао је „да српски архитекти пружају шарену слику", за разлику од Хрвата и Словенаца који су „више једнообразни", закључујући на крају веровањем „да ће српски архитекти једном наћи оно што траже и да ће много пре створити једну српску националну архитектуру"[118]. Осврћући се на поједине радове, Влада Петковић износио је у свом приказу проста запажања. Он није, као ни многи други, могао да се уздигне из средине у којој ни архитекти, осећајући раскорак између истинског стваралаштва и идејних опредељења, нису својим талентом могли да превазиђу постојећа ограничења те средине.

Ратови су за извесно време прекинули архитектонску делатност, а када су завршени обновљене су предратне тежње за даљим трагањем и изналажењем формула које ће омогућити остварење националног стила. Међутим, под новим условима нове државе изменили су се и неки унутрашњи и спољни чиниоци. За прихватање екстремних, авангардних, савремених архитектонских идеја ни наша средина, као ни многе друге, није била довољно припремљена. Још увек академски стилови нису били преовладани. Националне противуречности у новој држави и неконсолидована централистичка власт биле су погодни предуслови за поновно покретање идеја о јединственом националном архитектонском изразу. Стилска збрка у динамичној изградњи и обнови земље, под условима урбане експанзије, изазвали су потребу за налажењем решења у сређивању архитектонске шароликости. Појавом већег броја руских архитеката, емиграната, проширио се број упућених у „принципе" пројектовања заснованог на византијским традицијама. Наслеђени и неговани систем образовања у традиционалном духу на Архитектонском факултету у Београду био је такође предуслов да се архитекти могу определити ка постојећим, ограниченим, али утицајним идејним стремљењима, тим пре што су пре свега у јавним и државним грађевинама могли задовољити и потребе свог личног положаја. Коначно понесени архитекти, који су прихватали у претходном периоду одређене стилске поставке, наставили су своју делатност. Из свега излази да су многе околности и даље деловале у правцу захтева за стилским опредељењем. За потпуно разумевање свих компоненти обнове српског стила после 1918. године још увек нема потребних предрадњи да би се дошло до крајњих закључака. Појава српског стила у периоду између два рата једноставно је одбацивана као промашај, без утврђивања зависности те појаве и анализе

[118] исто, 454.

остварених дела. Али је ипак, за разлику од исте појаве на почетку века, боље сагледана, мада не и документована, њена друштвено-историјска условљеност и њена негативна улога друштвено-политичког притиска на унутрашњем плану[119]. За документовану оцену свих дела насталих у другој и трећој деценији овога века на темељу средњовековне традиције, потребно је тек прикупити та дела, да би се анализом издвојиле могуће архитектонске вредности од, у њима садржаних, друштвених последица, да би се разложили и критички стварно, а не само вербално, преовладале противуречности те појаве.

Поборници идеја о националној архитектури и даље су позивали на стварање српског стила[120] и онда када су неки ранији поборници тог стила, као Бранко Таназевић, напустили пројектовање у српском стилу, а на архитектонском одсеку Техничког факултета у Београду „упорно се одржавала традиција пројектовања у 'српско-византиском' стилу"[121].

Архитектонске садржаје пројектоване у „српско-византијском" стилу можемо као и у претходном периоду поделити на црквене, јавне и приватне грађевине.

Приближавајући се остварењу највећег српског храма, Друштво за подизање храма св. Саве расписало је 1926. године конкурс за израду скица, на коме су учествовала 22 архитекта и на коме је откупљено 14 радова. Предвиђено је да храм заузима 3000 м² и да у њему може стати 6000 људи. По предрачуну храм је требало да стаје око 230 милиона динара. Камен темељац новог храма положен је тек 10. маја 1939. године[122]. На конкурсу су учествовали тада најпознатији, углавном београдски, архитекти. Прву награду добио је арх. Богдан Несторовић, који је са арх. Александром Дероком радио планове за извођење, изменивши првонаграђену идејну скицу. Награђене и откупљене идејне скице биле су излагане и објављене[123]. Приказан је и критички размотрен цео подухват[124].

---

[119] Б. Којић, Архитектонски лик Београда, Глас CCLVI књ. 12, Одељење друштвених наука САНУ, Београд 1963, 64. Ј. Крунић, Архитектура Београда, Београд 1954, 16.

[120] в. Д. Инкиостри, О нашој архитектури, Нови Сад 1927; Б. Бајаловић, Ка старом српском стилу, Београдске општинске новине 12, Београд 1932, 766—769.

[121] О. Минић, Развој Београда, његова архитектура између два рата, Годишњак Музеја града Београда књ. 1, Београд 1954, 186.

[122] Гласник Српске православне патријаршије 10—11, Београд 1939, 245—257.

[123] Скице за Св. Савски храм у Београду, Рашка I, Београд 1927, 57—63 и Рашка I, Београд 1929, 248—253.

[124] М. Злоковић, Светосавски храм у Београду, Рашка I, Београд 1927, 56; Б. Бошковић, Проблем Светосавског храма, Српски књижевни гласник књ. 35, Београд 1932, 368; Црква св. Марка и Светосавски храм, Српски књижевни гласник 1933, 73—75.

Све идејне скице за Светосавски храм израђене су на основу средњовековне српско-византијске архитектуре. У њима су до претераних размера повећани средњовековни узори. Оне су показале да су аутори познавали те узоре и знатно више него архитекти претходних периода савладали пројектантске поступке и облике средњовековних мајстора. Одређена саживљеност са старим споменицима, њихово познавање и веома вешто опонашање карактеришу не само ове радове већ и целокупну црквену архитектуру између два рата. Док су у ранијим периодима понегде чак веома наивно и неорганско компоновани разни елементи који су само подсећали на српске средњовековне манастире, сада су сводни и куполни системи над затвореним збијеним формама достизали у неким радовима скулптуралну чврстину и заиста монументалан израз. Код неких радова тежња за монументалношћу, међутим, није била лишена надмености. И док се у ранијим фазама српска црквена архитектура освајањем централне, крстообразне грађевине у стилизацији свога времена могла окарактерисати припадношћу неовизантијском стилу, сада су дословна подражавања средњовековних цркава приближена псеудостилу, више него у било којем ранијем покушају. На конкурсу су знатно више него раније испољене и уметничке способности појединих аутора и, без обзира на могућност расправљања о основу на коме су саздана, сва дела су достигла дотада непостигнуту зрелост. Но, управо стога што је конкурс резултирао озбиљним радовима, још више су се истакле уметничке и техничке супротности садржане у пројектованим радовима. Архитекта Милан Злоковић је већ тада уочио неодрживост захтева „да обрада храма буде у духу старе српске црквене архитектуре", истакавши да је то натерало пројектанте на „компилацију која ни у којем случају не би могла бити израз једне истинске уметничке концепције". Повезујући Светосавски храм са пређашњим покушајима и остварењима у „српском стилу", он је сматрао да ни Светосавски храм не може бити ништа друго до један пример више у том низу покушаја, а тиме и „чудан доказ о стању наше савремене архитектуре"[125]. Конкурсни радови за Светосавски храм и усвојено решење подигли су „читаве узбуне у једном делу јавности" и поделили све критичаре у четири групе, у оне који су били „принципијелно против подизања храма у наше доба", оне који су били „за пројектовање катедрале у српско-византијском стилу", оне за пројектовање „према Св. Софији" и оне који су заступали „идеју апсолутне стваралачке слободе". Поред њих постојали су и они који су са социјалног становишта одба-

[125] М. Злоковић, н. д., 56.

цили све сматрајући да је паметније утрошити новац за народно просвећивање[126].

На примеру Светосавског храма показало се да је, упркос постојећој напредној друштвеној и архитектонској мисли, објективно било могуће остварити једно идејно уметнички ретардирану појаву захваљујући моћи одређених снага и још увек непреовладаних заблуда међу архитектима, који нису имали снаге да се боре за просторна решења која би одговарала највишим техничким и духовним достигнућима оног времена.

Бројни примери изграђених цркава које су опонашале средњовековне манастире у више или мање успелим решењима појединих архитеката, као на пример црква у Бањој Луци изграђена по плановима арх. Душана Живановића[127], или црква св. Марка у Београду подигнута по плановима арх. Петра и Бранислава Крстића[128], или читав низ цркава арх. Момира Коруновића изграђених по целој Југославији — у Љубљани, Цељу, Сушаку, Марибору, Вису, Делиграду, Прилепу, Сурдулици, Глоговцу, Крупњу и др. — само су материјализовани докази свих проблема који су очигледни у појави на чијем врху стоји храм св. Саве. Бројност, распрострањеност и јединствени израз тих цркава документују управо својим обимом, готово боље него друге врсте грађевина савремене српске архитектуре, једну не само архитектонску појаву.

Попут конкурсних радова за Светосавски храм објављени су и идејни пројекти са изложбе Клуба студената архитектуре[129] у „модерном византијском стилу". Они су карактеристични за начин на који се у трећој деценији овога века замишљало како треба да изгледа национална архитектура. Ти радови указивали су на смер и тежње једног дела српских архитеката. Иако радови студената, они су испољавали зрелост, вештину и стилску јасноћу. Основне, заједничке одлике готово свих радова биле су у тектонској концепцији разуђених чврсто ослоњених маса над којима су доминирали куполе и кубета. Затворени волумени били су оживљени аркадама, лучно завршеним отворима и овалним линијама венаца. Одсуством другостепене пластике и украса ти су се радови знатно издвајали из грађевина пројектованих или изведених у првој деценији века. Већина тих радова биле

---

[126] Б. Бошковић, Проблеми Светосавског храма, 368.

[127] Н. Несторовић, н. д., 80; Гласник Српске православне патријаршије, 12/13, Београд 1939, 301—303; Гласник Српске православне цркве књ. 34, Београд 1953, 65—67.

[128] Б. Бошковић, Црква св. Марка у Београду као карикатура Грачанице, Српски књижевни гласник књ. 36, Београд 1932, 302—304.

[129] Б. Бошковић, Изложба Клуба студената архитектуре, Рашка I, Београд 1929, 265—271.

су фантазије које нису изведене, наравно, ни касније нити у другом виду[130].

У трећој деценији и почетком четврте, изведене су многе грађевине до данас недовољно познате или наново откривене. Изгледи неких од њих објављени су на разним местима. У Београду је изграђен већи број стамбених кућа у „националном стилу", међу њима су и зграде у Његошевој улици бр. 24 из 1928. године, бр. 20 из исте године, изграђена по плановима арх. Александра Дерока[131], и бр. 61, затим кућа у улици Ивана Милутиновића бр. 37, кућа у улици Алексе Ненадовића бр. 5, кућа у ул. Маршала Тита бр. 34; кућа у улици Симе Милошевића бр. 51; кућа у Делиградској бр. 12 и нова зграда Друштва св. Саве арх. Петра Бајаловића у Душановој улици бр. 11. Од школских зграда у Београду карактеристичне су за тај стил зграде Трговачке академије у улици Лоле Рибара и Друге женске гимназије у улици Народног фронта, подигнуте по плановима арх. Милице Крстић[132]. Српско-византијски мотиви примењени су на ослонцима порушеног висећег моста преко Саве у Београду, а широко су примењивани на објектима београдског Новог гробља, од зидане, аркадне ограде арх. Рајка Татића из 1930. године, и мртвачнице до многих појединачних надгробних капелица. Изван Београда у многим местима изграђени су различити објекти у овом стилу, али ни они још нису прикупљени. Од јавних грађевина-бановинских палата, соколских домова, железничких станица, школа и мостова, до приватних зграда, до чесама и ограда по целој Југославији распрострањени су примерци „националног стила".

Стилске одлике грађевина подигнутих у трећој и почетком четврте деценије, без обзира на индивидуалне разлике, углавном су јединствене. Свуда су употребљени стилизовани византијски портали, стубови и капители, аркадни венци и лучно завршени отвори. Раније често употребљавани преплети и имитације византијског композитног грађења веома су ретки. Свим грађевинама заједничке су згуснуте форме, једноставност и умерена употреба декоративне пластике. Сву-

[130] Издвајањем радова „модерног српско-византијског стила" од радова других стилских концепција које се упоредо негују на истом факултету може се добити непотпуна слика о архитектонском стању тога времена, али оквир овога рада не допушта улажење у међусобне сразмере разних стилских концепција. Овде се може указати на то да исти архитекти истовремено пројектују у разним стиловима и да из те непреовладане, наслеђене, појаве нису могле произаћи доследне и чисте архитектонске замисли и дела. За проучавање овог проблема значајна је публикација архитекте и естетичара Милутина Борисављевића, у којој је објавио своје радове, међу којима и оне пројектоване у „модерном византијском стилу" (М. Борисављевић, Архитектонски проблеми из монументалне, надгробне, црквене, декоративне, јавне, приватне и индустријске архитектуре, Београд 1931).

[131] Дом пуковника Глише Елезовића, Рашка I, Београд 1929, 257.

[132] О. Минић, н. д. 186; Б. Несторовић, Архитектура новог века, 317.

да је присутна тежња да се тешким фасадама изрази монументалност. На стамбеним зградама балкони и отворене лође постају главни мотиви фасада.

У целокупној архитектонској делатности овог периода, у којем многи архитекти испољавају тежње за остварењем „националног стила", издваја се дело архитекте Момира Коруновића. У њему су синтетизоване све тежње једне епохе и једног стилског опредељења савремене српске архитектуре. Он је најплоднији пројектант овог опредељења. Његов опус је целовит, доследно усмерен само у једном правцу у којем свако ново дело представља нов прилог јединственој идеји. Научна критика ће у његовом делу наћи све елементе за разумевање како уметничких, градитељских, тако и социолошких основа покрета за обнову националног стила у српској архитектури, и у њему открити све супротности које тај покрет и та архитектура у себи садржи. Већ је указано на општи допринос, изванредни значај, несумњиву уметничку вредност и чудесне облике Коруновићеве архитектуре[133], али је тек потребно изучавати његово дело.

Коруновић је пројектовао јавне грађевине, соколске домове, цркве, скулптуралне архитектонске споменике, породичне куће, војне објекте, слетишта и капеле. Учествовао је у конзерваторским радовима и снимао средњовековне споменике[134]. Најпотпуније се изразио на јавним грађевинама, међу којима се истичу зграда Поште бр. 2 у Београду код железничке станице (у првобитном облику), поштанска зграда у Палмотићевој улици у Београду, соколски дом „Матица" у Београду и банска палата и бански двори у Бањој Луци. Архитектон-

---

[133] О. Минић, н. д. 186; М. Митровић, Судбине наших токова, Политика 7. III, Београд 1965, 18.

[134] Момир Коруновић рођен је 1883. године. Завршио је Технички факултет у Београду 1906. године, а допунске студије архитектуре у Прагу 1910. године. Од завршетка студија непрестано је био на служби у Министарству грађевина. Радио је пројекте за Сеизмолошки павиљон у Београду 1907; идејне скице за зграду Управе монопола 1908; излагао је пројекте за соколски дом, пољску гостионицу и крематоријум 1912; израдио велику чесму у Призрену 1912, за време рата 1914—1918. радио разне војне објекте, летње војне позорнице и уређивао војна гробља; после рата уређивао дворске зграде, пројектовао је своју кућу у Ламартиновој ул. 1922. и кућу у Мариновићевој улици. После 1929. године пројектовао је две поштанске зграде, и три соколска дома у Београду, бановинске зграде у Бањој Луци, соколске домове у Обреновцу, Јагодини, Ћуприји, Ужицу, Ст. Пазови, Куманову, Скопљу, Автовцу и Јајцу, и два слетишта у Београду. Пројектовао је преко 20 цркава, споменике са костурницама на Зебрњаку и Мачковом камену, три споменика Кочи Анђелковићу и споменике код Охрида, Скопља и у Призрену. Учествовао је у радовима на конзервацији Дечана, цркве у Чајничу и манастиру Жичи, а снимао је Студеницу, Раваницу, Љубостињу, Манасију, Лазарицу, Крушевачки град и неке друге манастире.

(За све биографске податке као и обавештења о својим радовима дугујемо искрену захвалност архитекти Момиру Коруновићу, који се љубазно одазвао да нам у срдачном разговору представи своју делатност.)

Арх. М. Коруновић умро је 17. IV 1969. (М. Митровић, Умро доајен српске архитектуре, Политика 27. IV 1969).

ска композиција свих ових грађевина је веома разуђена, јако наглашеним, избоченим деловима који излазе из главне масе архитектонских корпуса. Снажни пиластри или стубови, венци или завршеци елевације још више разигравају волумене грађевина. Сва зидна платна узнемирена су наизменичним смењивањем јаких удубљења и испупчења, оштрих бридова са лучним и кружним функционалним и декоративним елементима. На више места урезана су обојена поља са геометризираним плошним симболима или грбовима. Поред заједничких, свако дело има и своје одлике. Коруновић је одбацивши једноставност или само функционалну композицију маса све подредио изражајности архитектонске пластике крупних планова и маса. Ликовни утисак постигао је пре свега зиданим, а веома умерено украсним, сликарским састојцима. Он је готово до непрепознавања употребљавао неке елементе са средњовековних споменика на јавним грађевинама. Личним стилизацијама он је у овим делима остварио особене уметничке композиције које чине највиши домет у развоју материјализоване идеје о националном стилу.

Коруновићева дела, као што је то примећено[135], поред сећања на стару српску архитектуру имају нечег од савремене експресионистичке архитектуре, чиме наглашено потврђују, као и све значајније грађевине обликоване у „српском стилу“, да се архитектонско стваралаштво не може развијати потпуно мимо времена у којем настаје.

Са Коруновићевим делима била су углавном завршена трагања за националним изразом у српској архитектури[136]. Наступом млађих архитеката који су прихватили функционализам и безорнаменталност као архитектонске истине, одбацивши другостепене стилске реквизите, приклањајући се универзалнијим идејама, у српској архитектури нестају дела заснована макар и на далеким средњовековним сећањима. Само су се још једном, у првој половини овога века, јавиле идеје о архитектури „националној по форми, а социјалистичкој по садржини“[137], али оне нису имале чврше подлоге јер је српска архитектура, као дисциплина, била већ довољно еманципована и самостална, па се тешко могло прихватити оно што се противило основним претпоставкама просторног обликовања.

---

[135] М. Митровић, н. м.

[136] У једном тренутку савремена српска архитектура тражила је у старијем руралном и маловарошком наслеђу — у балканској кући — инспирације за регионално опредељење. Тај правац био је знатно краћег даха, других основа и другачијег рода, али је значајан по томе што се кроз њега такође може практично проверити теза о оправданости националног стила у архитектури.

[137] Остаје да се и ова појава, из које су широм Србије ницали задружни домови у „моравском стилу“, протумачи и да се открију њено порекло и њене архитектонске вредности.

Сажет преглед развоја идеја и архитектонских остварења која су полазила од тежње за одвајањем, регионалним опредељењем и националном одређеношћу, показује да је у српској архитектури тај процес сложен, вишестран и зависан од спољних утицаја, а још више од унутрашњих потреба и снага. Праћењем стилских одлика остварених дела долази се до закључка да су различити елементи у разним и истим периодима сматрани за достигнуће националног израза и да су стилске концепције резултат пре свега одређених политичких, друштвених, друштвеноекономских, црквених и државних интереса, те да су као уметничка појава израсле на несигурном тлу неодређених и недовољно формираних сопствених архитектонских искустава. Истовремено остварена дела у „српском стилу" показују да су у српској архитектури она готово једина на којима су наши архитекти, макар и непотпуно, покушавали да нађу сопствена обликовна решења и за која нису могли преузимати готове обрасце. Тежња за националним стилом била је објективно условљена, и поред постојеће свести и сагледавања погрешних основа на којима су остварена дела тога стила.

Па ипак, можда никада у нас једна национална идеја, ма колико она била у сукобу са стварним националним потребама, са временом и правим градитељским вредностима, није била толико потпомогнута уметношћу. Особеност, снага и јединство као врховни циљеви идеалистичког национализма добили су у делима „српског стила" своје материјалне показатеље. Али тај стил нема само једну компоненту, он је од почетка бременит супротностима. Унутар тог стила остварена су и дела која се због својих стварних вредности не могу искључити из антологије новије српске архитектуре. Поводи настанка не могу да буду разлог одбацивању појединих дела, а не може се занемарити ни стварна потреба за еманципацијом националне архитектуре. Не може се пребацити српским архитектима што су уместо опонашања европске стилске архитектуре подражавали споменике са свога тла. Из свих тих разлога покрет за обнову српског стила треба истраживати и ревалоризовати.

Поглавље о обнови српског стила у архитектури још се не може закључити. После откривања негативних последица које је тај покрет имао на даљи развој архитектонског стваралаштва и осуде његових регресивних идејних основа, потребно је издвојити компоненте његове друштвеноисторијске условљености и уметничке вредности и научно разрадити све оно што га одређује.

LE RENOUVELLEMENT DU »STYLE SERBE« DANS L'ARCHITECTURE

ŽELJKO ŠKALAMERA

Vers le milieu du XIXe siècle la société serbe était divisée par des frontières d'Etat. Une partie de cette société se trouvait dans la Monarchie des Habsbourg et l'autre dans son propre Etat qui n'était pas encore complètement libéré de la domination turque. C'est par le renforcement de la bourgeoisie et du nationalisme serbes dans toutes les parties de la société divisée qu'à partir du milieu du XIXe siècle devenaient de plus en plus fortes les demandes de donner un caractère national à l'architecture qui jusqu'à cette époque avait les marques du baroque, du classicisme et du romantisme de l'Europe centrale. Le processus d'émancipation de l'architecture serbe fut graduel et directement dépendant des possibilités matérielles réalisées, ainsi que de l'état de l'élaboration de programmes nationaux, idéologiques et culturels. Il se déroulait au milieu de nombreuses contradictions et différents intérêts des parties de la société serbe dans certaines phases de l'évolution moderne, mais dans ce processus était toujours présente une tendance visant à la détermination régionale et à l'orientation nationale de l'architecture. Cette tendance, négligée jusqu'à présent dans la littérature spéciale et scientifique, se manifesta dans le mouvement de renouvellement du »style serbe« dont le développement on peut divisé en quatre étapes principales.

La première étape, embrassant une période de cinquante ans jusqu'à la dernière décennie du XIXe siècle, est caractérisée par une tendance de rebyzantisation de l'architecture serbe d'église s'opérant par l'imitation des monastères médiévaux serbes et sous l'influence exercée par des modèles étrangers néobyzantins. C'est dans cette étape que l'on procède par les savants du pays à une étude intensive de l'architecture serbe du Moyen Age, mais celle-là n'était pas encore suffisamment utilisée dans les projets contemporains. Les projets pour les bâtiments d'église furent élaborés à cette époque par des artisans macédoniens, par des architectes étrangers et du pays de formation occidentale. Au début, bien que composées de manière classique, les églises n'obtiennent que des coupoles appliquées d'une façon non organique et quelques éléments secondaires byzantins. Plus tard, surtout sous l'influence de l'architecte viennois Théophile Hansen, on accepte la construction centrale à la coupole en tant que type dominant. Parmi les églises de cette étape se distinguent celles à Smederevo, à Niš, à Sarajevo et à Mostar, bâties par le constructeur Andreja Damjanov, l'église orthodoxe à Dubrovnik

et l'église de l'Ascension à Belgrade qui sont du type de la transition à la construction centrale en forme de croix, ainsi que les églises à Trieste par l'architecte Carlo Maciachini, celles à Zemun, à Pančevo et à Belgrade par l'architecte Svetozar Ivačković et à Jagodina par les architectes Jovan Ilkić et Dušan Živanović. A cette époque on a élaboré aussi des projets de type pour des églises de village. Parmi les chercheurs de l'ancienne architecture serbe on doit signaler l'architecte Dragutin S. Milutinović et Mihailo Valtrović, qui photographiaient les monuments du Moyen Age en vue de faire utiliser ces photographies pour les projets modernes.

La deuxième étape est constituée par les oeuvres qui prirent naissance dans la dernière décennie du XIXe siècle. C'est dans cette étape qu'apparaissent les premiers monuments publics construits dans le »style serbe«, ainsi que les bâtiments sur lesquels on utilise les recherches de l'art médiéval effectuées dans le pays. C'est dans l'architecture d'église qu'avait complètement prévalu le type néobyzantin. Les édifices profanes de cette étape sont caractérisés par une conception d'espace de l'Europe centrale avec les éléments orientaux et byzantins de la plastique de second ordre sur les façades. Parmi les oeuvres qu'on regardait alors comme celles du »style serbe« se distinguent la Maison de la Société de saint Sava de 1889 à Belgrade par l'architecte Jovan Ilkić, le Lycée à Sremski Karlovci de 1890 par l'architecte Gyula Pártos, la Cour épiscopale à Novi Sad et le Grand séminaire à Sremski Karlovci de 1900 par l'architecte Vladimir Nikolić et un peu plus tard le Foyer serbe à Zemun de 1908 par l'architecte Kosta Atanacković-Stanišić. A cette étape appartient également le Pavillon du Royaume de Serbie à l'Exposition internationale de Paris en 1900 conçu par les architectes Milan Kapetanović et Milorad Ruvidić d'après les anciennes églises serbes du XIIIe siècle.

La troisième étape, à partir du début de ce siècle jusqu'à la Première Guerre mondiale, se distingue par la formulation consciente de demandes visant au »style national«, par l'accès varié à l'élaboration de projets des édifices dans le »style national«, par l'élargissement du style sur les bâtiments d'habitation et les autres contenus architectoniques, par l'acceptation du »style national«, en tant qu'une orientation de style, par un nombre de plus en plus grand d'architectes, surtout des jeunes, ainsi que par une lutte intensive d'un certain nombre d'architectes pour la prédomination du »style serbe« dans l'architecture d'église, publique, d'habitation et de village. Dans l'architecture d'église on abandonne la soi-disant byzantinique Hansen au profit de l'imitation des églises médiévales serbes, surtout celles du groupe de monuments de Morava, tandis que dans l'architecture publique et celle d'habitation se manifestent

deux conceptions, l'une tectonique et l'autre décorative. Dans la première conception on tâchait par la composition de masses, par des éléments d'arc et ovales façonnés d'après les anciens monuments de créer des oeuvres contemporaines. Dans la deuxième conception on utilisait des éléments décoratifs, généralement du groupe de monuments de Morava, pour le traitement des façades modernes. Parmi les architectes de cette étape se distingue le plus l'architecte Branko Tanazević avec ses oeuvres à Belgrade: la Centrale téléphonique de 1908, le Ministère de l'Instruction publique et la maison d'habitation des Nikolić de 1912, ainsi que le Pavillon du Royaume de Serbie à l'Exposition internationale de Turin en 1911. Dans la jeune génération des architectes qui elaboraient des projets dans le »style serbe« parmi les autres se distinguent les architectes Vladimir Popović, Petar Bajalović, Dragutin Maslać, Jovan Novaković et Petar Popović. Dans les oeuvres qui prirent naissance dans cette époque on remarque aussi l'influence qui fut exercée sur l'architecture serbe par la Sécession.

La quatrième étape, où appartiennent de nombreuses oeuvres et projets exécutées dans la troisième et au début de la quatrième décennies de notre siècle, constitue la phase mûre, terminale de l'évolution du »style serbe« et la fin de cette apparition, déjà rétrograde à cette époque, due à l'influence de l'architecture moderne sans ornements. L'apparition du »style serbe« cessa d'être, entre les deux guerres mondiales, la composante de l'expression du sujet national ayant servi à la pression interne dans un Etat centraliste plurinational nouvellement formé. L'indépendance de l'architecture serbe et l'acceptation des conceptions architectoniques plus universelles ont également causé le rejet du »style national«. Pourtant, les oeuvres de cette étape, à côté des contenus les plus variés, possèdent une expression unique où la tectonique des corpus architectonique, avec l'utilisation minimale d'éléments ornementaux, a complètement vaincu les hésitations antérieures entre les procédés de construction et ceux de décoration. Des volumes compacts, lourds, conçus de façon sculpturale, avec de nombreuses lignes ovales constituent la caractéristique principale des oeuvres exécutées dans cette étape. Parmi de nombreux architectes qui à cette époque élaboraient des projets dans le »style national« se fait remarquer l'architecte Momir Korunović, surtout par ses bâtiments monumentaux exécutés depuis 1929. Dans ses bâtiments de deux bureaux de poste et de la Maison de la Société de gymnastique Sokol à Belgrade, ainsi que dans les deux édifices de la banovina à Banja Luka, se trouvent généralement les traits qui caractérisent le »style national« de cette étape terminale.

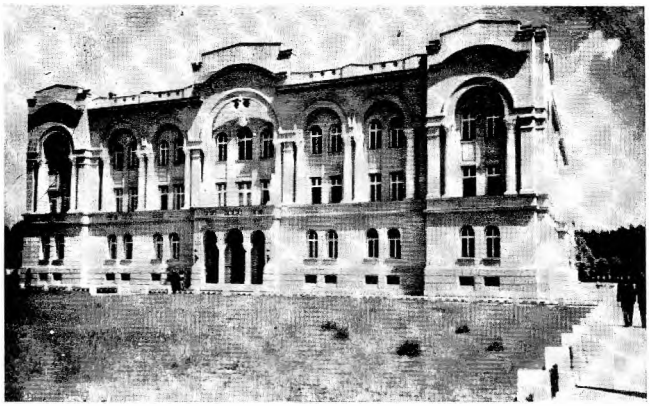
L'apparition du »style national« fut auparavant rejetée comme »tentatives échouées« sans qu'on tâchât de déterminer la ligne d'évolu-

tion, les oeuvres et les auteurs de ce mouvement dans l'architecture serbe. Aussi ne peut-on pas encore formuler des conclusions sur son importance si l'on ne poursuit pas de recherches ultérieures et plus détaillées. Cependant, déjà à l'heure actuelle il est indubitable que ce courant aussi a contribué à l'émancipation, surtout professionnelle et théorique, de l'architecture contemporaine serbe, parce que de nombreuses réalisations pouvaient servir à la vérification pratique des différentes conjectures architectoniques. C'est ce qui donne aujourd'hui l'importance à ses recherches à peine entreprises.

Сл. 15. Бански двори у Бања Луци, арх. М. Коруновића
Сл. 16. Соколски дом „Матица“ у Београду, арх. М. Коруновића. Подигнут 1929—1935.

Сл. 17. Пошта 2 у Београду, арх. М. Коруновића из 1929. године

Сл. 18. Пошта у Палмотићевој улици у Београду, арх. М. Коруновића из 1929. године

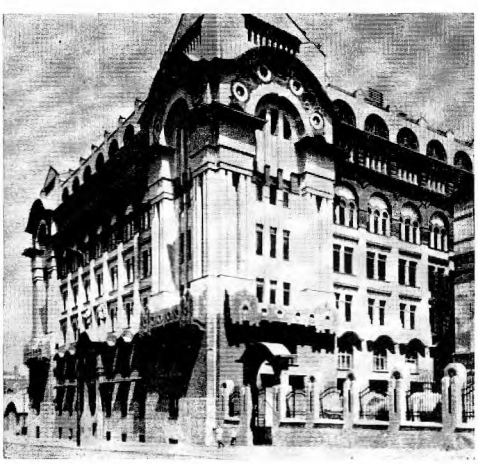


15



16

18



17





1



2



3

Сл. 1. Црква св. Борђа у Смедереву, подигнута 1855. године. Дело мајстора Андреја Дамјанова

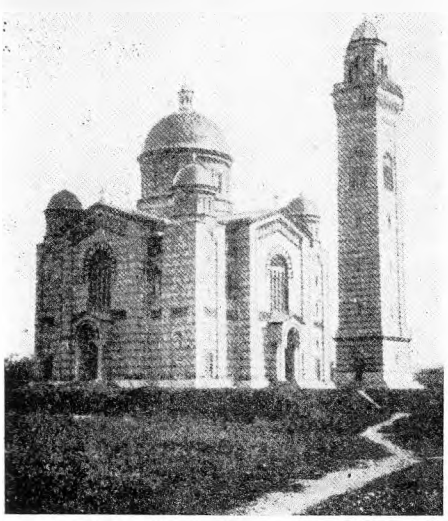
Сл. 2. Вазнесенска црква у Београду, подигнута 1865. године

Сл. 3. Црква св. Спиридона у Трсту. Подигнута 1861—1869, по плановима арх. Карла Мачијакинија

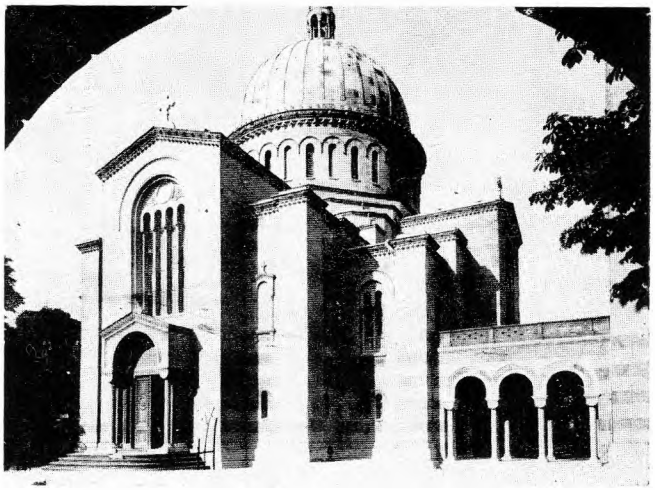
Сл. 4. Црква у Светозареву, подигнута по плановима арх. Д. Живановића и Ј. Илкића (?)

Сл. 5. Преображенска црква у Панчеву. Подигнута 1874—1878, по плановима арх. С. Ивачковића

4



5



Станислав Живковић

Српска цртачка и сликарска школа Кирила Кутлика



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

Неколико значајних догађаја, концентрисаних око самог почетка XX века, условили су појаву српске модерне уметности, везане за центар у Београду. Светска изложба у Паризу 1900, Прва југословенска уметничка изложба 1904. у Београду, прва југословенска колонија у Сићеву 1905. или прва изложба Друштва српских уметника „Лада" у Београду 1906, јесу датуми од којих поједини аутори полазе у својој периодизацији материјала.

Међутим, догађај који је хронолошки претходио свима, а на културно-историјском плану заиста означио прекретницу, јесте оснивање Прве српске цртачке и сликарске школе Кирила Кутлика 1895. године.

До данас је о овој појави забележено десетину написа или краћих чланака, који се могу поделити на две хронолошки и садржајно одвојене групе материјала за изучавање. Прву сачињавају написи савременика из кратких пет година београдског живота и рада оснивача, управника и власника школе Кирила Кутлика, односно време између 1895. и 1900. Затим, за читавих педесет и више година овај догађај се заборавља или се Кутликово име помиње узгред, уз биографије појединих уметника — његових ученика. Најзад, у периоду од 1955. па до данас започиње настојање млађих истраживача да се ово раздобље српске уметности расветли и самим тим да се Првој сликарској школи и Кирилу Кутлику одреди место у културној историји.

У првој групи материјала, најзанимљивије је отворено писмо Борђа Крстића упућено Г. Кирилу Кутлику „Управнику сликарско-цртачке школе", објављено у „Дневном листу" бр. 209, у јесен 1896. године[1]. Написано у изузетно јетком тону, оно садржи мишљење старог мајстора да управник и власник школе нема никакву стручну и теоретску спрему, а сама школа представља неозбиљну појаву коју треба

[1] Б. Крстић, Г. Кирилу Кутлику „Управнику Сликарско-цртачке школе", Дневни лист, 1896, 209.

ликвидирати. Нема никакве сумње да су Таубингерови прегледи и систем који је Кутлик могао донети са бечке Академије били нешто конзервативнији у односу на минхенска искуства Борђа Крстића, као и на његов став сликара реалистичких схватања, али је по свом нетрпељивом тону и потпуном омаловажавању делатности школе његово мишљење данас неприхватљиво.

Знатно је умеренији чланак Михаила Валтровића, који је објављен у три броја „Дневног листа" исте године. Као основну замерку Кутлику, Валтровић истиче његову амбицију да од школе формира институцију која треба да даје сликаре, уместо да се задовољи скромнијом улогом припремања младих људи и занатлија да овладају цртачком техником, која ће им практично користити у послу или послужити као припрема за касније уписивање на неку од сликарских академија у иностранству[2].

Најзад, уз овакве негативне оцене Кутликових напора, треба поменути и чланак Стеве Тодоровића, објављен новембра 1896. у листу „Народ" под називом „Српска цртачка и сликарска школа Кирила Кутлика"[3].

Једини позитиван напис који је прелазио обим новинарске информације јесте онај у сарајевском часопису „Нада" из 1897. године. Аутор објективно оцењује успех школе која је умела да окупи значајан број ученика и да заинтересује јавност за свој рад, мада нешто преувеличава квалитете самог Кутлика као сликара[4]. Кратак некролог у „Новом веку" из 1900. године закључује документарни материјал који су нам оставили Кутликови савременици[5].

У новије време, први приказ Кутликове школе дао је Дејан Медаковић, а затим у два написа М. Михаиловић. Први је објављен у „Политикином забавнику" од 3. септембра 1955. под називом „Прва сликарска школа у Србији", а други у октобарском броју „Савременика" исте године под називом „Кирил Кутлик оснива прву сликарску школу у Београду"[6]. Аутор је дао доста тачних података, мада су они мемоарског карактера, изречени кроз сећање једног од ученика Српске цртачке и сликарске школе, Боривоја Стевановића.

Најопширнији и досад једини приказ који је садржавао извесну критичку оцену рада Кутликове школе дала је Зора Симић-Милова-

---

[2] М. Валтровић, Цртачка и сликарска школа г. Кирила Кутлика у Београду, Дневни лист, 1896, 233—235.

[3] С. М. Тодоровић, Српска цртачка и сликарска школа Кирила Кутлика, Народ, 1896, 8—11.

[4] К. Кутлик, Нада, Сарајево 1897, бр. 21.

[5] К. Кутлик, Нови век 1900, 5 (некролог).

[6] Д. Медаковић, Прве сликарске школе и њихови покретачи, Универзитетски весник, 6. мај 1954. М. Михаиловић, Прва сликарска школа у Србији, Политикин забавник, 3. септембар 1955. — М. Михаиловић, Кирил Кутлик оснива прву сликарску школу у Београду, Савременик, 1955, бр. 10.

ШКОЛСКА СТАТИСТИКА

За школу било је пријављено 80 ученика. од којих се уписало 37, а у ствари посећивало 30 ученика. Од ових 30 ученика били су:

Редовни

Ред. број	ИМЕ и ПРЕЗИМЕ	Година рођења	Место рођења	Бављење у школи од 1895 до 1896	Успех
1	Боривоје Стевановић	1879	Ниш	Септ. Јуни	одличан.
2	Владимир Протић	1878	Топчидер	Новем. Март	врло доб.
3	Војислав Стевановић	1871	Књажев.	Новем. Јуни	врло доб.
4	Владислав Весели	1882	Земун	Мај Јуни	
5	Драгомир Глишић	1872	Ваљево	Септ. Јуни	одличан
6	Јанча Илић	1864	Врање	Јуни	
7	Коста Миличевић	1877	Скадар	Септ. Јуни	добар
8	„ Михаиловић	1878	Неготин	Нов. Фебр.	слаб
9	„ Чобановић	1877	Смедерево	Дец. Априла	врло доб.
10	Милан Јовановић	1877	Београд	Септ. Апр.	слаб
11	„ Миловановић	1876	Крушевац	Септ. Јуни	добар
12	„ Микић	1879	Врање	Сеп.Нов	врло доб.

Ванредни

					Занимање
13	Бранко Поповић	1882	Ужице	Феб.-Апр.	реалац
14	Димитрије Марковић	1868	СокоБања	Септ -Дец.	ч. мин. ф.
15	Живојин Петровић	1878	Чачак	Феб Март	реалац
16	Милан Миљковић	1873	Београд	Новем.-Март	
17	Милош Бели-Марковић	1883	„	Март. Мај	гимназиет
18	Рајко Лешјанин	1868	„	Септ	ч. мин. ф.
19	Реља Бели-Марковић	1887	„	Март.-Мај	ђак ос. ш.

Ученици вечерњег курса:

20	Алекса Илић	1868	Крива.	Окт.-Април	столар
21	Божидар Вучковић	1872	Госпић	Феб.-Април	обућар
22	„ Миљковић	1881	Крушевац	Феб.-Март	бравар
23	Владимир Нинчић	1884	Београд	Децем.-Јуни	гимназист
24	Борђе Протић	1876	Д. Милан.	Јан -Април	часовнич.
25	Димитрије Младеновић	1876	Београд	Март-Април	бравар
26	Живко Адут	1884	Београд	Децем.-Јуни	ђ. осн. шк.
27	Милан Кретовић	1879	Ужице	Децембар	фарбар
28	Милан Станојевић	1878	Вл.-Поље	Децембер	„
29	Натан Адут	1886	Београд	Децем.-Јуни	ђ. осн. шк.
30	Радисав Цагић	1589	Ужице	Новем.-Јуни	столар

ШКОЛСКА СТАТИСТИКА

А.) Редовни ученици:

име и презиме	место рођ	г. рођ	од	н. ш	успех
Боривоје Стевановић	Ниш	1879	III	10.	одличан
Владислав Весели	Земун	1882	II	5.	добар
Драгомир Гашић	Ваљево	1872	III	10.	одличан
Душан Јура	Шабац	1878	I	8.	задов.
Душан Костић	Београд	1884	I	2.	задов.
Ђорђе Нинић	Урошица	1878	I	2.	добар
Коста Миљковић	Скадар	1878	III	8.	в. добар
Љубисав Гајић	Бистрица	1879	I	10.	в. добар
Наталин Д'Андреа	Загреб	1878	I	3	одличан
Рафаило Момчиловић	Дероње	1875	III	8.	одличан
† Стеван Мартиновић	Г. Карл.	1989	II	5.	одличан

Б.) Женско одељење

	име и презиме	м. рођ.	од	нц	успех
Г-ца	Алма Хокауфова	Пожега	I	7	задовољ.
„	Анђа Л. К. Лазаревић	Београд	I	4	задовољ.
„	Драга В. Николићева	Ниш	II	8	в. добар
„	Зденка Ф. Некласилов.	Београд	I	6	добар
„	Јелена Герлингова	Лукенвал.	I	2	в. добар
„	Марија С. Грујићева	Београд	II	6	одличан
„	Милица Б. Петровић	Цетиње	I	5	в. добар
„	Надежда М. Петровић	Чачак	II		

В.) Ванредни ученици (гости):

име и презиме	м. рођ	занимање	нц.	успех
Александар Крстић	Подгорица	V р. гим.	8	одличан
Бранко С. Јевтић	Београд	III р. о. ш.	6	одличан

Трећи годишњи извештај Кирила Кутлика, 1898.

новић у чланку „Прве уметничке школе у Београду", објављеном у II књизи Годишњака музеја града Београда 1955[7]. Недостаје ликовна анализа радова било Кутликових било његових ученика, што је неопходно за једну потпуну аргументацију. Исто тако, аутор није познавао извесна документа, међу које спада и веома важан Трећи извештај српске цртачке и сликарске школе за 1897/98. годину. Али зато у чланку налазимо обиље података о условима рада, као и многобројна имена Београђана који су на овај или онај начин допринели да се школа одржи и настави свој развојни пут до данашњих академија.

На завршетку налазимо два текста, оба везана за организовање изложбе, под називом „Српска сликарска школа Кирила Кутлика", у Галерији Културног центра Београда 1964. године. Вера Ристић дала је уводни текст у каталогу изложбе, а Станислав Живковић објавио је тим поводом чланак у „Политици"[8]. Оба аутора укратко су изложила основне информације о оснивању и раду Кутликове школе.

Последње деценије XIX века у Београду карактерише осетна празнина у ликовном образовању. Читавих тридесет година нема никакве уметничке наставе, мада је управо у то време био активан приличан број наших сликара и вајара, школованих на страни. Ту су повремене изложбе Борђа Миловановића, Борђа Крстића, Петра Убавкића. Публицитет који је оваквим, истина ретким догађајима давала штампа, посвећујући читаве стране појединим уметницима и репродукујући њихове радове, најбоље илуструје колико се осећао недостатак редовног ликовног живота. Такво расположење јавности допринело је стварању повољних услова да се у Београду оснује једна сликарска школа која ће бити способна да прихвати младе генерације и да их заинтересује за уметнички позив.

Међутим, очекивања да ће такву школу повести неки београдски уметник нису се остварила. Иницијатива је дошла са стране и оно што није пошло за руком Борђу Крстићу 1881. год., успео је да створи један млад Словак, Кирил Кутлик (1869—1900)[9].

Cyril Kutlik, син свештеника, рођен је 29. марта 1869. године у Крижлицама, у Чехословачкој. По завршетку гимназије у Храдци

---

[7] З. Симић-Миловановић, Прве уметничке школе у Београду, Годишњак Музеја града Београда, 1955, књ. II.

[8] В. Ристић, Српска сликарска школа Кирила Кутлика, Каталог изложбе, Галерија Културног центра Београда, 1964, св. 35. — Ст. Живковић, Кирило Кутлик и његови ђаци, Политика, 19. април 1964.

[9] Биографски подаци добијени су од уметникове породице, где се чувају последња документа. Емилија Савић из Београда јесте кћи Кутликове ученице Зденке Неквасил-Браздил, рођене сестре Кутликове жене Миладе. Део докумената, као Кутликов школски дневник и друго, налази се у музеју у Бачком Петровцу.

Кралове, од 1885. до 1891. год. похађа сликарску Академију у Прагу, где су му главни професори били Лот и касније Макс Пирнер. Од самог почетка он се посвећује историјској композицији, па му је прва оваква слика „Последњи тренуци слободе Јана Хуса", рађена пред крај студија, била изложена на јубиларној изложби у Прагу, а затим откупљена и постављена у свечаној дворани Општинске куће у граду Висока.

Од 1891. до 1893. год. налази се на специјализацији у Бечу, код Августа Ајзенменгера, једног од настављача традиције коју је овом уметничком центру оставио Анселм Фојербах. Са тог кратког боравка понеће са собом утиске везане за алегоријске и историјске призоре којима је Ајзенменгер декорисао више палата и јавних зграда: „Аполон и музе" у великој дворани Музикферајна; алегорије и фестони на фасади Хајнрихсхофа; алегорије у Већници или медаљони на фризу у Музеју за уметност и индустрију. Зато није необично што ће касније својим ученицима у Београду причати управо о овом професору, као и о двојици чешких декоратера који су у том тренутку достизали европску славу: Вацлаву Брожику и Војтеху Хинаису[10].

Пошто се разболео на плућима, Кутлик је од 1893. до 1895. провео у Арцу у јужном Тиролу, покушавајући да се лечи. За то време је израдио велику алегоријску композицију „Прва жртва смрти", о којој ће одушевљено писати сарајевски часопис „Нада" 1897. године[11]. За последњих пет година живота, проведених у Београду, насликао је више историјских и алегоријских композиција, под називом: „Чучук Стана", „Чукур чесма", „Апотеоза измирења Александра Обреновића са кнезом Николом Црногорским", „Краљевић Марко убија аждаје". Поред тога, сликао је портрет и нарочито жанр-сцене са тезом, па је као сликар социјалних тема добио чак значајно место у историји чехословачке уметности[12]. У Србији се и оженио 1899. године Миладом, ћерком архитекте Франтишека Неквасила. Умро је 4. априла 1900. у Београду, где је и сахрањен.

По свом доласку у Београд, овај скромни човек имао је у ствари велику амбицију: да отвори сликарску школу уз помоћ државе. При том је његов наступ био веома опрезан, како то видимо из прве вести коју је објавила штампа јула 1895. године: „Допутовао из Пра-

---

[10] Вацлав Брожик (1851—1901), чешки сликар и педагог, најважнији чешки представник историјског сликарства. Познатије слике: „Лаура и Петрарка", „Спаљивање хусита", „Осуда Јана Хуса". — Vojtech Hynais (1854—1925), чешки сликар и педагог, код кога је и Кутлик око 1887. слушао декоративно сликарство. Најпознатији радови: Апотеозе Чешке, Моравске и Шлеске у Народном дивадлу у Прагу, таванице Вандербилтове палате у Њујорку, декорације за Бургтеатер у Бечу.

[11] К. Кутлик, Нада, Сарајево 1897, бр. 21.

[12] К. Вацулик, Словенске умение в боји о днешок, Братислава 1959.

га. Академски живописац из Прага Г. Кутлик, пре неки дан дошао је у Београд и како чујемо он ће овде пробавити 2—3 месеца, да проштудира српску ношњу за једну велику историјску слику, коју је намеран да изради и по свршетку да је овде изложи на углед. Кутлик је пре 4 године завршио живописну академију у Прагу и Бечу, а неко време провео је у Тиролској. Г. Кутлик је сад око 26 година. Своје израде он је већ изложио на Чешкој изложби."[13]. Дакле, он је објавио своје присуство, али не и намере, што је био само један од његових мудрих потеза, на које је био принуђен ако је желео да до краја успе у својој замисли.

Чињеница да се један странац појавио као организатор сликарске школе не може нас сувише изненадити ако знамо да је, поред Аустријанаца, долазак чешких стручњака и пословних људи био у то време општа појава. Отварање рудника по Србији и подизање првих фабрика, везано је управо за чешке стручњаке, од којих је не мали број дефинитивно остао у новој отаџбини. Кирило Кутлик, који је пошао стопама Владислава Тителбаха, боравио је у Београду први пут 1887. године, још као студент прашке Академије. Налазећи се у том тренутку на летњем распусту код брата, евангелистичког свештеника у Старој Пазови, искористио је прилику прославе Вука Караџића да посети главни град Србије. Добро је запазио да је ситуација повољна и имао је, на нашу срећу, довољно идеала за овакав подухват, али и несумњиве организаторске способности.

Тако је већ десетак дана по његовом доласку започела кампања за упис ученика серијом огласа и краћих чланака, од којих је занимљиво поменути први: „Г. Ц. Кутлик чешки уметник намеран је овде отворити сликарску школу, у којој би се ученици научили уметности сликања толико да се доцније на академијама могу усавршавати. Прима се и мушки и женски. Пријављивати се ваља код г. Кутлика у хотелу Славија од 10—12 сваки дан. Ова је школа за нас веома потребна — нема је на целом Балкану — те се уздамо да ће показати успеха. Препоручујемо је свакоме коме је уопште потребно цртање и сликање."[14]. На позив се одазвало око осамдесет полазника, а из првог извештаја школе 1896.[15] дознајемо да је тридесет ученика редовно похађало наставу и то: дванаест као редовни, седам као ванредни и једанаест као слушаоци одвојеног вечерњег курса. Поред податка да је школа од самог почетка успела да окупи омладину из разних крајева Србије, веома је значајно што су њени ђаци претежно припадници

[13] Вечерње новости, Београд 4. јули 1895.

[14] Трговински гласник, Београд 23. јули 1895.

[15] К. Кутлик, Први извештај српске цртачке и сликарске школе, Београд 1896.

средњег сталежа. Особито међу слушаоцима вечерњег курса, где поред професора и гимназиста налазимо столаре, браваре, фарбаре и часовничаре. Тиме је унет нов дух и створено ново схватање сликарства, које више не представља разоноду за докону децу нове буржоазије, већ занат и животни позив. Најзад, неколико имена са тог првог списка редовних ученика, који су своје школовање започели 5. септембра 1895. године у кући сликара Милије Марковића-Распопа на Косанчићевом венцу, најбоље сведоче о значају ове школе као појаве. Драгомир Глишић, Милан Миловановић, Боривоје Стевановић и Коста Миличевић представљају, уз полазника вечерњег курса Бранка Поповића и касније ђаке Надежду Петровић и Љубу Ивановића, родоначелнике српског модерног сликарства.

Није незанимљиво констатовати да су у питању управо једини ђаци који су у школи провели целу годину, од септембра 1895. до јуна 1896, као и да је сваки од њих већ поседовао извесно предзнање. Најстарији међу њима Драгомир Глишић (1872—1957) дошао је непосредно из Ваљева, где је напустио берберски занат да би се посветио новом занату — сликању. Он већ носи браду, показује много самоуверења и сигурно савлађује прве цртачке задатке. Знатно је несигурнији те прве године нешто млађи Милан Миловановић (1876—1946), син „бојаџије" из Крушевца, мада је дошао под високим патронатом чувара Народног музеја. Једини који се већ осећа Београђанином јесте Боривоје Стевановић, рођен 1879. у Нишу. Готово најмлађи у класи (млађи је само Владислав Весели из Земуна, рођен 1882), свестрано образован, освојиће симпатије наставника и једини поред Глишића завршити годину са одличном оценом[16]. Овај успех не бисмо смели потцењивати, јер је Кутлик очигледно био веома објективан. Милан Миловановић, кога је Михаило Валтровић открио као талентованог цртача у крушевачкој гимназији, био је само „добар", а од дванаест редовних ђака чак су двојица оцењени „слабо". Посматрајући сачуване, педантно датиране и парафиране цртеже Миловановића, можемо само наслућивати разлику између оних ученика који су завршили годину са одличним и оних са добрим успехом, како је завршио у тој првој години плашљиви Коста Миличевић (1877—1920), четврти из групе протагониста.

У самом почетку школовања ученици прецртавају на табацима прописаног формата примере из Таубингерових прегледа: око, нос, ухо или целу главу. Затим су на ред дошле главе од пресоване хартије Цезара, Каракале, античке репродукције. Најзад, у другом полугодишту ученици цртају по гипсаним моделима главе или целе фигуре:

[16] Исто.

Нарциса, Аполона Белведерског, богиње Церере, Сенеке или Боргеског борца. При коректури наставник је давао информације о моделима, о сликарству, о поступку, анатомији. Предвиђена за почетнике са неједнаким знањем, то је свакако била веома скромна настава, те није необично што су се почетком 1896. противу ње побунили Михаило Валтровић и Борђе Крстић.

Мада веома млад, Кутлик је показао знатне способности да искористи опште расположење и за шире популарисање школе и сликарства. Тако је већ после првог семестра организовао изложбу ученичких и својих радова, изложбу која је забележила велик успех са својих 650 посетилаца и значајним публицитетом у штампи. Он се, затим, повезао са редакцијама листова, од којих је посебно „Трговински гласник" — захваљујући Кутликовом пријатељству са једним од уредника, Павлом Ранковићем — радо објављивао његове акције, као што је била иницијатива за оснивање илустрованог листа, оснивање „књижнице" за ђаке у оквиру школе, или продаја срећака српске сликарске школе, чији су згодици слике управника Кирила Кутлика[17]. Постепено и систематски настојао је да, осим презентирања широј публици, привуче пажњу меродавних фактора, од којих се могла очекивати помоћ.

Овакви напори стекли су своје присталице и помагаче, али се истовремено јавио и отпор противу Кутликове иницијативе, отпор који је био утолико опаснији што је долазио од стручних људи, најпозванијих да дају оцену. Познат је случај са комисијом коју је на тражење Кутликово упутило Министарство просвете, а у којој су се налазили Михаило Валтровић и Борђе Крстић. Уместо да препоручи школу за државну дотацију, комисија је изнела веома оштре примедбе, које су се односиле пре свега на застарелост метода обуке. Кутлик је одмах реаговао, па је као одговор на замерке старог мајстора што се не ради по природи, дошла вест преко „Трговинског гласника": „Ђаци српске сликарске школе, са својим управником г. К. Кутликом на челу, учинили су прекјуче по подне један излет до Раковице. Излет је учињен у циљу студирања природе. Г. Кутлик са ђацима својим задржао се код интересантне воденице, која је између Раковице и Топчидера, и цртали су је са разних страна"[18]. Међутим, захтев за редовну помоћ је одбијен.

Из прве године постојања школе од значајнијих догађаја треба забележити изложбу икона Борђа Крстића, рађених за иконостас у Чуругу. Одржана априла у дворани скупштинске зграде, привукла је

[17] Трговински гласник, бројеви од 22. фебруара и 28. марта 1896.
[18] Трговински гласник, 9. април 1896.

велику пажњу грађанства, али још више самог Кутлика. Доводећи своје ђаке у више наврата, најпохвалније се изражавао о уметности српског сликара, за разлику од извесних коментара у штампи, који су сматрали да су изложене слике: „. . . поред дивних боја и смишљене композиције, оскудног цртања и недовољне анатомије. Ове уобичајене омашке уметникове прикупљене су у овој прилици највише на икони св. Петра, чије лице изгледа слабо и развучено због великог одстојања од ока и носа и чија десна рука нема или има доста чудноватe кости."[19]. Кутлик је својим ученицима сасвим искрено тврдио да је Крстић најбољи српски сликар, посебно колориста. За нас је ова изложба иначе занимљива и због тога што ће десетак година касније, кад један од Кутликових ђака — Миличевић — буде добио да ради свој први и једини иконостас, стари мајстор дати неискусном живописцу фотографије баш ових својих слика, да по њима ради.

На крају, завршимо са напоменом да су ученици школе веома живо пратили и коментарисали свакодневне вести из ликовног живота, које су се појављивале у рубрикама дневних листова и часописа. Те информације су биле различите и свака занимљива на свој начин: напад на слике увезене из иностранства и изложене на продају у сали „Златног крста"; изложба најновијих слика руског уметника Верешчагина у Петрограду; успех изложене композиције Паје Јовановића „Арбанас игра под оружјем" у Бечу; појава ђачког рада Драгомира Глишића „Јуда издаје Христа" у излогу Романовићеве радње „до Коларца"[20]. Нарочито је узбуђење морала изазвати ова последња вест, према којој је Глишићев цртеж црном кредом на белој хартији продаван као слика „великог формата рађена по Клеменсу" за 120 динара. Она је означила први самосталан иступ једног Кутликовог ђака и то већ у првој години школовања.

Опстанак школе, чије је трошкове у првој години покрио Кутликов отац, практично је обезбеђен 1896. год., кад је Министарство привреде, заинтересовано за вечерњи занатлијски курс, одредило месечну помоћ од 150 дин. Поред тога, друга школска година обележена је још једним значајним успехом. Добровољно ангажовање појединих културних људи као предавача означило је коначну афирмацију школе и обезбедило јој наставни програм на солидној основи. Поред Кутлика, који предаје цртање и малање, ту су још: професор Велике школе Јефта Стефановић за геометрију и геометријско цртање; професор реалке Јосиф Ковачевић за нацртну геометрију, науку о сенчењу и перспективу; професор Велике школе Светозар Зорић — и сам

[19] Изложба Крстићевих слика, Трговински гласник бр. 43, 11. април 1896.
[20] Трговински гласник, бројеви у марту 1896.

ванредни ђак школе — за историју уметности, стил и орнаментику; најзад, санитетски капетан прве класе др Милан Жерајић за пластичну анатомију[21].

Почетком августа 1896. Српска цртачка и сликарска школа преселила се са Варош Капије у улицу Краља Милана број 62, преко пута двора, а сезону започиње изложбом ђачких радова од 25. августа до 1. септембра[22]. Општи услови су много бољи; набављен је нов инвентар. Уписују се нови слушаоци, међу којима се опет налази један талентован ученик — Рафаило Момчиловић (1875—1942)[23], млади монах из манастира Ковиља. Међу ванредницима су и две прве ученице, Мара Глигоријевић и Надежда Петровић, али један од редовних и марљивих припрема се за одлазак. Валтровић ће свог штићеника Милана Миловановића послати 1897. године као стипендисту у Минхен, код Ажбеа, сматрајући већ у овом тренутку да код Кутлика само губи време. Своје незадовољство програмом и амбицијама Српске сликарске школе, чувар Народног музеја износи и јавно, преко „Дневног листа": „. . . Жалим што није могла да се оствари: озбиљна цртачка школа. — Потреба је у нас велика за озбиљном цртачком и озбиљном занатском школом. За сликарску још је одвише рано"[24].

Најоштрији напад дошао је у виду отвореног писма, које је преко „Дневног листа" Кирилу Кутлику упутио Борђе Крстић, на почетку друге школске године. Тај напис, који ће уједно бити последњи овакве врсте, открива нам крајњу нетрпељивост нашег уметника: „. . . Ја сам се само чудио, да је г. Валтровић поклонио пажњу извештају годишњег шарлатанлука Кутликовог рада, и његовој измишљеној цртачкој школи . . ."

Настављајући у истом тону, он даље каже поводом обиласка школе од стране раније поменуте комисије: „. . . Разгледајући ђачки рад и наставу, нисам се могао уздржати, а да не запитам сваког ђака на по се шта је био, шта је учио пре поласка у Кутликову школу. Први, кога сам упитао, рекао је: био сам берберин (част и поштење прећашњем његовом послу). А шта мислите бити кад добијете по све површину цртачку спрему у овој школи? Хоћу да будем учитељ цртања, беше одговор. Одговорио сам момку, да цабе троши време, јер по својој спреми нема права на жељени положај . . ."[25]. Крстић је очи-

---

[21] К. Кутлик, Други извештај српске цртачке и сликарске школе, Београд 1897.

[22] Исто.

[23] М. Кашанин, О Рафаилу Момчиловићу, Матица српска, Зборник за ликовне уметности 2, Нови Сад 1966.

[24] М. Валтровић, исто.

[25] Б. Крстић, исто.

гледно био у заблуди, јер је Кутлик постигао много више од његових очекивања, а Драгомир Глишић — јер је о њему била реч — испунио је своју жељу да буде наставник цртања.

И други написи почетком 1896. год. претили су да доведу до укидања школе. У дугачком чланку Михаило Валтровић не крије да је разочаран слабом школском и теоретском спремом управника Кутлика. Он га чак индиректно оптужује за инцидент, у ком је један угледан грађанин доказивао Крстићу Кутликове способности „шамарима". Најзад, Стева Тодоровић се придружује негативним мишљењима, одбацујући ма какву корисност школе, изузев „да служи за разоноду младим и старијим беспосличарима."[26].

Међутим, ток историје се више није могао зауставити. У трећој години рада школске 1897—98. године „Српска цртачка и сликарска школа" и даље је напредовала у модернизовању своје опреме и своје наставе. У просторијама код „Лондона", поред много бољег атељеа, званично је отворено и дамско одељење, устаљена је настава коју изводе поједини, још увек добровољни предавачи. Коста Миличевић, Боривоје Стевановић, Драгомир Глишић и Милан Микић, налазе се као редовни у „мал класе", а поред њих и неколико ванредних ученика као официр-ветеринар Емило Кратохвил, Надежда Петровић и Светозар Зорић[27]. Ванредни плаћају пуну школарину, Глишић и Миличевић половину, док је Стевановић ослобођен плаћања. Ученици најчешће сликају главе цигана, циганки, неке старије оронуле људе или понеко дете. Почињу да раде и мушки акт са кецељом, за шта им позирају неки млади циганин или стари Талијан са дугачком брадом, ког је Кутлик намештао са мотком као да весла у чамцу. Са овим старим моделом Кутлик и Миличевић разговарали су талијански. Модел је такође био и неки млади Црногорац, ког је поред Ђака, на платну двоструко већег формата, сликао и сам Кутлик. То је једна од његових познатијих слика: планински стрелац у клечећем положају, обучен у црвени прсник-џамадан и плаве чакшире, са старом пушком кремењачом у рукама[28]. Иначе школу обилазе угледни културни радници, па је Михаило Валтровић — две године раније огорчени противник Кутликове школе — довео чак и чувеног археолога Каница, који је 1898. био на пролазу у Београду.

Између многих, треба подвући два резултата које је донело оснивање ове школе: трајно постојање уметничке школе и формирање домаћег кадра уметника, способних да се уклопе у савремена ликовна

---

[26] С. М Тодоровић, исто.

[27] К. Кутлик, Трећи извештај Српске цртачке и сликарске школе, Београд 1898.

[28] Слика је била власништво професора Светозара Зорића и налазила се у његовој породици до другог светског рата кад је загубљена.

струјања. Насупрот Стеви Тодоровићу, који се подједнако бринуо за телесно и умно васпитање омладине, па је уз наставу сликања предавао и гимнастику, певање или мачевање, Кутлик је сасвим обрнутог мишљења. „... Ипак је у данашњем Sportzeit-у од свих спортова најплеменитији и највеселији: цртање и сликање", каже он у своме извештају, објашњавајући Београђанима да се у Енглеској, Немачкој и другим културним земљама сликарство исто тако цени као певање и музика[29]. Зато се Кутликова школа може сматрати првом правом сликарском школом, са редовним уписивањем полазника, без обзира на њихово порекло и имовинско стање. Затим, она је имала сасвим одређен систем наставе, који је био јаван и — како показује случај са комисијом у којој је био Ђорђе Крстић — могао бити и те како критикован. Најзад, ако сам програм и није био најсавременији, Кутликова школа је по нечем била веома напредна. Већ од прве године, њен оснивач настоји да образује женско одељење, што ће му поћи за руком 1897, кад у годишњем извештају, поред Надежде Петровић, налазимо име Маре Глигоријевић, Зденке Неквасил, Драге Николић, Марије Грујић и других[30]. Далековидо формирање занатлијског курса и други Кутликови потези обезбедили су школи виталност и трајан успех, тако да њен рад није могао бити озбиљније угрожен изненадном смрћу самог оснивача 1900. године. Њу ће најпре наставити Риста и Бета Вукановић, а касније сама држава, све док није израсла у данашње академије ликовних и примењених уметности.

Што се тиче самог уметничког аспекта, не може се рећи да је Кутлик имао неког битнијег утицаја на своје ученике. Ипак, било је то нешто више од „азбуке" цртачке, како он сам скромно изјављује. Јер, мада је сам био ђак доста конзервативне бечке Академије, он је, с друге стране, припадао групи присталица око „Југенда"[31]. Ангажујући се углавном на фигуралним композицијама са историјским или мотивима жанра, он је оставио известан број малих пејзажа, на којима је по својој сликарској концепцији веома близак Борђу Крстићу. Знајући, такође, његово мишљење баш о овом нашем уметнику, можемо тврдити да је он као педагог био заступник слободнијег уметничког васпитавања, а као уметник расположен да прихвати извесне новине које је донео импресионизам. Колико су ученици управо од њега могли да науче, најбоље видимо код оних који су касније напу-

[29] К. Кутлик, Први извештај српске цртачке и сликарске школе, Београд 1896.

[30] К. Кутлик, Трећи извештај српске цртачке и сликарске школе, Београд 1898.

[31] Jugend, часопис за уметност, основан јануара 1896. у Минхену, оснивач dr Georg Hirth.

стили школовање или заменили сликарство неким другим позивом. То су пре свега осећајни пејзажи Светозара Зорића (1854—1931), лепо компоноване мртве природе Владе Протића (1880—1939) или понека глава Косте Чобановића (1877—1962).

Од самог Кутлика остало је веома мало докумената, а и они су углавном расути. Београдска верзија „Јана Хуса" није велика по формату, па се може сматрати студијом за евентуалну већу композицију. Тамна у колориту, она нам не може сакрити сликарски сензибилитет, изражен кроз поступак у ком валери представљају главни интерес уметника и главни квалитет слике. Укупан утисак љубичасте атмосфере дају дискретно уткани црвени и плавичасти намази, који извиру из масе смеђих полутонова, носећи у свом пригушеном пигменту светлост или сенку и оживљавајући тонско решење. Иначе, на слици је представљен Јан Хус у ћелији пред погубљење[32].

Један незавршени „Женски портрет" илуструје Кутликове цртачке квалитете, а видимо и његов начин компоновања у распореду светлих и тамних партија: осветљеног лица према тамној маси косе, контрастирање између позадине и лика, односно позадине и драперије[33]. Може да се не свиди инсистирање на појединим детаљима као што су очи или нарочито уста, али у целини портрет делује свеже.

„Портрет старца са наочарима" из 1897. године, вероватно је портрет неког модела из школског атељеа[33a]. Слика великог, репрезентативног формата, рађена је широко, у тамној, маслинасто-смеђој гами. Занимљиве су беле површине на стаклима наочара, по којима би се могло закључити да је човек слеп. Општи утисак је да је то више слика жанра, него портрет.

Међутим, најзанимљивија слика јесте сачувани мали пејзаж „Шума", из околине Београда, којим нам се Кирило Кутлик одједном представља као уметник веома модерних схватања[34]. Слобода фактуре, компоновање у масама и деликатна оркестрација дубоких зелених тонова оживљена понеким звучним акцентом, подсећају на сличне радове Ђорђа Крстића, на пејзаже из околине Рашке и Липља, које је око 1908. сликао Коста Миличевић. Ова мала слика нас неизоставно обавезује да боље проучимо Кутлика-сликара, бар оног који је био активан у нашој средини.

---

[32] К. Кутлик, Јан Хус, уље на платну, 47 × 39. Сликано око 1897, својина Боривоја Стевановића из Београда.

[33] К. Кутлик, Женски портрет, уље на платну, 40 × 30, својина Маре Петровић, из Београда.

[33a] К. Кутлик, Портрет старца са наочарима, уље на платну, 68 × 58, сигнирано доле десно: К. Кутлик 97. Својина Народног музеја у Београду.

[34] К. Кутлик, Шума, уље на платну, 24,5 × 20, својина Маре Петровић, из Београда.

Ни за сачуване радове његових ученика не може се рећи да су многобројни, али их ипак има. Пре свега, поменимо један пејзаж Светозара Зорића, ујака Надежде Петровић, који је био предавач и ванредни ђак сликарске школе у исти мах. „Мотив из околине Шапца" близак је по концепцији Кутликовој „Шуми", мада није тако сажет: перспектива је линеарна, насупрот Кутликовом начину суперпозиције елемената; колорит је мекши, атмосфера нема оне дубоке лиричности[35]. Али је то знатно више од аматерског рада, то је чак добра слика.

Мртве природе Владимира Протића показују солидан цртеж, лепо владање бојом, па и доста сигурно решење композиције „у троуглу"[36]. Настале крајем века, оне нас морају подсетити на Константина Данила, Катарину Ивановић или Милоша Тенковића, јер за самог Кутлика се не могу везивати, пошто од њега није познат ниједан рад овакве врсте. Доказ да је интересовање ученика ишло даље од школске наставе, а с друге стране и несумњива потврда да је учитељ поштовао индивидуалне наклоности код својих ђака.

Посебно треба издвојити две сачуване мртве природе Боривоја Стевановића, које нам приказују развој једног од талентованих ученика школе. Особито „Крчаг и тепсија", која је рађена у пролеће 1898, дакле још код Кутлика[37]. У своје време, учитељ је био одушевљен класичном композицијом троугла и лепим осећањем за колорит, какав он „никада не би био у стању да наслика". Ако данас анализирамо ту слику са њеним педантним детаљима, видећемо да је сликар пре свега био заинтересован за богатство и различитост материје, попут старих Холанђана: бакар се разликује од дрвета, глеђосана површина крчага од оне сирове, цвеће од драперије. Главни колористички контраст се заснива на односу топле црвенкасте боје тепсије и хладне зелене боје крчага, с тим што су акценти белих, црвених или плавих распоређени у благом ритму, на латицама белих рада, турчинка или ситног пољског цвећа. Упркос мутних тонова позадине, ова мртва природа би се по својим квалитетима бојаних односа готово могла упоредити са Крстићевим „Аласким вратима". Исти сликарски квалитети постигнути су добрим делом и у „Мртвој природи са лубеницом", која је сликана после Стевановићеве нишке изложбе у јесен 1898[38]. Множи-

[35] С. Зорић, Мотив из околине Шапца, уље на картону, 28 × 39. Својина Иванке Коларж-Мишковић из Београда.

[36] В. Протић, Мртва природа, уље на платну, 37 × 45, сигнирано десно горе: В. Протић. Својина Љубише Протића из Београда.

[37] Б. Стевановић, Крчаг и тепсија, уље на платну, 36 × 49, сигнирано лево горе: Б. Стевановић 1898. Својина аутора.

[38] Б. Стевановић, Мртва природа са лубеницом, уље на платну, 35 × 48,5, сигнирано лево доле: Б. Стевановић 1898. Својина Рајка Стевановића из Београда.

на детаља — лубенице, крушака, грожђа, јабука, шљива — сведочи о извесном страху од празног простора, али су већ евидентни одлично савладан занат, искреност изражавања и осећање за одмерене боје, квалитети које је ученик добрим делом стекао самосталним радом, ван школе. Што се тиче техничког поступка, треба указати да фактура није сасвим глатка, већ има помало набачене боје, Кутлик очигледно не спутава ученике у наклоности ка слободнијем изразу. „Упегламо" слика једино Глишић, чији је узор Стева Тодоровић.

Ако се Стевановић истиче напредношћу, онај који први почиње да се издваја, онај који први почиње да експериментише са фактуром јесте Коста Миличевић. Његова размишљања спадају у домен технологије материјала и у сваком случају за своје време су необична, ако не јеретичка. Наиме, како је платно било скупо, то се углавном сликало на хартији препарираној туткалом. Да не би остала глатка површина, тј. да му слика не буде „улизана", он у туткало ставља мало песка. На тај начин већ у подлози добија рељефну фактуру, која се појачава пастознијим намазима боје. У том покушају — као и толико пута касније — он је усамљен; колеге се подсмевају његовом грубом систему који немилосрдно уништава четке. Али, то је само почетак и овакве експерименте, како ћемо видети, Миличевић ће наставити петнаестак година касније, кад буде анализирао импресионистички поступак. Посебан подстрек оваквом његовом интересовању даје изложба Леона Коена, која је 1898. отворена у Београду. Уосталом, Коенов слободан поступак набацивања боје у слојевима, импресионирао је и остале Кутликове ђаке. Међутим, мада одају признање овом уметнику и упркос слави коју је „Јосифов сан" донео са бечке изложбе, поређење Коена са Крстићем завршено је у корист старијег мајстора.

Што се тиче ученика Српске сликарске школе, по мишљењу њеног управника, поједини су већ после треће године достигли ниво сликара, те он храбро упућује позив Одбору за париску изложбу: „Мило ће ми бити, ако изволе Г. председник и Г. Г. чланови одбора за Париску изложбу — посетити изложбу ученичких радова срп. сликарске школе, која је отворена још до 8. о.м. и налази се у сали скупштинске зграде"[39]. Дакле, изложба ђачких радова први пут је изашла из учионица и добила место у простору где су се одржавале најрепрезентативније изложбе. На жалост, ништа од ових радова није сачувано, тако да, поред две поменуте слике Боривоја Стевановића, као једини аутентичан документ ових година остаје један цртеж старца, сачуван у породици Драгомира Глишића.

[39] Писмо Кирила Кутлика Одбору за париску изложбу од 5. септембра 1898. У поседу Живорада Михајловића из Београда.

Уопште узевши, ово је најплоднија година Српске цртачке и сликарске школе Кирила Кутлика. Поред 11 редовних ученика, часове је похађало 8 чланица женског одељења, 12 ванредних и 26 ученика занатлијског одељења. Али се пред крај године догодио и један инцидент, који се овог пута завршио без тежих последица. Наиме, међу најстаријим ученицима јавља се незадовољство квалитетима управника и Глишић агитује да се спроведе потпуни штрајк, јер „школу држе једино ученици". Не може се рећи колико је ово погодило Кутлика, али он ништа не помиње у годишњем извештају. Напротив, он је веома задовољан развојем школе и постигнутим резултатима. Он чак планира знатно унапред: предлаже оснивање „Дружине пријатеља уметности", која треба да после идуће, четврте године, обезбеди даље школовање најбољих. Он их чак и прецизира: „Пошто IV. школском год. свршавају своју спрему у овој школи два ученика — Боривоје Стевановић и Драгомир Глишић — а немају никаквих средстава за даље усавршавање на страни — то се трудио управник школе да пронађе начин, на који би се истим ученицима помогло, да могу предузети неопходно потребни пут у иностранство, и ту се задржати потребно време ради студија"[40].

Догађаји, међутим, узимају другачији ток него што се надао управник школе. Његови најбољи ђаци, који су резултат и понос школе, напуштају га после треће године, и то неки из чисте демонстрације. Надежда Петровић добија стипендију и одлази у јесен код Антона Ажбеа, а Рафаило Момчиловић у Русију да изучава црквено сликарство; Боривоје Стевановић, после изложбе коју је јула месеца имао у Нишу, одлучује заједно са Драгомиром Глишићем да више немају шта да науче код Кутлика и обојица се самостално припремају да иду 1899. оду за Миловановићем и Надеждом; петнаестогодишњи „вундеркинд" и управников нови љубимац Стеван Мартиновић умире још пре краја школске године, а Кости Миличевићу — да не би заостао за другима — не преостаје ништа друго до да оде у Праг.

Тако се изненада завршава оно поглавље у ком је Кутликова школа одиграла своју заслужну, пионирску улогу у формирању авангарде српског модерног сликарства. Њој ће, истина, пасти у део да избаци још једно значајно име — Љубомира Ивановића. Повређени, али упорни Кутлик окупља 1899. нову групу у којој се поред Ивановића налазе још Емило Ребрић, Тодор Наумовић, Милорад Вукајловић, Љубомир Гајић, а пред крај се прикључују Маша Муановић, Борђе Михајловић и повратник из Прага односно Беча — Коста Миличевић. Међутим, Кутликова енергија је на крају. Отпор средине, нипо-

[40] К. Кутлик, Трећи извештај српске цртачке и сликарске школе, Београд 1898.

даштавање његовог рада од тако угледних људи из струке као што су били Борђе Крстић и Стева Тодоровић, па једно време и Михаило Валтровић, потресали су и онако слабо здравље, а одлука његових љубимаца да га напусте био је последњи ударац. Мада се гордо фотографише са новим ђацима у атељеу, он је у ствари поражен. Разочаран, болестан и дотучен алкохолом, он ће умрети већ почетком 1900. год. у својој тридесет и првој години. У том тренутку у Минхену се налазе Миловановић, Надежда, Стевановић и главни бунтовник Глишић, који ће, кажу, заплакати на вест о смрти свог првог учитеља.

Сећајући се почетака Српске сликарске и цртачке школе, коју је — по мишљењу Борђа Крстића — „Кутлик у својој нужди, а на штету наше младежи измислио", морамо резигнирано констатовати да је овај неискусни Словак успео да учини много више својом упорношћу и младалачким ентузијазмом, који је пренео и на своје ученике, него домаћи мрзовољни ауторитети. А што се тиче његовог пионирског дела, завршимо са анонимним писцем некролога у „Новом веку": „... Ту ће школу узети у своје руке свакако које од наших министарстава. То би требало учинити. Но и тада сетимо се, да у каму темељцу прве сликарске школе стоји урезано име: Кирило Кутлик".

SERBISCHE ZEICHNEN- UND MALERSCHULE VON CYRIL KUTLIK

STANISLAV ŽIVKOVIĆ

Die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts werden in Beograd durch empfindliche Lücken in der Kunstbildung charakterisiert. Ganze dreißig Jahre gibt es keinen Kunstunterricht, obwohl eben um diese Zeit eine beträchtliche Anzahl unserer im Ausland geschulten Maler und Bildhauer aktiv war. Gelegentliche Ausstellungen von Wiener und Münchener Schülern, so Đorđe Milovanović, Đorđe Krstić, Miloš Tenković, Đorđe Jovanović oder Petar Ubavkić, erhalten in der Presse eine große Publizität, die am deutlichsten zeigt, wie der Mangel an eigentlichem Kunstleben empfunden wurde.

Der junge slowakische Maler und Pädagoge Cyril Kutlik (1869—1900) nutzte die Stimmung der Öffentlichkeit und günstige Bedingungen aus. Im Jahre 1895 gelang es ihm etwa 80 Schüler in die Erste serbische-Zeichen- und Malerschule, an der es regelrechten und Fernunterricht sowie getrennte Abendkurse gab, zu versammeln. Die Existenz der Schule wurde praktisch 1896 gesichert, als das Wirtschaftsministerium eine

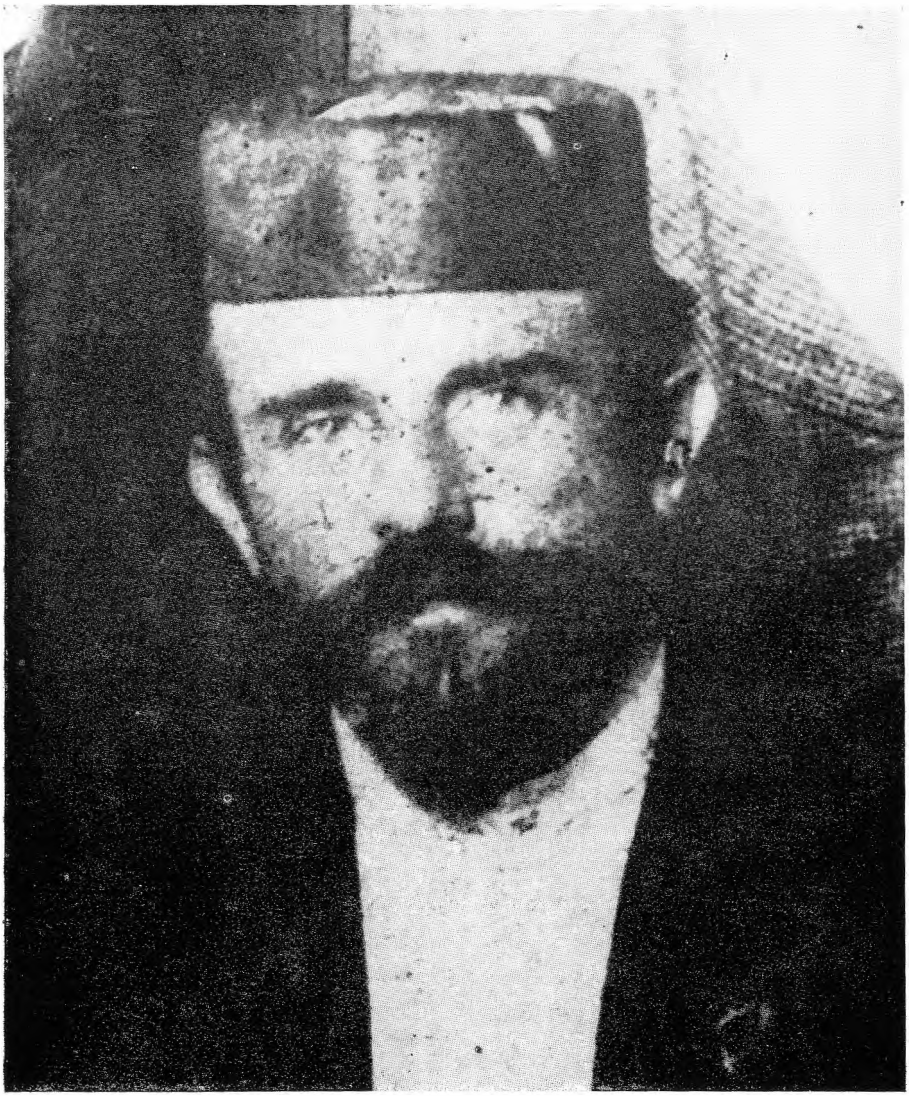
Monatshilfe von 150 Dinar gewährte. Angesehene Intellektuelle wurden zu freiwilligen Lehrern, was eigentlich eine endgültige Affirmation der Schule bedeutete; dadurch aber wurde der Schule — für allgemeine Verhältnisse in Serbien — ein solides Unterrichtsprogramm festgestellt. Die Veranstaltung von regelmäßigen Semesterausstellungen, Gründung der Grundfachbibliothek, Verkauf von Werken, Eröffnung der Mädchenabteilung — dass waren folgende Etappen, die allmählich dazu beitrugen, daß die Schule ihr Bürgerrecht und ihre Popularität erhielt.

Zweierlei Ergebnisse brachte die Gründung der Schule mit sich: Ein dauerndes Bestehen der Kunstschule und Bildung von heimischen Künstlern, die fähig waren sich den zeitgenössischen Kunstströmungen anzupassen. Durch die weitsichtige Bildung des Handwerkkurses und andere Züge von Cyril Kutlik sicherten der Schule Vitalität und Dauererfolg, so daß ihre Tätigkeit durch den plötzlichen Tod ihres Gründers im Jahre 1900 ernstlich nicht erschüttert werden konnte. Sie wird sofort von Rista und Beta Vukanović und später vom Staat selbst übernommen werden, bis sie endgültig zu heutigen Akademien für bildende und angewandte Künste wurde.

In Bezug auf Kunstaspekt kann man sagen, daß Kutlik, der sonst Zeichen- und Malerlehrer war, keinen wesentlichen Einfluß auf seine Schüler ausübte. Er begann mit dem System von Taubinger Tafeln, schon im zweiten Jahr ging er zur Arbeit nach dem Modell über und begann mit Ausgängen in die Natur. Fertige Schüler waren zur weiteren Ausbildung im Auslande, meistens als Studenten der Münchner Kunstakademie oder bei Privatprofessoren befähigt. Für manche aber blieb die Ausbildung an der Ersten serbischen Zeichen- und Malerschule die einzige Ausbildung und Vorbereitung für ihren späteren Malerberuf.

Eine Gruppe von Kutliks Schülern — Dragomir Glišić, Milan Milovanović, Kosta Miličević, Nadežda Petrović und Borivoje Stevanović —, die ihre Bildung in München oder sogar in Paris fortsetzte, ist besonders zu nennen. Diese Künstler, jeder in seiner Art, verwirklichten jene bedeutendste, erste Etappe in der modernen serbischen Malerei zu Anfang des 20. Jahrhunderts, als der Kampf begann, daß man aus Ateliers in Natur kommt, und als sich Künstler nicht durch repräsentative Wandmalereien religiösen und historischen Charakters sondern durch allgemein zugängliche Themen dem Publikum annähern.

Cyril Kutlik lebte und wirkte in Beograd nur fünf Jahre lang, von 1895 bis 1900, durch sein Werk aber gehört er zu den verdienstvollsten Pionieren seiner Epoche.



Сл. 1. Кирило Кутлик



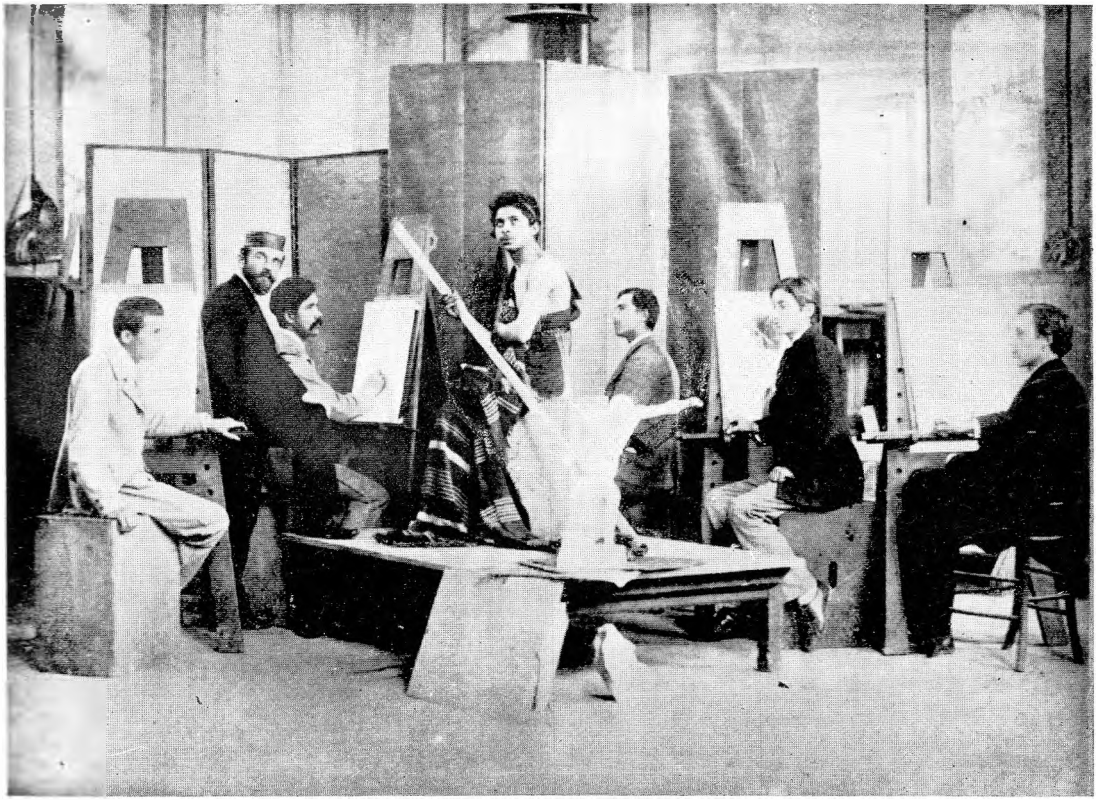
Сл. 2. Кирило Кутлик: Јан Хус



Сл. 3. Кирило Кутлик: Шума, 1898.



Сл. 4. Кирило Кутлик: Јан Хус у тамници, 1897.



Сл. 5. Час у Кутликовој школи 1899. године. С лева на десно: Љуба Ивановић, Кирило Кутлик, Емил Ребрић, модел, Тодор Стаумовић, Милорад Вукајловић и Љубомир Гајић



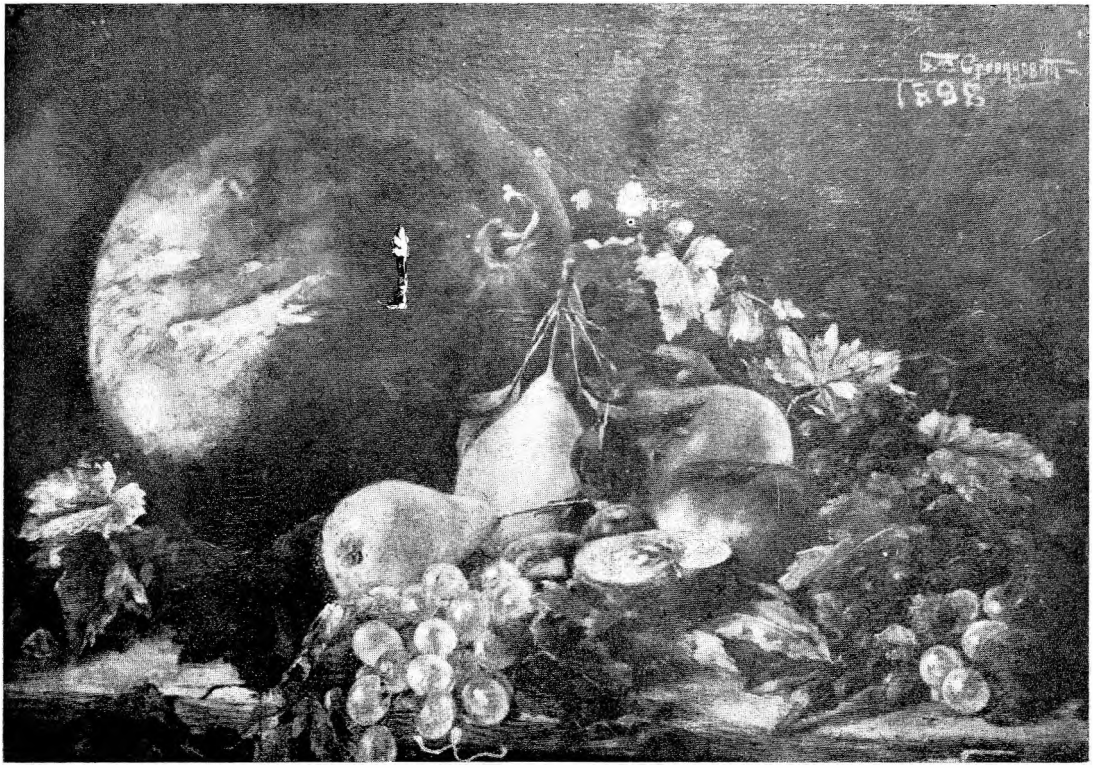
Сл. 6. Зденка Неквасил: Цртеж главе, 1897.



Сл. 7. Драгомир Глишић: Старац, 1897.



Сл 8. Боривоје Стевановић: Портрет краља Милана, 1893.



Сл. 9. Боривоје Стевановић: Мртва природа са лубеницом, 1898.

Душан Тасић

Стари Рас



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

У историји српске средњовековне државе Старом Расу припада, без сваке сумње, једно од најистакнутијих места. Али, и поред значајне улоге коју је одиграо у њеној политичкој и културној историји, Стари Рас остао је до наших дана недовољно објашњен и у погледу порекла свога имена, и у односу на време свога настанка. Чак ни положај самог града, до пре десетак година, није био поуздано утврђен.

Испитивања порекла имена, са ограниченом изворном грађом, нису дала поуздана решења[1]. Без новог изворног материјала проблем се, очигледно, не може ни разрешити. Чини се да није без интереса овде споменути незапажено мишљење А. Еванса[2]. По њему Рас први пут помиње у VI веку Прокопије, кад наводи да је ARSA ("Αρσα) једна од обновљених тврђава у Дарданији за Јустинијанове владавине[3]. Еванс је по аналогији са Arsia у Истри, која је словенизацијом постала Раша, закључио да и Раса, Рашка, води своје порекло од истог корена речи и да је, према томе, од некадашње римске терме, раскрснице путева и свакако мањег утврђења — ARSA, постао каснији назив РАСА, РАСИА, РАШКА[4].

---

[1] М. Динић, О називима средњовековне српске државе — Склавонија, Србија, Рашка — Прилози за КЈИФ, 32, Београд 1966, 30.

[2] A. Evans, Antiquarian Researches in Illyricum, III, Westminster 1885, 53—54. Еванс је погрешно сматрао да је данашња Рашка некадашња престоница Немањића.

[3] Уп. Ф. Баришић, Византиски извори за историју народа Југославије, I, Београд 1955, 55.

[4] Еванс (н. м.), при том, мисли на два локалитета у непосредној близини Новог Пазара: Бању и цркву св. Петра и Павла. Данашњи амам из турског периода свакако није римског порекла, али жртвеник са римским натписом који је уграђен у северозападни пиластар цркве св. Петра („Славним боговима и богињама и боговима овог места — Марко Викторин Урцијан бенефициариј одужи се") као да говори у прилог Евансовој тези да се управо на овом простору налазило римско утврђење, односно паганski храм. За натпис уп. Ј. Нешковић, Петрова црква код Новог Пазара, Зборник Архитектонског факултета, 5, Београд 1961, 18.

Тврђава

Положај самог града-тврђаве био је предмет многих нагађања. Већ је А. Гиљфердинг тачно наслутио да су рушевине Пазаришта (7 км од Новог Пазара, на ушћу Себечевске реке у Рашку) остаци старог Раса[5]. Касније забуне дошле су отуда што је Гиљфердинг *подграђе* Раса-града погрешно идентификовао са самом тврђавом. Чак и К. Јиречек изједначава рушевине Пазаришта (Трговишта) са Расом-тврђавом[6]. Ј. Цвијић је на основу казивања народа само наслућивао да се изнад Пазаришта, на брду Градини, налази неко утврђење које је он оценио као „кулу мотрињу"[7]. Стојан Новаковић, који је Расу посветио читаву студију, изнео је тезу по којој су српски владари целу годину проводили на путу, у лову, рату, по летњиковцима итд., немајући места-престонице у којој би редовно боравили[8]. По њему, зато, престоницу у Расу не треба видети у самом граду (он је знао само за подграђе), већ је „ваља сматрати као растурену по целом оном месту", тј. по читавој територији коју обухвата појам Раса као области. Овакво тумачење С. Новаковића, а заједно са њим и К. Јиречека, свакако је утицало на низ испитивача који су Рас-престоницу тражили заиста по читавој околини, највише у селу Дежеви и око цркве св. Петра и Павла код Новог Пазара[9]. У низу погрешних нагађања остало је усамљено категорично и исправно мишљење В. Ћоровића о Пазаришту као Старом Расу[10]. Међутим, све оцене о Пазаришту као Расу идентификовале су *подграђе* Раса са тврђавом, коју нико од поменутих испитивача није уопште уочио. Тек у најновије време Б. Вуловић[11] и Ј. Нешковић[12] први обилазе гребен Градину изнад Пазаришта и утврђују на његовом платоу постојање зидина и одбрамбених кула старог Раса (сл. 1).

Испитивања која су досад обављена на тврђави, свакако драгоцена, само су претходно оријентационо наслућивање стварног изгледа града. Тако, утврђено је да град има облик неправилног троугла чија најдужа страна износи око 170 а ширина 60 метара. Дебљина зи-

---

[5] А. Гильфердинг, Собрание сочинений, III, Босния, Герцеговина и Старая Сербия, С. Петербургъ 1873, 100.

[6] К. Јиречек, Историја Срба, II, Београд 1952 (1911), 334.

[7] Ј. Цвијић, Основе за географију и геологију Македоније и Старе Србије, књ. 3, Београд 1911, 1153.

[8] С. Новаковић, Немањићске престонице, Рас — Пауни — Неродимља, Глас СКА, LXXXVIII, Београд 1911, 14.

[9] V. Petković, Petrova crkva kod Novog Pazara, Narodna Starina, 2, Zagreb 1922, 119; В. Ћулафић, Где је био стари град Рас, Наша прошлост, 1, Краљево 1964, 5; M. Milanović, Ras, Enciklopedija Jugoslavije 7, Zagreb 1968, s. v. Ras.

[10] Народна енциклопедија Ст. Станојевића, s. v. Рас.

[11] Enciklopedija likovnih umjetnosti, 4, Zagreb 1966, s. v. Ras.

[12] Srednjovekovni grad Ras, Vesnik, Vojni muzej — Beograd, 13—14, 1968, 355—368.

историчара, једних који сматрају да под тим треба подразумевати Рас као град-тврђаву, и других који у њима виде Рас као област — жупу[16]. Нама се чини да је у питању Рас-тврђава и да се она свакако налазила у српским рукама. Наиме, по казивању Порфирогенита о врсти поклона што су их Борен и Стефан предали Бугарима, а на које је већ М. Динић скренуо пажњу као елементу који делимично говори о карактеру српског феудалног друштва[17], може се извести и закључак да се даривање таквом врстом поклона могло извршити само у насељеном месту, дакле у Расу-тврђави[18]. Да је Рас био у српским рукама сведочи чињеница о исходу ових ратова, Мутимирова стабилна владавина до 891. године, као и догађаји из 896. и тврђаву Достинику за његова наследника Петра Гојниковића, брата од стрица Мутимирова сина Првослава. Ако је, наиме, Клонимир из Бугарске нападао српско утврђење Достинику код данашњег села Суво Грло у Метохији[19], онда је Рас морао бити дубоко на српској територији. Све до краја владавине Петра Гојниковића (917. или 918), дакле, Рас је остао у његовим рукама. За владе његова наследника Захарија Првослављевића, око 924. године, бугарски цар Симеон је свакако освојио и Рас. Али, само три године касније, 927, доласком Часлава (Клонимировића) на власт, Рас је, највероватније, враћен у српске руке[20]. За период друге половине X века тешко је рећи било шта одређеније[21]. Нимало поузданије није ни казивање попа Дукљанина о повратку Самуиловом из Далмације у Преспу преко Босне и Рашке[22]. Чини се да од почетка XI века рашки жупани, зависни и од Византије и од српских владара у Зети, ипак самостално управљају и Расом. Из сведочанства Ане Комнине сасвим је извесно да Вукан од 1083. држи Рас,

---

[16] Б. Ферјанчић, н. д., нап. 165; Р. Новаковић, О границама Србије и српске државе у X веку, Зборник Филозофског факултета VIII—1, Београд 1964, 160; исти, Још нека размишљања о облику Србије IX и X века, Зборник Филозофског факултета, X—1, Београд 1968, 160 — опрезно наводи више разлога за и против оба тумачења; М. Динић, О називима средњовековне српске државе, Прилози КЈИФ, 32/1—2, Београд 1966, 30 — сматра да је реч о граду-тврђави али није сигуран да се из овог текста може закључити у чијим је рукама био Рас, бугарским или српским.

[17] Историја народа Југославије, I, Београд 1953, 231.

[18] Чињеница је да Порфирогенит не спомиње Рас у свом попису насељених градова Србије. Међутим, сасвим је неизвесно да ли се његово сведочење о насељеним градовима односи на X век, или неке податке из раније епохе. Уп. Р. Новаковић, Још нека размишљања... 160, нап. 38.

[19] Овај податак има само релативну вредност јер се ослања на недовољно сигурно лоцирање Достинике. Уп. Р. Новаковић, н. д., 162—164. Нама се чини да је од два предложена решења за положај Достинике у Метохији ово прихватљивије.

[20] Р. Новаковић, н. д., 141—143, 147.

[21] К. Јиречек, Историја Срба I, 116.

[22] Ib. 118. Уп. С. Мијушковић, Љетопис попа Дукљанина, Титоград 1967.

дова од ломљеног камена кречњака креће се од 1,5 до 2,20 м. У овом тренутку њихов видљиви део изнад земље не прелази 0,5 м. На најприступачнијем, југозападном углу града, недалеко од улазне капије, очувани су остаци највеће полукружне куле пречника око 8 метара. Дуж северозападног зида, на размаку од 20—25 м, виде се трагови још двеју полукружних кула. На североисточном углу града очуван је један зидани, изнутра омалтерисани простор величине 8 × 20 метара чија намена, за сада, није јасна. Изнета је претпоставка да је у питању цистерна[13], али ће једино обимнији археолошки радови показати стварну намену ове просторије. Целу површину унутрашњости града, данас под шумом или хумусом, тек очекују прва испитивања.

*

Историја тврђаве може се само делимично реконструисати. Изворни подаци који сасвим одређено говоре о њој, ако занемаримо сведочења Прокопија и спорно место код Порфирогенита о Расу, односе се тек на прву половину XII века. По свему судећи, кнез Властимир је већ у првој половини IX века држао тврђаву. Говорећи о сукобу бугарске и српске војске, цар Константин Порфирогенит пише средином X века: „За владе истог Властимира зарати против Срба Пресијам, архонт Бугарске, желећи да их потчини, али ратујући три године не само да ништа не постиже већ изгуби и већину своје војске. После смрти архонта Властимира наследише власт у Србији његова три сина: Мутимир, Стојимир и Гојник, поделивши земљу. За њихово време појави се архонт Бугара Михајло Борис, желећи да освети пораз свога оца Пресијама, и отпочне рат; и Срби га тако потуку, те заробе његовог сина Владимира, са дванаест великих бољара. Због синовљевих мука, тада Борис, иако преко воље, склопи мир са Србима. Желећи да се врати у Бугарску и плашећи се да га Срби негде на путу не пресретну из заседе, затражи за своје обезбеђење децу архонта Мутимира, Борена и Стефана, који га спроведоше читавог до границе, до Раса. За ову љубазност Михајло Борис их обдари великим даровима, а ови њему узвратише као гостињски дар два роба, два сокола, два пса и осамдесет крзнених хаљетака“[14].

За сукобе о којима се овде говори једино поуздано датирање јесте 836—852. год., за прве ратове, и 852—867, за друге[15]. Порфирогенитове речи: „до границе, до Раса“ изазвале су противуречна тумачења

[13] Ј. Нешковић, н. д., 364.

[14] Спис о народима, Византиски извори за историју народа Југославије, II, Београд 1959, 50—52. Обрадио Б. Ферјанчић.

[15] Ib., напомене 159 и 167.

јер се догађаји које она описује збивају на простору између српског Звечана и византијског Липљана[23].

Када је Рас за Вукановог наследника Уроша I, после 1114, прешао у византијске руке — није познато. Јер, по сведочењу Јована Кинама, „у то време (око 1129) се и Срби, далматски народ, дигоше на устанак и срушише тврђаву Рас. Цар (Јован II Комнин) се због тога љутио на Критопла, коме је била поверена одбрана тамошњег утврђења, и водио га је тргом на магарцу обученог у женске хаљине."[24] Приближно две деценије Рас остаје у рукама Уроша I и његовог наследника Уроша II. Због честих упада на византијску територију цар Манојло I Комнин лично преузима поход 1149. године и, по речима Јована Кинама, „ушавши у Далмацију цар разори тврђаву Рас и све успут заплени, небројено мноштво које је начинио робљем остави тамо са посадом Константину, севастоипертату, кога називаху Анђео, а сам је кренуо даље ... (у Никаву, Галич) ... када при повратку дође у Рас, посла их (заробљенике) у Сардику и у друге ромејске крајеве да се настане; а сам сазнавши од Анђела да је жупан (Урош II) сачекавши погодан тренутак после његовог одласка одатле почео да напада Ромеје и да је већ дошло до борбе, крену што је брже могао оданде настојећи да га зароби. Али овај, чувши да Ромеји наилазе, бежећи преко планинских прелаза пешице је избегао опасност; цар се дакле врати у тај крај, опустоши га свег јер није било никог да га у томе спречи, и оде спаливши тамошње домове који су били потчињени власти архижупана."[25] Није сасвим јасно да ли је Урош II 1155. године[26], пошто је признао Манојлу врховну власт, опет преузео управу над градом или није. Сигурно је да велики жупан Деса око 1161. држи Рас, о чему сведоче његова жива, независна политика и освајања византијских територија[27]. Може се само претпостављати да је тврђава остала у Десиним рукама и после размирица које је имао 1162. године са царем Манојлом. После Десе браћа Немањина, највероватније најстарији Тихомир, држе Рас. По речима Доментијана „овај (Немања) преподобни отац наш би одведен од источне земље (Топлице) у љуту тамницу у пећину на западу"[28]. Нама се чини,

---

[23] Византиски извори ... III, 385—387; уп. Р. Новаковић, О зигосу и граници између Србије и Византије крајем XI и почетком XII века, Прилози КЈИФ, 34, св. 1—2, Београд 1968, 3—29.

[24] Kinam, Liber I, c. II, 12, 9; за уступљени превод најлепше захваљујем Н. Радошевић-Максимовић, Извори ... IV (у штампи); К. Јиречек, Историја Срба I, 124.

[25] Liber III, c. VI, 102, 18—103, 19; N. Honijat, Johannes Comnenus, c. V, 23, 4—23, 15.

[26] К. Јиречек, I, 144.

[27] Ib. 144—145.

[28] Доментијан, Живот Светога Симеона, превод Л. Мирковића, СКЗ, Београд 1938, 229.

као што ћемо видети, да је то пећина са обрушеним зидом некадашње цркве испод југоисточних зидина Раса. Стефан Немања је свакако преузео власт над тврђавом после победе над браћом код Пантина 1172. године[29]. Од овог датума, па све до пада у турске руке 1455. године, Рас остаје српска тврђава.

Подграђе

Средњовековни Рас није, ипак, кроз читав овај последњи период од скоро три столећа српске власти, био у непрекидном успону. Период његовог бржег развоја морао је почети крајем XII века, дакле после више година стабилне Немањине владавине. Прве зграде изван градских зидина, куће будућег подграђа и вароши (Пазаришта), морале су настати тек у овим деценијама, јер је очигледно да у претходним бурним временима таквих могућности није било. Разуме се, тек ће будућа археолошка ископавања подграђа и Пазаришта показати, бар делимично, стварно стање. За сада се може само претпостављати да је прво насеље формирано на падинама брда Градине, на десној обали Рашке и изнад леве обале Себечевске реке, дакле најближе тврђави у којој се, у случају потребе, могао наћи заклон. Подграђе је у добрим политичким и све бољим економским условима нагло развијене трговине под Стефаном Урошем I (1243—1276) постало тесно. Природно ширење Раса било је у равницу на саставу Рашке и Себечевске реке на којој је формиран трг (Трговиште — Пазариште) за потребе овог набујалог града (сл. 2).

Ми данас од старих путописаца и испитивача више знамо о изгледу овог насеља него што сами можемо пратити његове контуре. Тако је, поред успутних спомињања његових рушевина од стране путника из XVI—XVII века[30], Гиљфердинг 1857. записао „... Сишавши са Хрељиног брда[31] пошли смо уз Рашку. На два сата хода од Новог Пазара, где се клисура шири у долину — виде се на све стране остаци отесаних каменова који леже појединачно или у гомилама. Очевидно је ту некада био велики град"[32]. Цвијић је 1911. године још могао описивати знатне остатке: ... „на улазу у те клисуре (мисли на подграђе) виде се зидине, врло старе и јако обурване; високе су ипак 2—3 метра.

[29] „Једна грчка војска, под Теодором Падијатом, кренула је према Расу" (Јиречек, I, по Хонијату I, 150), што показује да је тврђаву држала српска посада.

[30] Р. Самарџић, Београд и Србија у списима француских савременика, XVI—XVII века, Београд 1961, 159, 652.

[31] Уп. чланак П. Ж. Петровића у Гласнику Српске православне цркве, 9, 1968, 189—190.

[32] Нав. дело, 100.

Сличних зидина има и у доњем делу Пазаришта, онде где се долина Рашке опет мало сузи"[33]. Еванс је, говорећи о Бањи код Новог Пазара, сажето истакао околности које су Рас подигле: „Трговачки значај овог дела долине Рашке потврђује успон средњовековног српског Трговишта ... На овом месту се каравански пут из Дубровника и Босне рачвао у два правца: према Косову, Скопљу, Солуну; други право за Цариград преко Топличке долине и Ниша ... Средњовековни дубровачки каравани према југоистоку следили су у суштини старе римске путеве. Може се закључити да је у римско, као и у средњовековно доба — спојна тачка важних кракова путева који су водили из Далмације у дарданске равнице, Скопље и Солун, с једне стране, и до Ниша, тј. до Византије, с друге — лежала у близини ових рашких терми"[34].

Обрушени зидови мале једнобродне цркве, дужине око осам метара, са полукружном апсидом, усамљено су сведочанство о постојању једне културне грађевине овог насеља. Црква се налази на стрмим падинама Оцева, десетак метара од пута за Сопоћане, на левој обали Рашке. Данас се виде северни и олтарски зид, оба очувана до 1—1,5 метар висине. На појединим местима назиру се само трагови фресака. За цркву се први пут сазнало 1956. године, приликом копања канала за новопазарски водовод[35]. По казивању свештеника из села Шаваца, у олтару су биле фигуре св. Јована Златоустог, св. Василија Великог и св. Григорија Великог[36]. Све фигуре биле су већ онда без глава. Годину дана касније ове фреске је видео и С. Мандић[37]. Само крајња лева фигура у архијерејској одежди била је очувана од ногу до прсију, средња до појаса, десна само делимично испод колена. Испред ове последње фигуре архијереја видео се доњи део крста на двостепеном постољу и орнамент у виду вреже која се пела до хоризонталног крака крста[38]. На основу иконографске анализе ових фрагмената С. Мандић претпоставља да је у питању сликарство из средине XII века. С обзиром на изнете историјске околности, не улазећи у проблеме иконографске природе, предложено датирање се тешко може прихватити.

Под литицама источне стране града, према Себечевској реци, остаци зидова једне црквице под сводовима поменуте пећине[39] (вели-

[33] Нав. дело, 1153.
[34] Нав. дело, 55; Еванс, иначе, погрешно идентификује Трговиште са Новим Пазаром.
[35] В. Ђ у л а ф и ћ, нав. дело, 5.
[36] Ib.
[37] Фрагмент фреске из Старог Раса, Зограф 2, Београд 1967, 50.
[38] Ib., цртеж уз текст.
[39] Још је Ј. Цвијић забележио (н. д., 1152) да је народ зове „Пећина Старине Новака".

чине приближно 4 × 7 метара) и удубљења у камену за греде — носаче спратних конструкција испред суседне пећине, сведоче о постојању некадашње монашке колоније (сл. 3). Фрагменти живописа на зидовима ове срушене цркве[40], као и трагови фреске-иконе на истуреној површини стене у висини саме пећине — не пружају довољно елемената за ближе одређивање времена настанка ове монашке насеобине. За претпоставку да се речи Стефана Првовенчаног о Немањи, кога браћа његова „ухватише, и оковаше му руке и ноге, и вргоше га у пећину камениту" ... — односе на ову пећину, више разлога говори у прилог. Пре свега положај саме пећине, на домаку тврђаве, омогућавао је лаку и сигурну контролу. Затим, непостојање сличне пећине око Бурђевих Стубова где би, према легенди, она требало да се налази. Најзад, појава монаха-пустињака непосредно уз град говори пре о културној потреби да се баш на такав начин ово место обележи, него што би оно од пустиножитеља било икад изабрано на оваквом месту. Зато би и настанак црквице, конака и фреске-иконе на стени[41] — требало везати за време непосредно после Немањиног примања монаштва, односно за последње године XII века. Још једна изузетно значајна околност говори овоме у прилог: чувено јеванђеље кнеза Вукана писано је, око 1202. године, по свему судећи, у овој пећини-испосници. На податак да је јеванђеље писано у Расу, користећи се Записима Љ. Стојановића[42], први је указао К. Јиречек[43]. Наиме на листу 189 v⁰ Вукановог јеванђеља постоји запис старца Симеона који каже да је ову књигу написао своме господину великом жупану ... у Пећи(ни) у граду Расу[44]. Професор С. Радојчић је, говорећи о минијатурама Вукановог јеванђеља, већ истакао ову појединост да се Симеонове речи в пеки в градѣ Расѣ односе на испосницу-пећину изнад Пазаришта[45]. Утврђујући аналогије између минијатуре са ликом јеванђелисте Јована (сл. 4 и 5) и најстаријег слоја фресака у испосници св. Петра Коришког код Призрена у цртежу и начину сигнирања[46], професор Радојчић је истовремено подвукао да ово сликар-

---

[40] С. Мандић, Скица фреске на зиду пећинске црквице у Старом Расу, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НРС, I, Београд 1956, 168.

[41] В. Ђурафић, нав. дело, 6, доноси занимљиву легендарну причу о закопаном благу.

[42] Стари српски записи и натписи, књ. I, Београд 1902, № 7, 4—5.

[43] Историја Срба, I, 164—165.

[44] Снмь же всѣмь сѣврѣшившимь се мною грѣшьнымь сподобнхъ се жити в пеки в градѣ Расѣ и напнсахъ сию книгѣ ,вовмоу господнню велнкомѹ жѹпанѹ, Љ. Стојановић, нав. место.

[45] Српска минијатура XIII века, Глас САНУ CCXXXIV, књ. 7. Одељење друштвених наука, Београд 1959, 12.

[46] Нав. дело, 12; В. Ђурић, Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког, Зборник радова Византолошког института, књ. 5, Београд 1958, 189 — натпис „свети" писан је у оба случаја са ретком абревијатуром свтн а не са уобичајеном стї или сты

ство припада кругу најстарије очуване српске рашке уметности која се формирала у ћелијама образованијих Срба испосника већ крајем XII века[47]. Значај Вукановог јеванђеља за српску културу, посебно за историју језика, већ је давно познат. Недавно објављена монографија Ј. Вране[48] још јаче је истакла улогу писма и језика Вукановог јеванђеља у каснијој историји српске редакције старословенског писма. По његовој оцени, јеванђеље старца Симеона[49] једини је писани споменик који може да послужи као основа за оцену књижевних, односно културноисторијских прилика у средишту рашке државе. За њега је реформа српске ћирилске графике извршена у центру српске средњовековне државе, што значи у Расу, а затим се оданде ширила у суседне покрајине[50].

Нема никакве сумње да је Рас, као политички центар стабилне Рашке државе, истовремено постајао све више и културно средиште *из којег је плодоносно зрачила писана реч, нова архитектура и лепота* осликаних храмова. Као што смо видели, у самом Расу (тврђави, подграђу, тргу), изузимајући Вуканово јеванђеље (данас у Лењинграду), такви се споменици архитектуре и сликарства нису очували. Али, на нешто ширем подручју његовом, неколико великих споменика наталих или обнављаних крајем XII и почетком XIII века — цркве Ђурђевих Стубова и св. Петра и Павла — сведоче о величини ове исте активности. Ако су велики споменици израз материјалне и духовне климе једног времена, онда Сопоћани, са свим оним што његово сликарство средином XIII века значи у историји европске уметности, истовремено представљају и врхунац таквог успона Раса под Урошем I. Државна политика Уроша II Милутина, оријентисана на освајање Југа, изменила је судбину Раса. Од његових времена (1282—1321) Рас као одбрамбена тврђава губи сваки значај. Ова измењена улога престонице морала је постепено утицати и на живот подграђа. Захваљујући свом положају на раскрсници каравански путева, Рас је, овог пута подграђе, наставио да живи у мирнијој клими која је повољно утицала на развој трговине и заната. Кроз XIV и XV век у списима Дубровачког архива често се спомињу српски трговци из Трговишта који долазе у Дубровник, или дубровачки који одлазе и на дужи бо-

---

[47] Нав. дело, 12. Чини се да је обе минијатуре ипак радила иста рука. То се види најбоље по истим невештинама у скраћењима, у схематизованим наборима, у цртежу прстију, итд.

[48] Ј. Врана, Вуканово еванђеље, САНУ, Одељење литературе и језика, књ. 18, Београд 1967.

[49] Аутор сматра, чини се с правом, да јеванђеље није посвећено Вукану, већ Стефану Првовенчаном. Уп. нав. дело, стр. 2—3.

[50] Нав. дело, 41.

равак у Рас[51]. Чини се да долазак Турака 1456. године није брутално прекинуо живот града, јер, по једном запису из 1595, видимо да је те године за неког Матеју Прибисалића из Трговишта писана књига. Стари Рас био је осуђен на умирање, у ствари, оног тренутка када је у другој половини XV века Иса-бег Исаковић ударио темеље данашњем Новом Пазару.

L'ANCIEN RAS

DUŠAN TASIĆ

On ne peut, à l'heure actuelle, que partiellement éclaircir l'histoire politique et culturelle de l'Ancien Ras. A défaut des sources historiques, et surtout à cause de leur sporadicité, c'est une idée approximative que l'on se fait de la vie de la capitale serbe du Moyen Age. Ce manque de sources écrites ne permet pas encore de résoudre le problème des origines de son nom ni de fixer le temps où commence la chronologie de la ville. Pour ainsi dire, jusqu'à nos jours on ne connaissait pas même sa position géographique exacte. On situe l'Ancien Ras le plus souvent à côté de l'église Saints-Pierre et Paul près de Novi Pazar, ou dans le village voisin Deževo, rarement à sa place juste — au confluent de la Raška et de la Sebečeva, environ 7 km à l'ouest de Novi Pazar. Tout d'abord B. Vulović et, un peu plus tard, J. Nešković ont fait les premières reconnaissances de la forteresse sur le plateau étroit de Gradina et ont constaté que la ville avait la forme d'un triangle irrégulier dont le côté le plus long a environ 170 m, tandis que la largeur en est de 60 m. Dans l'angle sud-est de la ville est partiellement conservée une tour demi-circulaire dont le diamètre a environ 8 m. Le long du mur nord-ouest, dont l'épaisseur est de 1,5 à 2,2 m, on voit les traces de deux autres tours demi-circulaires entre lesquelles est la distance de 20 à 25 mètres.

Si une donnée de Procope sur la restauration et la construction des fortifications en Dardanie se rapportait à la même localité (ARSA — Ras), alors la forteresse existerait déjà au VIe siècle. A en juger d'après la mention de Ras chez Constantin Porphyrogénète au sujet des guerres serbo-bulgares dans la première moitié du IXe siècle, Ras devait constituer l'une des importantes places fortifiées de frontière. Son histoire ne devient plus claire qu'à la fin du XIe siècle, et surtout depuis le début du XIIe siècle lorqu'il est mentionné à plusieurs reprises chez les historiens byzantins Jean Kinam et Nikita Honiat. La forteresse changeait

[51] Јиречек, нав. дело, II, 334.

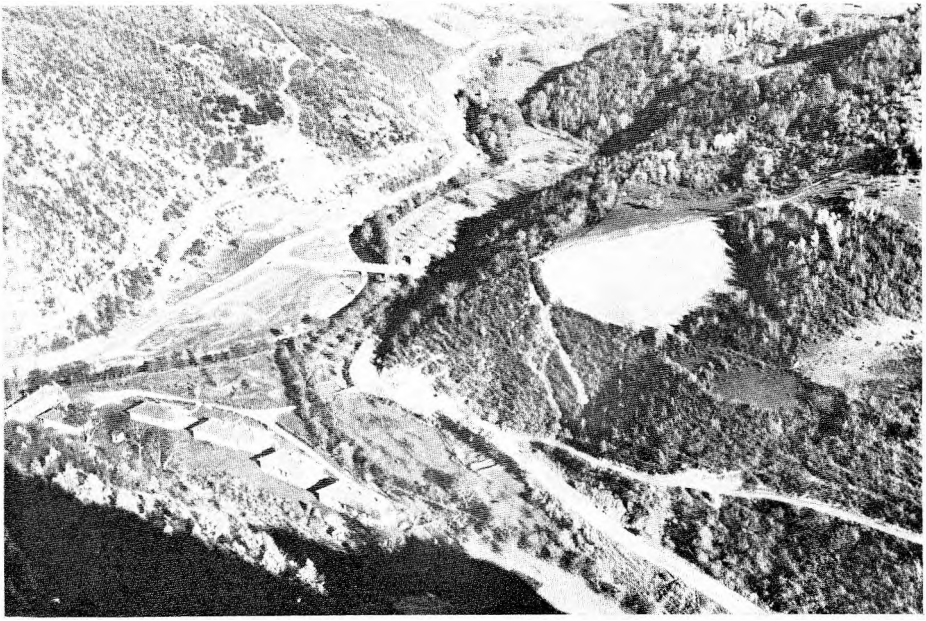
souvent de maîtres au cours des impétueuses guerres entre Serbes et Byzantins jusqu'à ce qu'elle ne devînt définitivement une fortification serbe, après la victoire de Nemanja en 1172.

Les années du règne stable d'Etienne Nemanja rendirent possible le développement du faubourg. Il s'étendait graduellement sur les versants du mont Gradina, sur la rive droite de la Raška et au-dessus de la rive gauche de la Sebečeva. Pendant le règne d'Uroš Ier, la localité était sans aucun doute à son apogée. Quant à l'aspect de cette localité (Trgovište, Pazarište), on ne le connaît que partiellement d'après les descriptions des voyageurs de l'époque et d'après les traces que l'on peut voir encore aujourd'hui. Parmi les restes archéologiques, les plus importants sont ceux d'une église à une nef au-dessus de la route sur la rive gauche de la Raška, ainsi que les fragments d'une autre église, dite de caverne, sous les rochers du côté est de la forteresse. Jusqu'il y a deux dizaines d'années les deux églises abritaient des fragments de peintures partiellement conservés. L'église de caverne était d'une importance toute particulière. Elle fut construite, selon toute apparence, sur la place où Nemanja était en captivité (lors des luttes contre ses frères), et c'est à côté de cette église, au sein d'une colonie de moines qui y existait autrefois, que fut écrite la célèbre Evangile du prince Vukan, vers 1202.

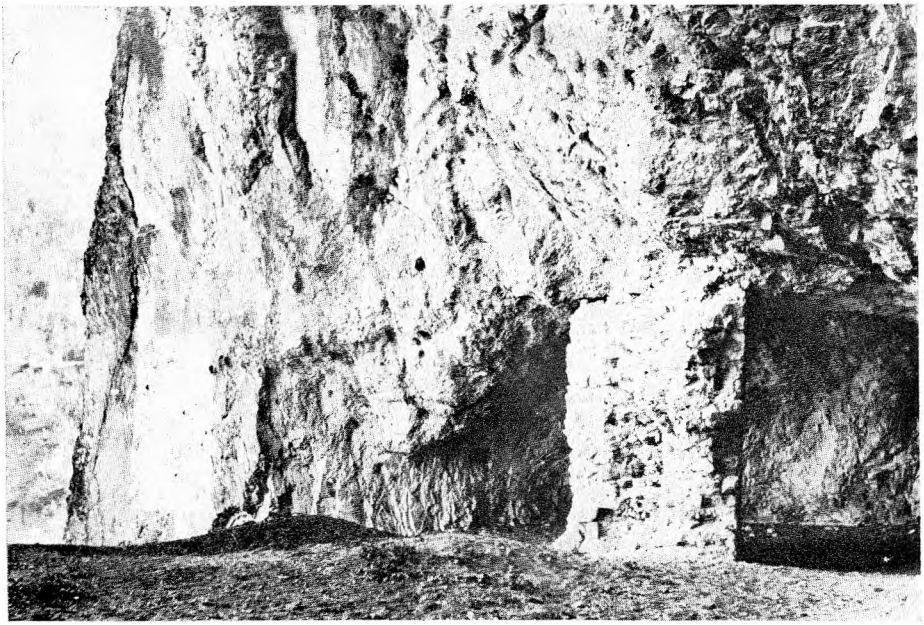
Depuis l'époque du roi Milutin Ras perdit son importance en tant que fortification militaire. Cependant, son faubourg ne cessa de vivre de façon assez intensive, surtout comme place commerçante. Sous la domination des Turcs (après 1455), la localité végétait. Quand Isa-beg Isaković fonda vers la fin du XVe siècle l'actuelle ville de Novi Pazar, l'Ancien Ras fut condamné à dépérir définitivement. Pour mettre dans la lumière véritable l'histoire de ce centre politique et culturel exceptionnellement important de la Serbie du Moyen Age, on doit s'attendre à des futures recherches archéologiques étendues et systématiques.



Сл. 1. Стари Рас, поглед на југоисточне литице испод тврђаве



Сл. 2. Трговиште, на ушћу Себечеве у Рашку, поглед са тврђаве



Сл. 3. Пећина са остацима цркве



Сл. 4. Јевангелист Јован, Вуканово Јеванђеље



Сл. 5. Исус Христос Емануил, Вуканово Јеванђеље

Слободан Ненадовић

Неколико нових фрагмената из цркве светих Арханђела цара Душана



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

У току конзерваторских радова који су извођени 1966. године на комплексу рушевина некадањег манастира св. Арханђела, задужбине цара Душана, откопано је још неколико нових фрагмената камене пластике овога споменика. Иако се у публикованој монографији о архитектури св. Арханђела желело да проучи и обухвати сав археолошки материјал, то није било могућно, јер је нови материјал пронађен када је штампање ове публикације било већ приведено крају[1]. Мада овај материјал не открива неке нарочито нове моменте у објашњавању многобројних проблема архитектуре овог споменика, свакако вреди да буде забележен, јер га он у приличној мери употпуњава и вероватно ће се у завршним радовима на овом локалитету пронаћи још материјала, као што се гдегде открије по који фрагмент и у самом Призрену при већим комуналним радовима, који се сада, у последњих неколико година, изводе и где су фрагменти са овога споменика доспевали после његовог рушења. Манастирски комплекс је већ у знатној мери испитан, после великог откопавања др Радослава Грујића у 1927. години, као и више конзерваторских акција које су предузимане за последњих десет година (сл. 1), али има још доста површина које ће у будућим откопавањима свакако пружити још много занимљивих података о архитектури овог споменика.

Откопани фрагменти припадали су разним местима на црквама св. Арханђела и св. Николе, те ћемо њихове стилске карактеристике морати посебно да изложимо и проучимо.

---

[1] Сва упоређења фрагмената о којима се говори у чланку у даљем тексту и позивања на поједине бројеве других фрагмената односе се на материјал који је публикован у монографији о манастиру св. Арханђела: С. М. Ненадовић, Душанова задужбина манастир св. Арханђела код Призрена, Српска академија наука и уметности, Београд 1966.

Фрагмент бр. 1 (сл. 2)

Овај фрагмент пронађен је између црквица св. Арханђела и св. Николе. То је комад белог мермера који потиче са тимпанона неке бифоре. Широк је 31 цм, а дебео 12,5 цм. На предњој страни има рељеф птице, од које је сачуван део трупа са крилом, репом и делом ноге. Из овог комада релативно лако је извести реконструкцију и саме бифоре којој је он припадао. Полупречник спољног лука тимпанона износи око 35 цм, те би цела ширина бифоре била око 70 цм. Полупречник кривине једног отвора бифоре је 13,0 цм, што значи да је цео отвор био широк 26 цм. У тимпанону се налазио свакако само рељеф једне птице, од које се сачувао описани део. На сл. 3 дат је покушај реконструкције овог дела бифоре.

Овај фрагмент пластике је утолико значајнији што на до сада познатим и публикованим фрагментима нисмо имали ниједан пример како је била пластичном декорацијом решавана површина тимпанона прозора св. Арханђела и св. Николе.

Фрагмент бр. 2 (сл. 4)

Овај фрагмент пронађен је поред источног оградног зида манастира, са његове унутрашње стране, код велике бреше. То је доњи део стопе, која има квадратну основу величине 28,5 × 28,5 цм. Доњи део је потпуно сачуван; он је профилисан и на угловима засечен и украшен стилизованим повијеним лишћем. По средини је четвртаста рупа, чији пресек има величину 4 × 5 цм. Она је служила као лежиште клина којим се стопа спаја са стубићем. Горњи део стопе је уништен, али се може донекле реконструисати, те је стопа вероватно носила стубић осмостраног пресека ширине око 11 цм. Фрагмент је од белог мермера.

Овај фрагмент је сасвим сличан публикованом фрагменту бр. 80, само је од њега нешто већи, за 5,5 цм. Његов је значај још и у томе што је то једина оваква стопа са потпуно сачуваним доњим делом и вероватно је стајала на некој бифори. Пресек са реконструкцијом профила стопе приказан је на сл. 5.

Фрагмент бр. 3 (сл. 6)

Пронађен је у шуту јужно од улазне капије. Представља део скулптованог венца који је стајао изнад неког капитела. Дебљина фрагмента је 10 цм, а величина 27 × 30 цм. Како фрагмент има по средини сачуван део лежишта од клина којим је био спојен са капителом, то се његова величина и облик могу потпуно реконструисати. Венац је имао четвртаст облик, а горња површина била је велика око

35 × 35 цм. Налегао је на четвртасти абакус капитела, који је био велики 25 × 25 цм. Фрагмент је од белог мермера и његова пластика је слична, али не иста, са пластиком публикованих фрагмената, који су имали исту функцију као и овај (бр. 229, 232). Потпуна реконструкција и овог фрагмента дата је на сл. 7.

Фрагмент бр. 4 (сл. 8)

Пронађен је у шуту трпезарије манастира, али свакако да није припадао њој, већ једној од двеју цркава. Троугаоног је облика са величином страна од 16—22 цм. Од белог је мермера; задња страна му је обла и равно обрађена, а на предњој страни има скулптоване трагове са једним медаљоном. Овај фрагменг очигледно потиче са неке скулптуре и могао је можда бити предњи део са одела, груди, можда неког ратника или анђела, слично фрагменту бр. 304.

Фрагмент бр. 5 (сл. 9)

Пронађен је у шуту јужно од улаза са унутрашње стране. Од белог је мермера. Велики је 16 × 15,5 цм и представља само један део. По средини је имао рупу, која је служила као лежиште за клин, те би се по томе могло рећи да је и он био венац који је стајао изнад неког капитела. Належућа површина могла му је бити велика око 19 × 19 цм, а горња око 25 × 25 цм. Фрагмент има по ободу плетеницу од двочлане траке и сасвим је сличан фрагменту бр. 557. Ова два фрагмента потичу врло вероватно од једне целине.

Фрагмент бр. 6 (сл. 10 бр. 1)

Пронађен је између цркава св. Арханђела и св. Николе и висок је свега 11 цм. Од белог је мермера и представља део леве руке, која држи нешто што би могло бити као свитак. Очигледно потиче од скулптуре и врло је сличан публикованом фрагменту бр. 322.

Фрагмент бр. 7 (сл. 10 бр. 2)

Пронађен је у шуту јужно од улаза у манастир са унутрашње стране. Од белог је мермера и величине је свега 6,5 × 7,0 цм. Представља део руке са три сачувана прста. Прсти су врло лепо резани и на њима су детаљно обрађени нокти.

Фрагмент бр. 8 (сл. 10 бр. 3)

Пронађен је између цркве св. Николе и трпезарије. То је део парапетне плоче, која је дебела 10 цм и на чијој је горњој површини орнамент, који представља доњи део (постоље) крста. Фрагмент је

велики 17 × 22 цм и од љубичасте је бреће. Припада истој групи публикованих фрагмената бр. 540—544.

Фрагмент бр. 9 (сл. 10 бр. 4)

Пронађен је између трпезарије и цркве св. Николе. Од белог је мермера. Велики је 14 × 14 цм и представља пупољак капитела. Публиковани капители бр. 15—20, као и капители који се налазе на махфилу у Синан-пашиној џамији у Призрену, а који потичу са цркве св. Арханђела, имали су такве пупољке. Већи број таквих пупољака дат је и на сл. 175 монографије.

Фрагмент бр. 10 (сл. 10 бр. 5)

Пронађен је између трпезарије и цркве св. Николе. Од белог је мермера. Дуг је 6,5 цм. Представља део волуте једног капитела.

Фрагмент бр. 11 (сл. 10 бр. 6)

Пронађен је између трпезарије и цркве св. Николе. Од белог је мермера и представља почетак венца, јер му је доња належућа површина равна. Висок је 21 цм, а широк 11 цм. По својој пластици је истоветан са публикованим фрагментима бр. 253—265.

Фрагмент бр. 12 (сл. 10 бр. 7)

Пронађен је у трпезарији, али свакако да њој не припада, већ једној од цркава. Велики је 6 × 9,5 цм; од белог је мермера. Представља део драперије са неке скулптуре.

Фрагменти бр. 13, 14 и 15 (сл. 11)

Ови фрагменти су делови венаца и пронађени су између цркве св. Николе и трпезарије. Од белог су мермера. Њихов профил и стилизација се не разликују од бројних раније пронађених фрагмената исте врсте. И они су припадали једној од двеју цркава.

Фрагмент бр. 16 (сл. 12)

Овај фрагмент не припада архитектури овог манастира, јер је то део ручног каменог млина, али га ми овде приказујемо из разлога што је од оруђа оних људи који су овде становали и живели остало врло мало. Пронађен је у плавини којом је трпезарија била затрпана и која се спуштала од Вишеграда до ње. Зато је могућно да га је плавина чак и донела на место на коме је пронађен. Камен је округао са пречником од 55 цм. Направљен је од љубичасте бреће и по средини има рупу за осовину.

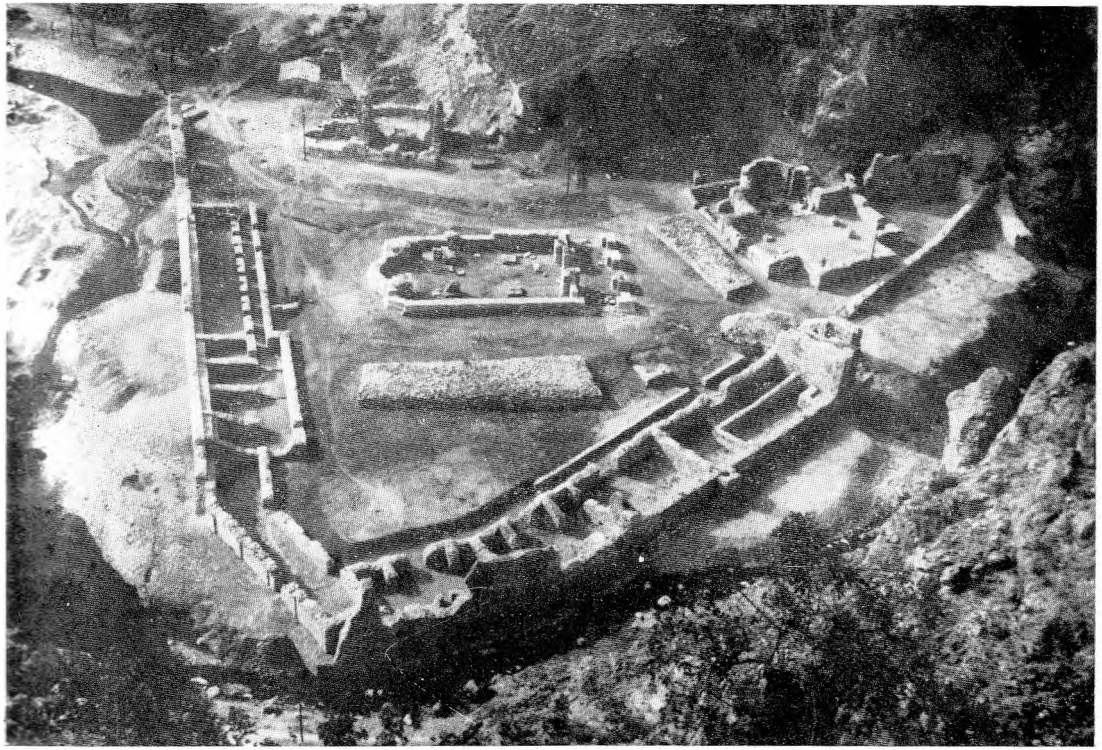
Од свих наведених фрагмената посебну пажњу при испитивању још недовољно објашњених проблема у скулптури овог споменика привлаче мали фрагменти руке која држи свитак и шаке са три преостала прста, као и фрагмент бр. 4. Остали фрагменти мање или више само допуњавају оно што је већ било донекле познато о архитектури овог споменика, а неки мањи фрагменти, који су припадали поду цркве св. Арханђела, нису ни наведени. Треба само напоменути да је један већи комад овога пода пронађен у Призрену при подизању велике самоуслужне трговине на левој обали реке Бистрице, управо у крају где је био пронађен и публиковани фрагмент пода бр. 519.

QUELQUES NOUVEAUX FRAGMENTS DE L'ÉGLISE SAINT-ARCHANGE ÉRIGÉE PAR L'EMPEREUR DUŠAN

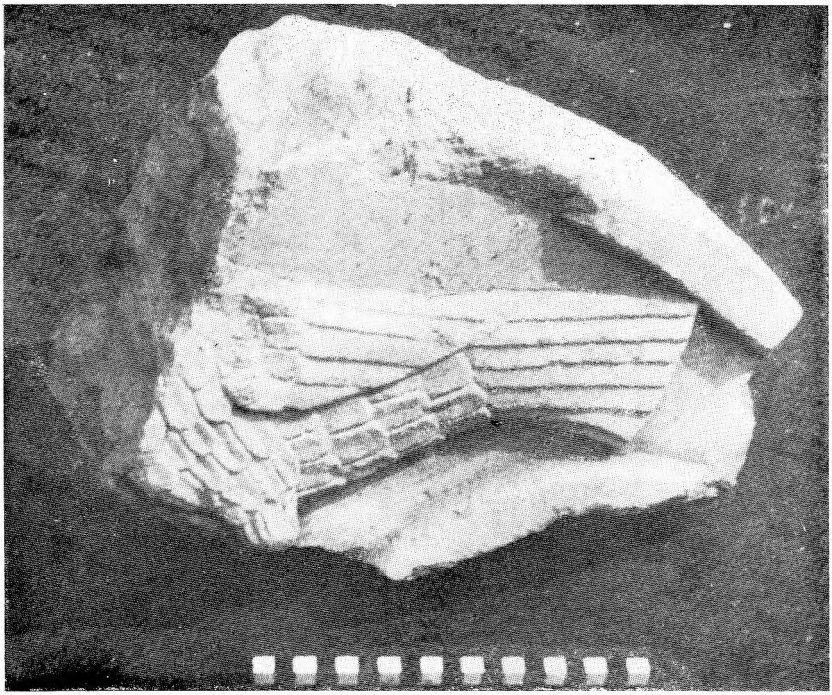
SLOBODAN NENADOVIĆ

Au cours des travaux de conservation exécutés en 1966 dans l'ensemble de ruines de l'ancien monastère Saint-Archange (fig. 1), fondation de l'empereur Dušan du milieu du XIVe siècle, on a trouvé encore quelques nouveaux fragments de plastique en pierre. Une étude monographique sur l'architecture de ce monument fut publiée en 1966, mais alors on n'y a pu embrasser ces fragments, c'est pourquoi on les publie aujourd'hui. Ceux-ci complètent principalement les trouvailles précédentes, c'est-à-dire les matériaux déterrés par le Dr R. Grujić en 1927, ainsi que d'autres matériaux déterrés au cours de la dernière décennie.

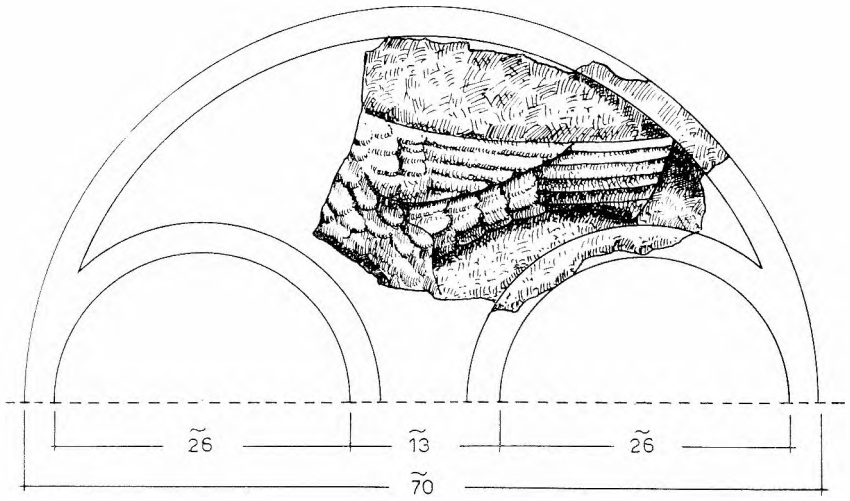
Les fragments proviennent le plus probablement de l'église Saint-Archange, bien qu'il soit possible que quelques-uns appartenaient aussi à l'église Saint-Nicolas. Ils représentent des éléments différents: le fragment numéro 1 (fig. 2 et 3) provient du tympan d'une fenêtre (le linteau); numéro 2 (fig. 4 et 5) est une partie de base, provenant peut-être aussi d'une fenêtre; numéro 3 (fig. 6 et 7) est une corniche qui fut soutenu par un chapiteau; numéro 4 (fig. 8) faisait partie d'une sculpture; numéro 5 (fig. 9) est une partie d'une corniche qui se trouvait aussi au-dessus d'un chapiteau; numéros 6 et 7 (fig. 10) sont des parties de la main d'une sculpture; numéro 8 (fig. 10) est une partie d'une plaque de parapet, sur laquelle on avait gravé la croix; numéros 9 à 15 (fig. 10 et 11) sont également des parties de chapiteaux ou de une corniche. Le fragment numéro 16 est la pierre supérieure d'un moulin à main. Outre ces fragments, on a trouvé à Prizren même un morceau du plancher décoratif de pierre de l'église Saint-Archange.



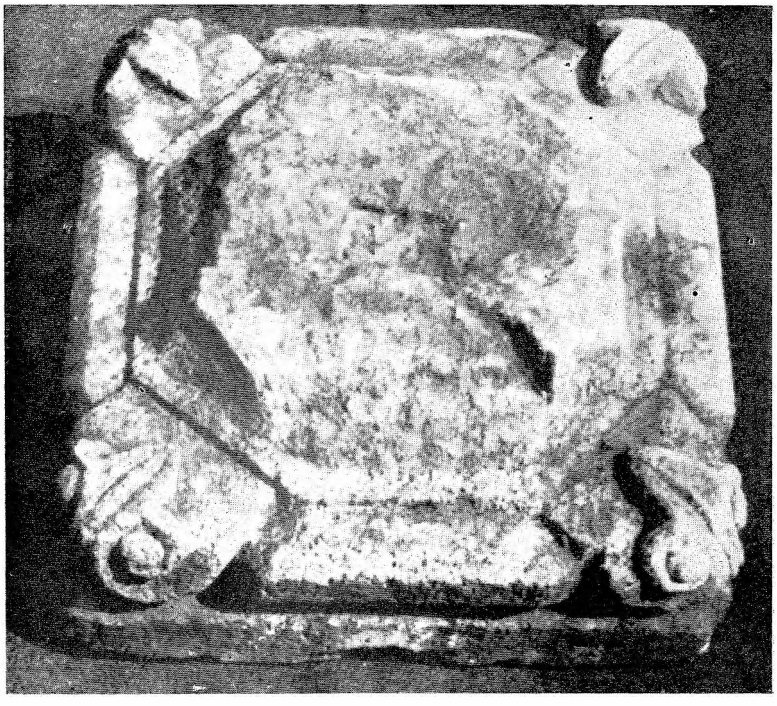
Сл. 1. Комплекс манастира св. Арханђела после откопавања трпезарије и стамбених грађевина



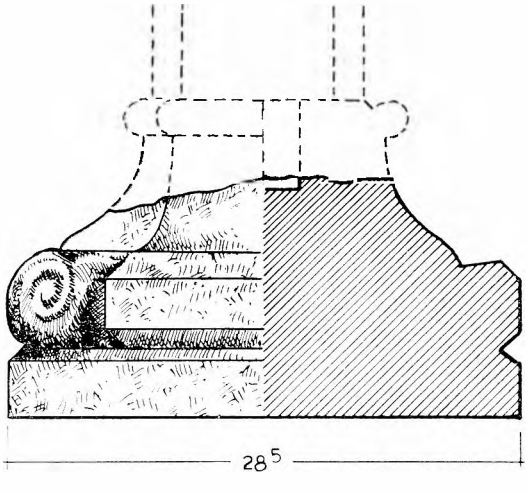
Сл. 2. Мермерни фрагмент са фигуром птице, припадао је неком прозору (бифори)



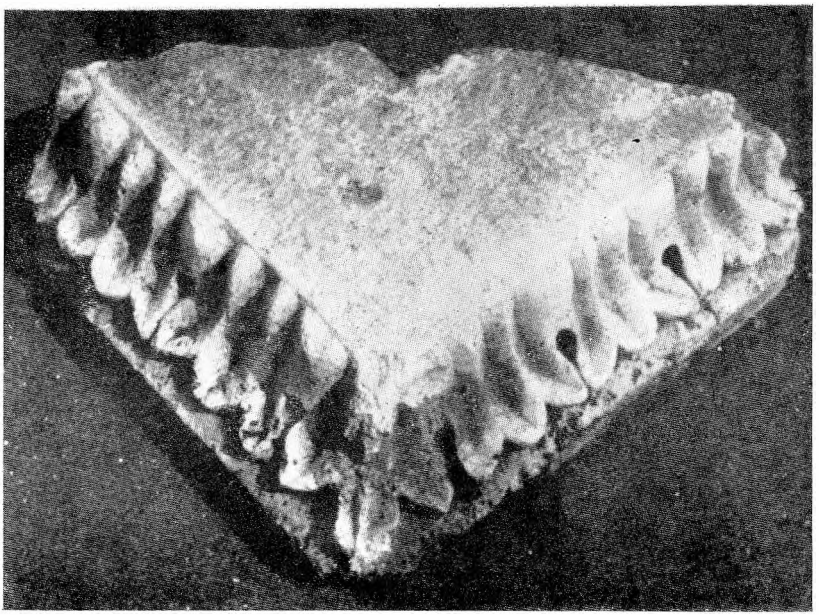
Сл. 3. Покушај реконструкције горњег дела бифоре из елемената које даје фрагмент са сл. 2.



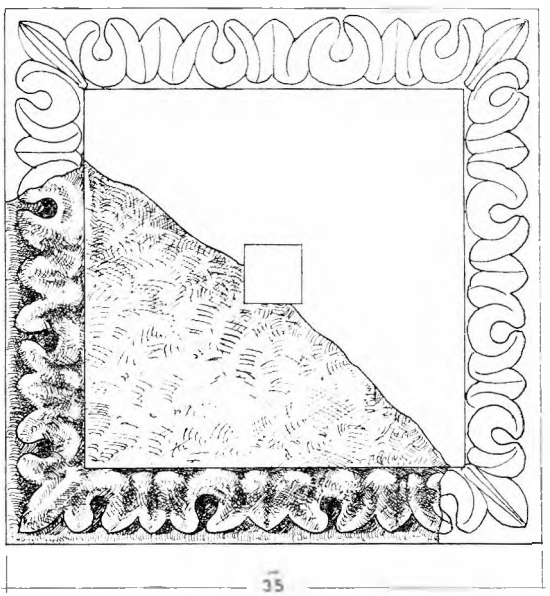
Сл. 4. Мермерни фрагмент стопе



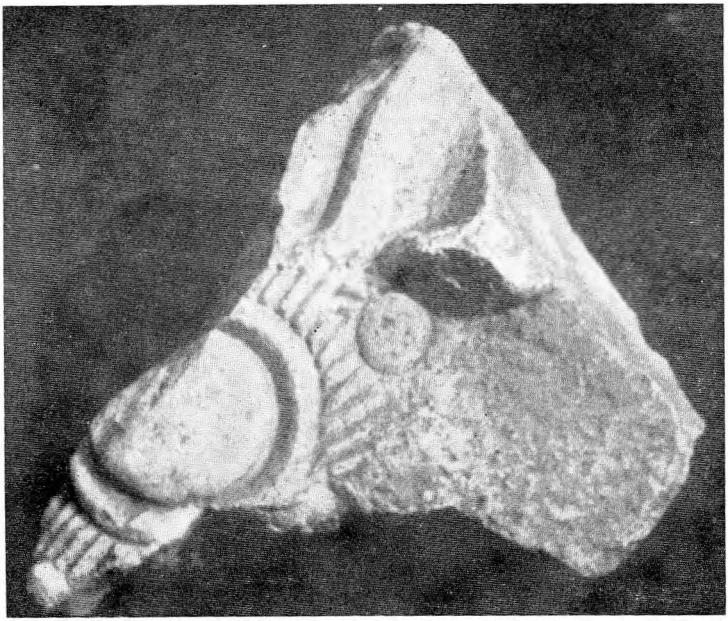
Сл. 5. Пресек са реконструкцијом профила стопе са сл. 4.



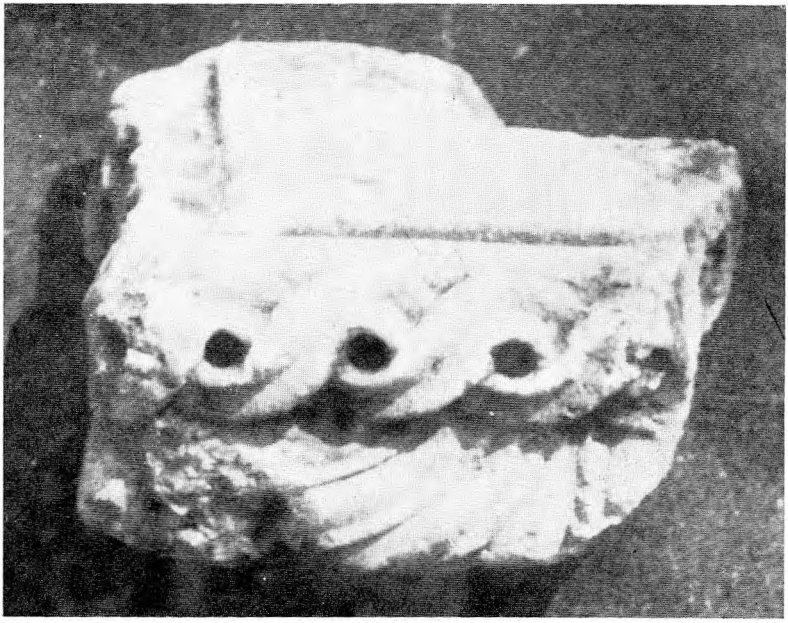
Сл. 6. Мермерни фрагмент венца



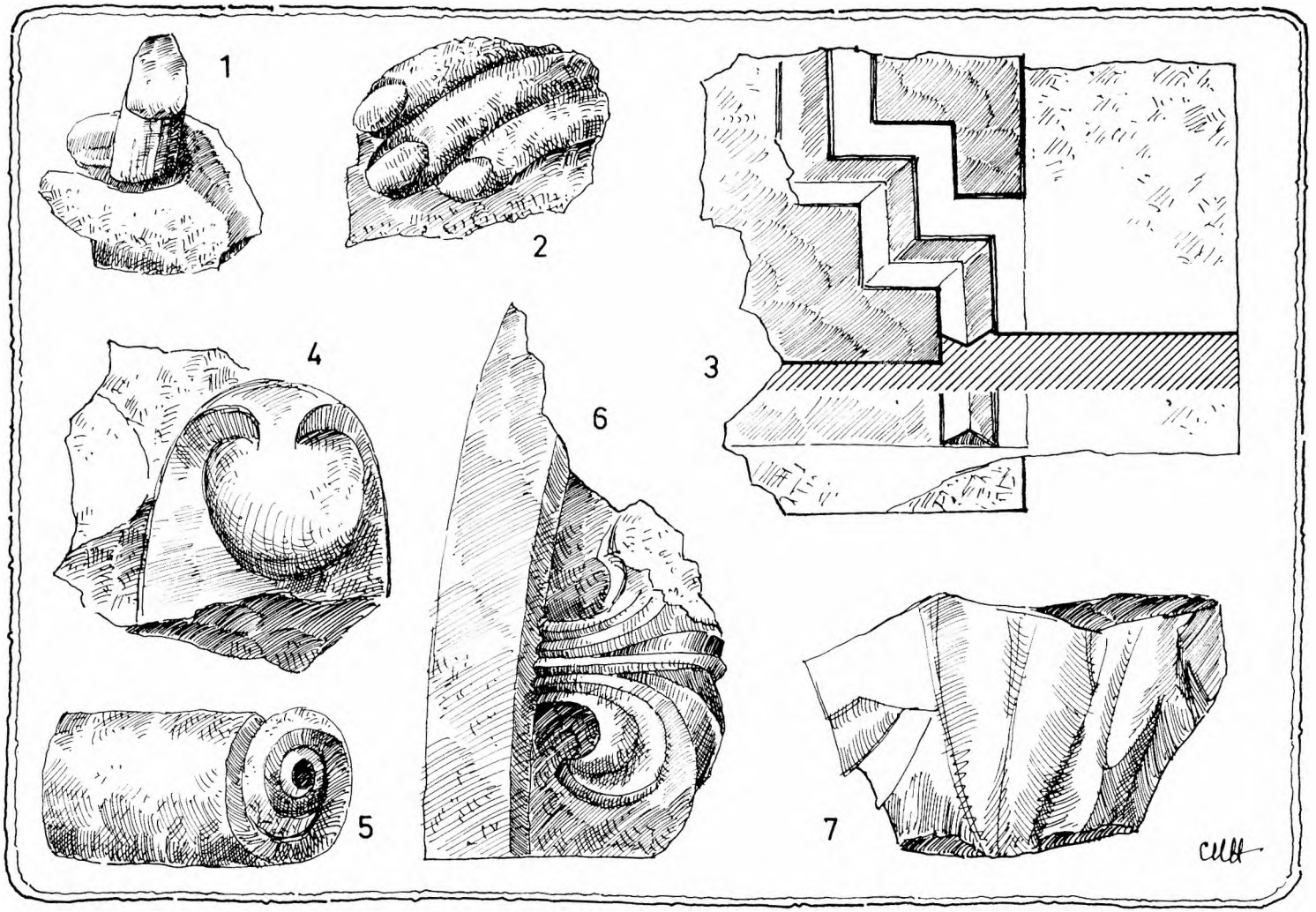
Сл. 7. Реконструкција целог венца са сл. 6



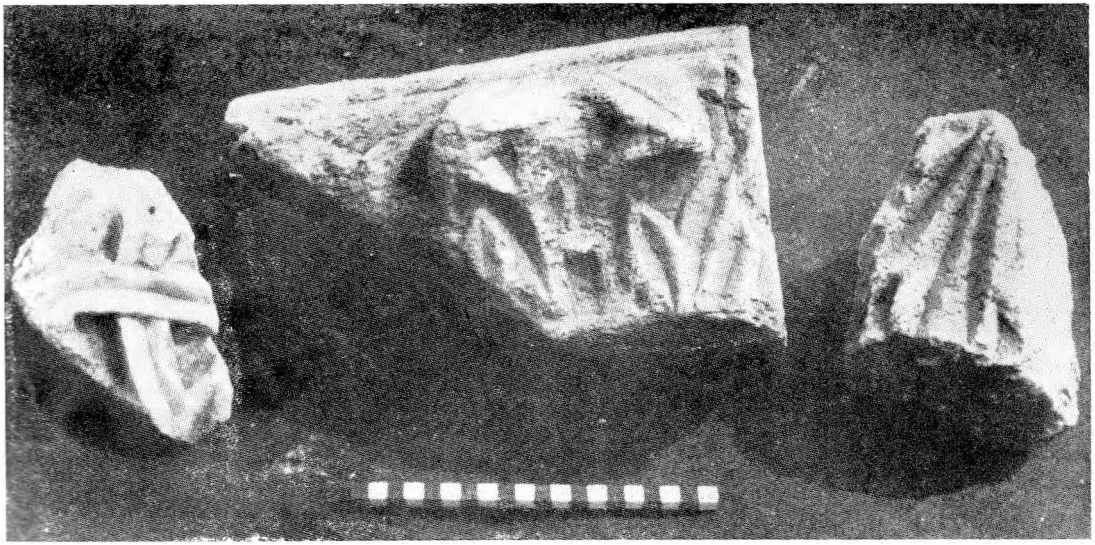
Сл. 8. Мермерни фрагмент који потиче са неке скулптуре



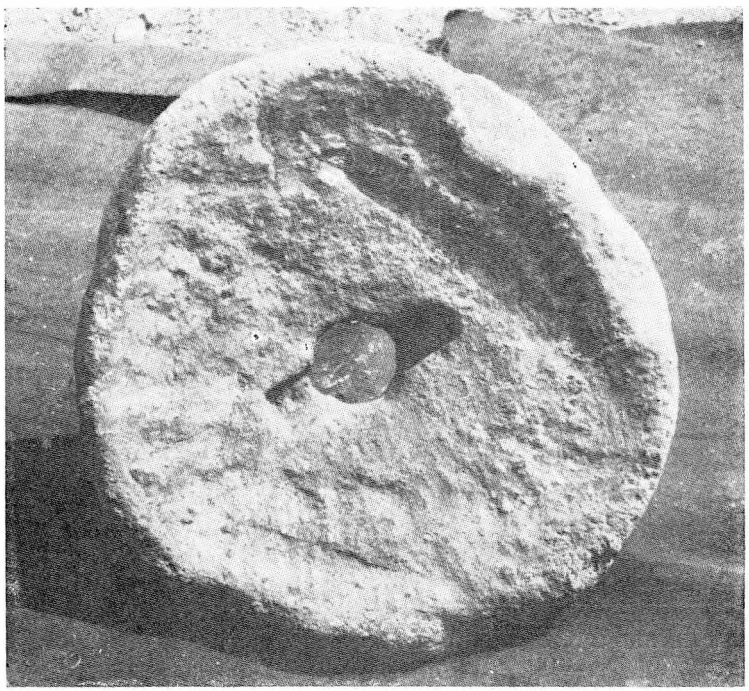
Сл. 9. Мермерни фрагмент венца



Сл. 10. Неколико различитих мермерних фрагмената из рушевина манастира св. Арханђела



Сл. 11. Мермерни фрагмент венца



Сл. 12. Део ручног каменог млина пронађен у рушевинама манастира св. Арханђела

Гордана Томић

Белешке о двема дуборезним иконицама



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

У нашем уметничком дуборезу, тако разнородном и богатом, једну велику групу сачињавају такозвани ситни дуборезни објекти. Та значајна група до сада није посебно привлачила пажњу испитивача нашег средњовековног уметничког наслеђа; поједини предмети су се спорадично објављивали у инвентаријама разних ризница, или у каталозима већих збирки, — посебних студија није било. Тек пре кратког времена почела су систематска проучавања сродних група унутар велике целине[1].

Широка распрострањеност ових објеката, који су кроз цео средњи век, а нарочито у турском периоду, били омиљени културни предмети, објашњава се њиховим веома лаким преношењем из једног краја у други, из једног центра до најудаљенијих насеља, или културних места. Овако велики број ових објеката ситног дубореза намеће се својим проблемима и захтева систематско испитивање и грушисање.

Тема овог кратког прилога биће две мале дуборезне иконице са Новог Брда, за које сматрамо да као ретки уникати заслужују нашу посебну пажњу.

Икона, заведена у инвентару средњовековног одељења Народног музеја под бројем 5180, представља малу правоугаону портативну икону са два лица. Иконица је рађена у крушковом дрвету и димензије су следеће: вис. 3,7 цм, шир. 2,9 цм, дебљ. 0,8 цм. На једној страни је дата допојасна представа Исуса Христа (сл. 1) који десном ру-

[1] Др Бојана Радојковић, Једна непозната група дрвених крстова са рељефима празника, Зборник Музеја примењене уметности 5, Београд 1961; Мирјана Боровић-Љубинковић, Средњовековни дуборез у источним областима Југославије, Посебна издања Археолошког института САНУ, књ. 5, Београд 1965; у овој великој студији о средњовековном дуборезу, чија је тема била испитивање монументалних споменика дубореза, обрађени су и неки објекти ситног дубореза, као нпр. неке дуборезне иконе из збирке Народног музеја у Београду.

ком благосиља, а у левој држи затворено јеванђеље. Нимб је украшен крстом. Драперија је изведена на најсхематизованији начин паралелним и вертикалним линијама. Оквир је дат у виду двочлане рељефне плетенице. Слободне површине украшене су утиснутим круговима. Друга страна иконе украшена је на идентичан начин као и претходна: допојасна представа непознатог светитеља, који десном руком благосиља, а у левој држи затворено јеванђеље (сл. 1а). Оквир је изведен на исти начин двочланом рељефном плетеницом. Слободна површина, као и нимб украшени су утиснутим круговима. Иконица је нађена у току ископавања 1962. године на Новом Брду у квадрату Ф-4, у гробу 752 на дубини од 3 м. Налазила се у гробу из XIV века, у делу испод карлице. Свакако је била постављена између руку и у току времена је слегањем терена пала дубље.

Друга икона са Новог Брда је нешто мања и њене димензије су: вис. 3,3 цм, шир. 1,9 цм, и дебљ. 1,6 цм. Иконица је заведена под инв. бр. 4932. И она има два лица, на једној страни је сасвим рустично израђена Imago Pietatis, а на другој је представа крста (сл. 2а). Представе на иконици су доста оштећене и једва се назиру. Површина крста је украшена ситним урезима. Пронађена је у току ископавања 1959. год. на Новом Брду у јужном делу катедрале св. Николе, у шуту, поред средњовековне јаме H_2 (на дубини од 3 м).

И једна и друга икона делују веома архаично. Цртеж на њима је схематичан са јаким акцентом израде у камену. Као узор мајстору ових иконица свакако је служио неки рељеф у камену.

Ми аналогија у дрвету у виду ситних дуборезних предмета немамо из тако раног периода. Дрво је било несумњиво најраспрострањенији материјал за скулптуру у ситној пластици, али због слабе издржљивости објекти израђени у том материјалу су веома лако пропадали[2].

Скулптура у дрвету изгледа да је била омиљена и код Византинаца. Поред монументалних споменика, византијски мајстори XIV и XV века, изгледа, са задовољством раде и ситну пластику у дрвету[3]. Јован Еугеникос у једној од својих ἐκφράζεις цитира јасно, поред икона, уметничка дела која уметници раде у скупоценом дрвету, и додаје да „уметност дубореза, репродукције тако финих ствари на једној малој површини, на такав начин, да се не зна чему се треба више дивити, необичној финоћи рада, или бризи са којом је враћена природа свакој ствари, даје утисак велике тананости“[4].

---

[2] Б. Радојковић, Ibidem, стр. 84.

[3] Charles Diehl, Manuel d'Art byzantin, Paris 1926, p. 895—897.

[4] Ibidem, p. 896.

Као најближу аналогију нашим двема иконицама треба узети Призренско јеванђеље из XIII века[5]. Исти схематизовани цртеж, исте троугласте главе са великим очима и врло честа употреба тачкица-кружића, као декоративног елемента, јасно показују континуитет једног стила и повезаност споменика из млађе епохе са претходним споменицима (сл. 3 и сл. 1а, б ради упоређења).

Блиска аналогија се може наћи и на малим каменим иконицама из ранијег периода. Тако једна мала руска икона из XI—XII века са два лица — на једној је представљен Димитрије Солунски, а на другој св. Никола — показује велике стилске сличности са нашом иконом (сл. бр. 1), само што руска икона припада вишем уметничком остварењу[6]. (Иконица је резана у камену врло фине структуре, сивозеленкасте боје, и носи све одлике раних камених рељефа).

Блискост у изражајном језику каменорезаца и дуборезаца види се и на споменицима из каснијих епоха и то особито на неким руским порталима, као што су портали на цркви Василија Блаженог, или портал на цркви Илије Пророка у селу Сљинском[7].

Камених иконица у нашим збиркама има веома мало и оне све показују високе уметничке квалитете[8].

За нас је веома значајна мала дупла икона урађена у црном камену, која је некада припадала збирци Љубе Ивановића, а сада се налази у Музеју примењене уметности у Београду (инв. бр. 177). Икона је датирана крај XIV, поч. XV века. На једној страни је представљен св. Димитрије, а на другој св. Никола. Сигнатуре су грчке. Блискост је несумњива. Исте димензије, иста концепција и скоро идентична стилска обрада, приближавају ове три иконице које, и поред различитог материјала којим се уметник служио, доказују јединство стила. Склони смо да прихватимо мишљење Т. В. Николаеве да су исти уметници у XIV и XV веку израђивали предмете и у кости, дрвету или металу[9]; ако је то био случај у Русији, то би свакако могло да се при-

---

[5] Светозар Радојчић, Старе српске минијатуре, Београд 1950, стр. 30, таб. VIII, X и XI.

[6] Т. В. Николаева, Древнерусская Мелкая Пластика XI—XVI веков, издање „Советский художник", Москва, стр. 9.

[7] Н. Е. Мнева, История русского искуства, III, Москва 1955. Скулптура и резба XVI века, стр. 625—634.

[8] Мирјана Татић, Стеатитска иконица из Куршумлије, Зборник за ликовне уметности Матице српске 2, Нови Сад 1966.

Блага Алексова, Демир Капија, том I, Скопје—Београд 1966. Приликом ископавања на Демир-Капији пронађена је мала камена икона, на којој је дат св. Јован Теолог у профилу. Аутор датира ову иконицу у X—XII век. Икона је квалитетни рад и у изразу подсећа мало на монументалну дрвену икону св. Климента.

[9] Т. В. Николаева, Ibidem, стр. 8.

пише и нашим мајсторима, у том случају јединство стила било би потпуно објашњено.

Не бисмо смели заборавити и сличне предмете у племенитом металу, који показују блиску везу са предметима изведеним у дрвету. Дејан Медаковић каже „да је дуборез, ова минијатурна уметност, стојала под несумњивим утицајем сличних византијских радова изведених у племенитом металу, коју су неговали уметници из монашких редова"[10].

У богатој збирци грофа Уварова[11], неколико металних иконица носе стилске одлике које их приближавају нашим новобрдским иконицама. Свакако треба поменути из те колекције малу икону св. Борђа, рађену у металу, која је веома слична по уметничкој концепцији нашим иконама[12]. Збирка грофа Уварова пружа нам још један занимљив податак, а то је врло честа представа Исуса Христа на малим иконицама[13]. Исту представу имамо и на једној икони са Новог Брда.

Ова иста наша икона са представом Спаситеља на једној страни и непознатог светитеља на другој пружа нам још једну особеност, а то је дупла плетеница која оивичава обе представе.

Плетеница је врло омиљен декоративни елеменат украшавања и јавља се веома рано на минијатурама: и то или украшава иницијал тератолошког типа, или чини оквир минијатурама и заставицама[14]. Занимљива је чињеница да се овако чист мотив плетенице, као декоративан елеменат, сасвим губи у XVI веку. Да будемо прецизнији: он остаје, али у једном новом облику са много нових додатака и више разуђености[15].

Овај исти начин оивичавања дуплом плетеницом срећемо на малој иконици — амајлији из Маркове Вароши[16]. Реликвијар из Маркове Вароши је израђен у сребру и показује све одлике византијске уметности рађене под јачим утицајем Истока.

---

[10] Dejan Medaković, Duborez, Likovna enciklopedija, str. 105.

[11] Каталогъ Собрания древностей графа Алексѣя Сергѣевича Уварова, отд. VIII—XI, Москва 1908, стр. 33.

[12] Ibidem, стр. 81, сл. 63. Представа крста на другој икони са Новог Брда (инв. бр. 4932), чија је цела површина испуњена ситним урезима, јако подсећа на рад у металу.

[13] Ibidem, стр. 33, сл. бр. 72, 74, 77.

[14] Светозар Радојчић, op. cit., таб. XI, XXXV, XLIII, LV.

[15] Мирјана Ђоровић-Љубинковић, op. cit., таб. XIV, XXVII, XXXIV. Плетеница ће бити омиљен мотив и у Моравској школи.

[16] Мирјана Ђоровић-Љубинковић, Налаз из Маркове Вароши код Прилепа, Музеји 2, Београд 1949, стр. 113.

Бојана Радојковић, Српско златарство XVI и XVII века, издање Матице српске, Нови Сад 1966, стр. 15 — датира овај реликвијар у XIII, поч. XIV века.

Веза наше иконице са реликвијаром доказује сасвим јасно повезаност дубореза са израдом у металу, њихову блискост у стилској изражајности и сличне концепције.

Наша иконица са Новог Брда поставља још један проблем, то је питање портативних икона, које су вероватно преузеле функцију амајлија. Новобрдска икона је накнадно пробушена, ради ношења око врата, али она је без сваке сумње и прављена са намером да буде портативна. Претпостављамо да је имала металан оквир и да је пробушена тек пошто је оквир изгубљен. (Отвор је оштетио главе Исуса и светитеља, као и плетеницу.) Занимљиво је подвући да и већина малих руских икона израђених у камену или дрвету имају метални оквир, који је допуштао ношење иконица[17]. Врло често је тај оквир био украшен драгим или полудрагим камењем.

Чини се да је код нас врло рано ушло у обичај ношење икона о врату. Тако у писму: „што га је са свог пута у свету земљу упутио свети Сава студеничком игуману Спиридону, јавља му, да му шаље „крстац", који је „полагао на гробе", па му саветује да га носи увек „о грле" ако „и ину иконицу имаш"[18]. Нема сумње да су обичај ношења иконица и крстова, који су били неопходни део „одејанија" монаха, као и целог црквеног клира, преузели и остали мирјани и то још у најраније време.

*

Питање дуборезних радионица, мајстора и целе њихове делатности у српској средњовековној држави још увек је отворено и захтева веома обимна проучавања. Минималан број очуваних предмета из раног периода и недостатак историјских података отежавају рад на овим проблемима. А чини се да монументална уметност и њени споменици увек више привлаче пажњу испитивача но ситни предмети рађени у анонимним радионицама и од анонимних мајстора.

Први помен о сеоским дрводељама имамо у Санстефанској хрисовуљи, где је забележено да су почетком XIV века, поред других занатлија, и сеоске дрводеље радиле на манастирским имањима[19]. Исто тако и имена неких села у средњовековној Србији указују на делатност њихових становника. Између Дечана и Ђаковице налазило се село „Древодеља", које се спомиње 1330 г.[20] У XV веку помиње се село „Дриводиле" у жупи Подгори[21].

---

[17] Т. В. Николаева, op. cit., стр. 9.

[18] Владимир Ђоровић, Списи светог Саве, Београд 1928, стр. 188; Ст. Станојевић, Белешке о неким старим иконама, Београд 1931, стр. 7.

[19] Светостефанска хрисовуља, Споменик IV, СКА, 1890, стр. 7.

[20] Миодраг А. Пурковић, Попис села у средњевековној Србији, Годишњак скопског Филозофског факултета, IV 2, Скопље 1940, стр. 90.

[21] Михајло Динић, Из дубровачког архива, Београд 1957, стр. 46.

Ми у овим називима не можемо са сигурношћу видети податак о уметничком раду у дрвету, они доказују само делатност, која је могла бити чисто занатска. Тек подаци из каснијих времена биће прецизнији и даће сигурније податке о уметничкој делатности у нашим крајевима.

Каснији путописци који ће пролазити Србијом оставиће нам драгоцене податке о уметничкој активности наших калуђера. Тако имамо податак немачког путописца Герлаха, који у XVI веку пролази кроз Србију, да се у манастирима калуђери баве разним занатима, и да су проте по градовима у Србији биле занатлије[22]. О самој активности калуђера осим Герлаха доноси податке, два века касније, и Барски, који је 1744. боравио на Светој Гори и даје нам занимљиве податке о делатности становника скита: они у својим ћелијама раде разне рукотворине, које или остају у манастирима, или их продају, или поклањају верницима, који их доносе са хаџилука[23]. Порфирије Успенски, говорећи о активности на Светој Гори, каже да се становници скита једни занимају „рукодјелами", а други калиграфијом[24].

Најпрецизније и најдрагоцениje податке о мајсторима-дуборесцима пружа нам Дубровачки архив. У разним уговорима многобројни „марангуни" (дрводељци) се обавезују да изрежу и насликају разне иконе, пале, крстове итд.[25]

Ни историја Новог Брда не пружа нам више података за овај проблем. Једини познати мајстор-дрводеља Радован помиње се у XV веку[26], али ми не знамо ништа о његовој делатности, врсти посла, или евентуалним његовим радовима. Мало више светлости на ово питање бацају подаци из Дубровачког архива. По канцеларијским књигама из друге половине XIV века види се да су младићи из многих градова из позаја долазили у Дубровник на изучавање заната. Међу градовима забележено је и Ново Брдо и његови младићи, који су долазили да изуче дрводељски занат[27]. То би нас све наводило на закључак да се дрводељство ценило као делатност, и да су способни младићи тражили „наук" и подаље од свог града, и то у Дубровнику, важном

---

[22] P. Matković, Putovanje po Balkanskom poluostrvu XVI veka, Rad JAZU CXVI, 1893, стр. 56.

[23] В. С Барски, Второе посещение святои Афонскои Гори, ед. Барсуков, 1885—87, III, стр. 235.

[24] Второе путешествие по Святой Горѣ Аѳонской Архимандрита, ньинѣ епископа Порфирия Успенскаго въ годьи 1858, 1859 и 1861 и описание скитовъ Аѳонскихъ, Москва 1880, стр. 337.

[25] Dragan Roller, Dubrovački zanati u XV i XVI stoljeću, Zagreb 1951. (Građa za gospodarsku povijest Hrvatske, knj. 2). Izdanje Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, str. 262.

[26] Михајло Динић, За историју рударства у средњевековној Србији и Босни, II део, Београд 1962, стр. 83.

[27] DAD, Div. Not. 9, 88.

уметничком центру, чији су се утицаји осећали у дубокој унутрашњости Балканског полуострва.

Да поменемо још један податак, који није без интереса за Ново Брдо, а који нам пружа трговачка књига Дубровчанина Николе Лукаревића из тридесетих година XV века. У тој књизи, коју је пажљиво водио дубровачки трговац, настањен на Новом Брду, помињу се међу дужницима и јемцима и дрводеље, мајстори и протомајстори из града и градске околине[28].

Да ли смемо у овим спорадичним поменима видети један уметнички центар, или бар дуборезачку радионицу на Новом Брду? Сматрамо да је то још увек веома несигурно, мада би било сасвим могућно за један тако важан економски и културни центар — као што је у средњем веку Ново Брдо — да има и разне уметничке радионице. Целу ствар још отежава и чињеница да у нашем средњем веку не постоји посебан назив за уметничку и занатску делатност на овом пољу, већ сви који су се бавили обрадом дрвета називају се општим именом „дрводеља". Ми сматрамо да је Ново Брдо у јеку свог просперитета, морало имати дуборезачки центар. Јака делатност на обради камена[29], а обрада камена као да повлачи и обраду дрвета, и проналазак ових двеју малих икона у слоју и гробовима XIV века, дају нам право на овакву претпоставку. Али док се не нађу нови докази или у историјским изворима, или путем ископавања, проблем „дуборезачких радионица" на Новом Брду мора остати хипотетичан.

Значај ових иконица је многострук. Како је хронологија већ одређена њиховим местом налаза, оне својим особинама показују стил ситних дуборезних предмета XIV века рађених за широку употребу. Својим аналогијама са Призренским јеванђељем и реликвијаром из Маркове Вароши указују и на јаке утицаје са Истока, који је, поред радијација са Запада што су долазиле преко Дубровника, био такође веома важан. Веза наших икона са минијатурама, као и са стварањем у камену показује јединство стила, које се одражавало на предметима рађеним у различитом материјалу и у различитим радионицама и које се сачувало кроз векове.

У групи дуборезних предмета, тако сиромашној у објектима из средњовековних радионица пре пада под Турке, ове две иконе из XIV века припадају најстаријим сачуваним делима код нас. А смемо до-

[28] М. Динић, Из Дубровачког архива, Београд 1957, стр. 40, 48, 75.

[29] Новобрдска катедрала била је украшена декоративном монументалном пластиком, која припада Моравској школи по својој концепцији. М. Љубинковић претпоставља да је на Новом Брду морао постојати јак каменорезачки центар и да баш у тим радионицама и њиховим делима треба тражити почетак Моравске школе. — Др Мирјана Љубинковић, Ново Брдо и држава Лазаревића, предавање одржано на научном скупу „Моравска школа и њено доба".

дати да оне спадају у ретке објекте ситног дуборeза, који су се очували из XIV века до данас у великим уметничким целинама, насталим под византијским утицајем. А то би био један од великих значаја ових иконица.

NOTES SUR DEUX PETITES ICÔNES GRAVÉES SUR BOIS

GORDANA TOMIĆ

Dans la collection du Musée national de Belgrade se trouvent deux petites icônes gravées sur bois, qui furent découvertes lors des fouilles de Novo Brdo. C'est par leur importance qu'elles méritent une attention toute particulière.

La première icône (fig. I et Ia) fut déterrée d'une tombe du XIVe siècle. C'est une petite icône portative à deux faces; sur un côté est représenté le buste de Jésus-Christ, sur l'autre se trouve la figure d'un saint inconnu (sans signature). Le cadre en est donné en forme d'une tresse de deux bandelettes entrelacées en relief. Les surfaces libres sont ornées de cercles empreints. Elle a les dimensions suivantes: 3,7 × 2,9 × 0,8.

L'autre icône a des dimensions un peu plus petites: 3,3 × 1,9 × 1,6. Elle est aussi portative et à deux faces. Sur un côté est l'Imago Pietatis, faite d'une façon tout à fait rustique. Sur l'autre côté se trouve la représentation de la croix. Les représentations sur cette petite icône sont assez abîmées.

L'une et l'autre icône donnent l'impression d'être très archaïques. Le dessin qui s'y trouve est schématique avec un fort accent d'exécution en pierre. Le maître graveur sur bois devait bien connaître la façon dont on créait en pierre dans son époque.

On peut trouver des analogies avec de petites icônes en pierre dans des icônes russes exécutées en pierre fine encore au XIIe siècle.

On peut trouver la plus proche analogie de l'icône avec la représentation du Christ et du saint inconnu dans les miniatures de l'Evangile de Prizren du XIIIe siècle. C'est le même dessin schématisé, les mêmes têtes triangulaires aux grands yeux et l'emploi très fréquent de petits points — ronds, emplissant les surfaces libres.

L'importance de ces petites icônes est multiple. Par leurs caractéristiques de style, elles représentent le style des petits objets gravés sur bois au XIVe siècle en Serbie. On y découvre aussi une puissante influence de l'Orient, laquelle avec celle de l'Occident, venant par l'intermédiai-

re de Dubrovnik, avait laissé une empreinte visible sur les objets exécutés à Novo Brdo. La liaison de ces petites icônes avec les miniatures, ainsi qu'avec les objets exécutés en pierre, démontre l'unité du style qui se reflétait sur les objets exécutés en différents matériaux et dans les différents ateliers, et qui s'était conservée à travers les siècles.

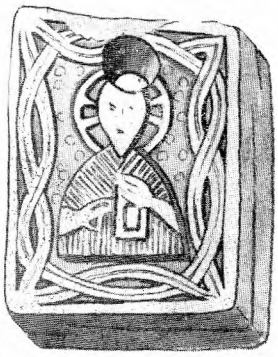
Dans le groupe de menus objets gravés sur bois, si pauvre en exemplaires provenant des ateliers moyenâgeux avant l'invasion des Turcs, les deux icônes du XIVe siècle appartiennent aux plus anciens ouvrages conservés chez nous. Et c'est ce qui fait attacher une grande importance à ces petites icônes.



1



1a



1b



2

Сл. 1. Христос, портативна иконица са два лица, са Новог Брда

Сл. 1а. Христос, иста икона (са сл. 1, цртеж)

Сл. 1б. Непознати светитељ, друга страна иконе са сл. 1)

Сл. 2. Приказ крста, друга портативна иконица са Новог Брда



Сл. 3. Призренско Јеванђеље, Јеванђелист Марко, XIII—XIV век

Војислав Матић — Миодраг Јовановић

Манастир Базјаш



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

Манастир Базјаш* са црквом Преображења налази се у румунском Банату, на Дунаву, око 15 км јужно од Беле Цркве. По предању подигао га је свети Сава приликом доласка у ове крајеве, а обновили су га српски деспоти крајем XV века. У попису манастира Базјаша 1774. године каже се да је сазидан од доброг материјала, да су зидови од камена, свод од цигле и да је сграђен „туторством и иждивенијем светих деспота српских"[1].

У XVII веку нема никаквог помена о манастиру. У Катастигу Пећке патријаршије из 1660. и 1666. године не помиње се вероватно зато што је опустео[2]. Према попису од марта 1774. године манастир Базјаш је припадао вршачком владичанству, тј. белоцрквапско-паланачком дистрикту. У то време он је најмањи и најсиромашнији манастир вршачке дијецезе[3]. Док је раније у манастиру живело и по четири калуђера, у тренутку пописа у њему се нашао само јеромонах српског порекла Венијамин Николајевић из села Торње код Арада[4]. У току процеса укидања српских манастира, Базјаш је 1772. године адфилиран манастиру Златици, тако да је од тада, са такође укинутим Кусићем, постао филијал овог манастира[5]. Коначним укидањем 1777. године изгубио је манастир Базјаш сву своју земљу, али се ипак одр-

---

* Публиковање мале монографије о манастиру Базјашу први је резултат истраживања које су екипе Матице српске из Новог Сада предузеле на територији румунског Баната на основу међудржавне конвенције о испитивању споменика културе. У раду на овом споменику као сарадник је учествовала и Светлана Борђевић, историчар уметности, којој аутори дугују захвалност за помоћ.

[1] Р. Грујић, Прилошци историји српских банатских манастира у другој половини XVIII века, Сремски Карловци 1906, 46.

[2] Р. Грујић, Војводина I, Нови Сад 1939, 24, 369.

[3] Р. Грујић, Прилошци, 5.

[4] н. д., 46.

[5] Д. Руварац, Шематизам источно православне Митрополије карловачке за годину 1900, Сремски Карловци.

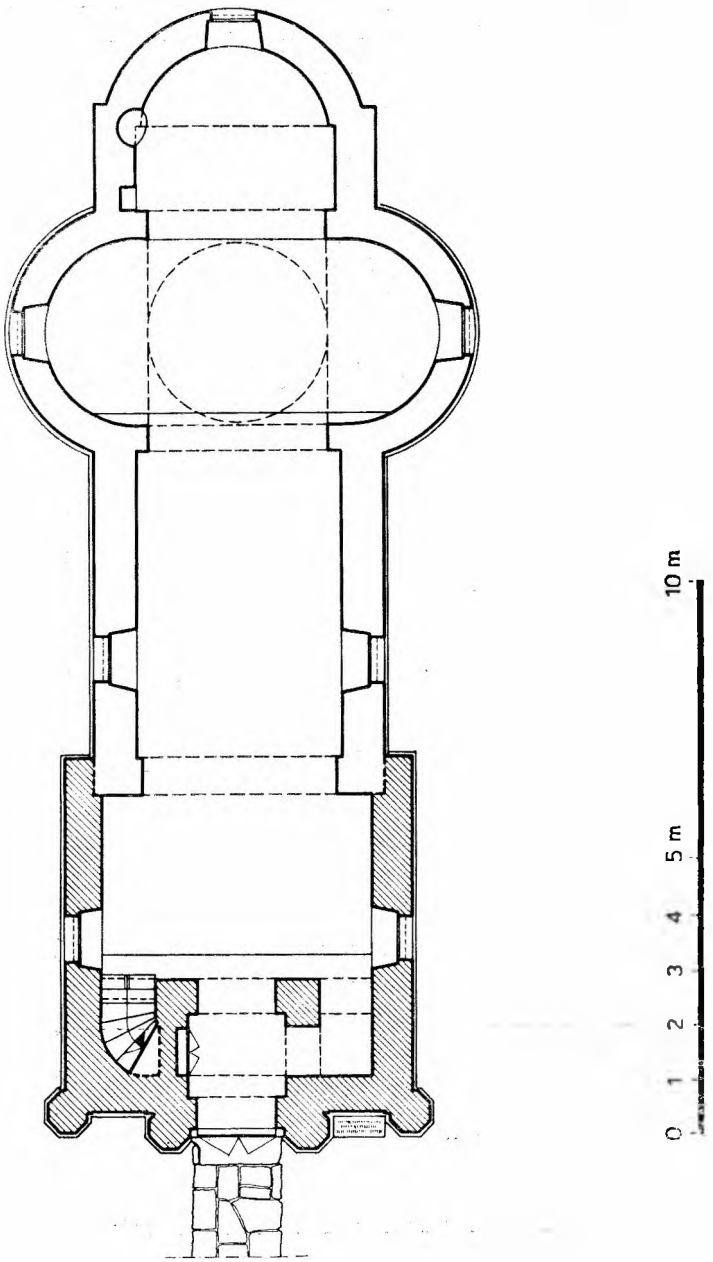
жао располажући са свега два јутра земље[6]. Ипак, и поред укидања, у Базјашу је 1860—61. године извршена обнова архитектуре и сликарства, о чему сведоче и натписи на јужном и северном зиду цркве.

Ако би се настанак цркве манастира Базјаша везивао за време деспота, тј. не обнова већ грађење, тада би се она могла доводити у везу и упоређивати са осталим тролисним решењима на црквама банатских манастира: са старом црквом манастира Сен-Ђурђа (1485), Ходошем (1509—1514) и Бездином (1539). Запажа се при томе да се по општој концепцији градње Базјаш не разликује ни од осталих банатских манастира који су настали крајем XV и почетком XVI века.

Црква манастира Базјаша је једнобродна грађевина у облику триконхоса, пресведена целом својом дужином благо притиснутим полуобличастим сводом. Тролисно решење је веома изражено: све три конхе, пресведене прецизно изведеним полукалотама, полукружне споља и изнутра, једнаке су ширине, осим што је апсидална конха нешто плића. Ојачавајући луци полуобличастог свода и певничких полукалота чине помоћу пандантифа прелаз из квадратне у кружну основу. Они носе кубе које је изнутра кружног пресека, док је споља осмоугаоно. Углови осмоугаоника су усмерени у правцу исток-запад односно север-југ. На свакој страни осмоугаоног кубета налазе се уски прозори налик на пушкарнице, који током времена вероватно нису претрпели никакве измене. Кубе је пресведено калотом, а калоту споља покрива осмострана пирамида која прати стране кубета. Бочне фасаде цркве су мирне и једноставне. Њих по хоризонтали дели релативно високи сокл, који је прекинут на апсиди, а завршавају се поткровним венцем једноставне профилације. Двоводни кров цркве изнад полуобличастог свода и осмоугаона пирамида над калотом покривени су лимом. Садашњи облик кровова црква је вероватно добила приликом доградње припрате и звоника, када је настао и поткровни венац који окружује цркву са три стране, изузев западне. Вероватно из времена поправки потиче и седам широких, високих и једнообразних прозора са благим лучним натпрозорницима.

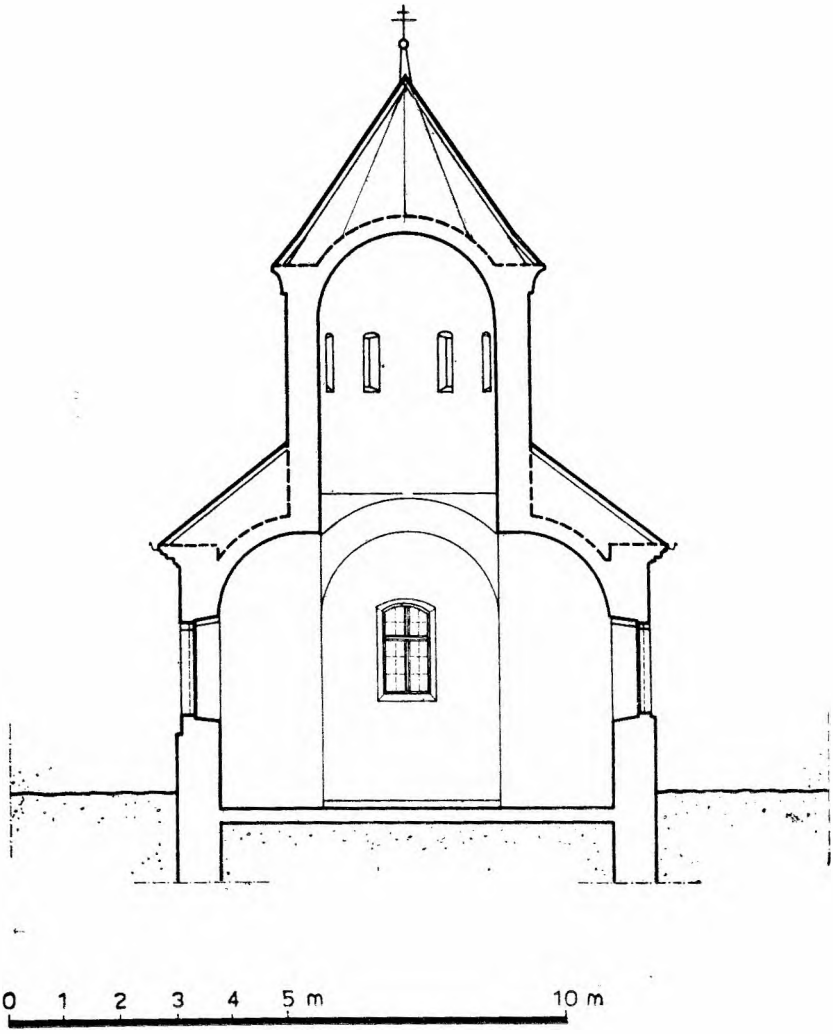
Без припрате и звоника који су обично дозиђивани касније, углавном у XVIII веку, црква манастира Базјаша има све елементе који су карактеристични за манастире у Банату, а грађени су под утицајем српског средњовековног неимарства. Дограђени делови стилски одударају од првобитне архитектуре цркве. Посматрајући грађевину са запада, пре се добија утисак одбрамбене куле него звоника. Овакав звоник није уобичајен у овом делу Баната, где су иначе, као

[6] Ј. Радонић, Српски манастири у Банату, Застава, Нови Сад 19. август 1919.



Цртеж. 1. Основа манастира Базјаша

и у другим крајевима јужне Угарске, доградње звоника честа појава. Прозори звоника имају готски лук, иако је отвор прозора, слично прозорима на фасадама, правоугаоник са благим лучним натпрозорником. Део прозора под готичким луком је слеп, па има чисто деко-

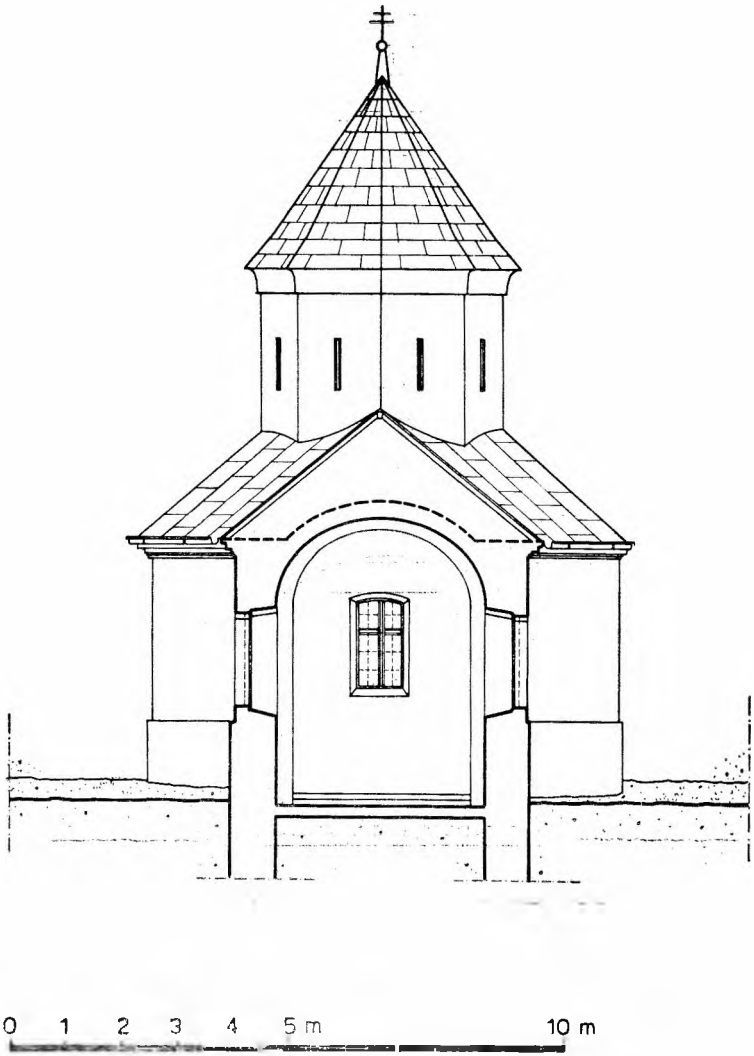


Цртеж 2. Попречни пресек (I) манастира Базјаша

ративну функцију. Изнад зиданог дела звоника налази се лимени кров, постављен преко гредне конструкције, а завршен јабуком са крстом. Унутра, припрата квадратног облика је пресведена бачвастим сводом карактеристичним за архитектуру ових крајева у XVIII и XIX

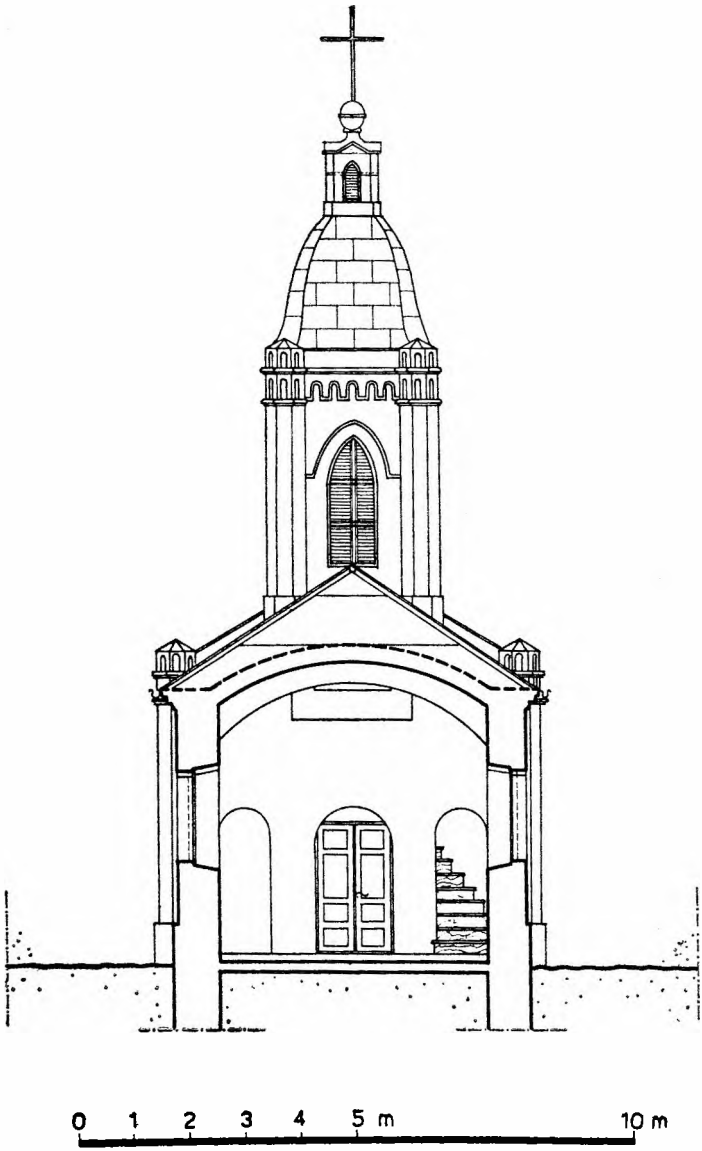
веку. На северозападној страни припрате налази се степениште које води на минијатурну галерију у звонику.

Стари западни зид, на који је дограђена припрата са звоником, претрпео је знатне измене. То је било једноставно зидно платно на



Цртеж 3. Попречни пресек (II)

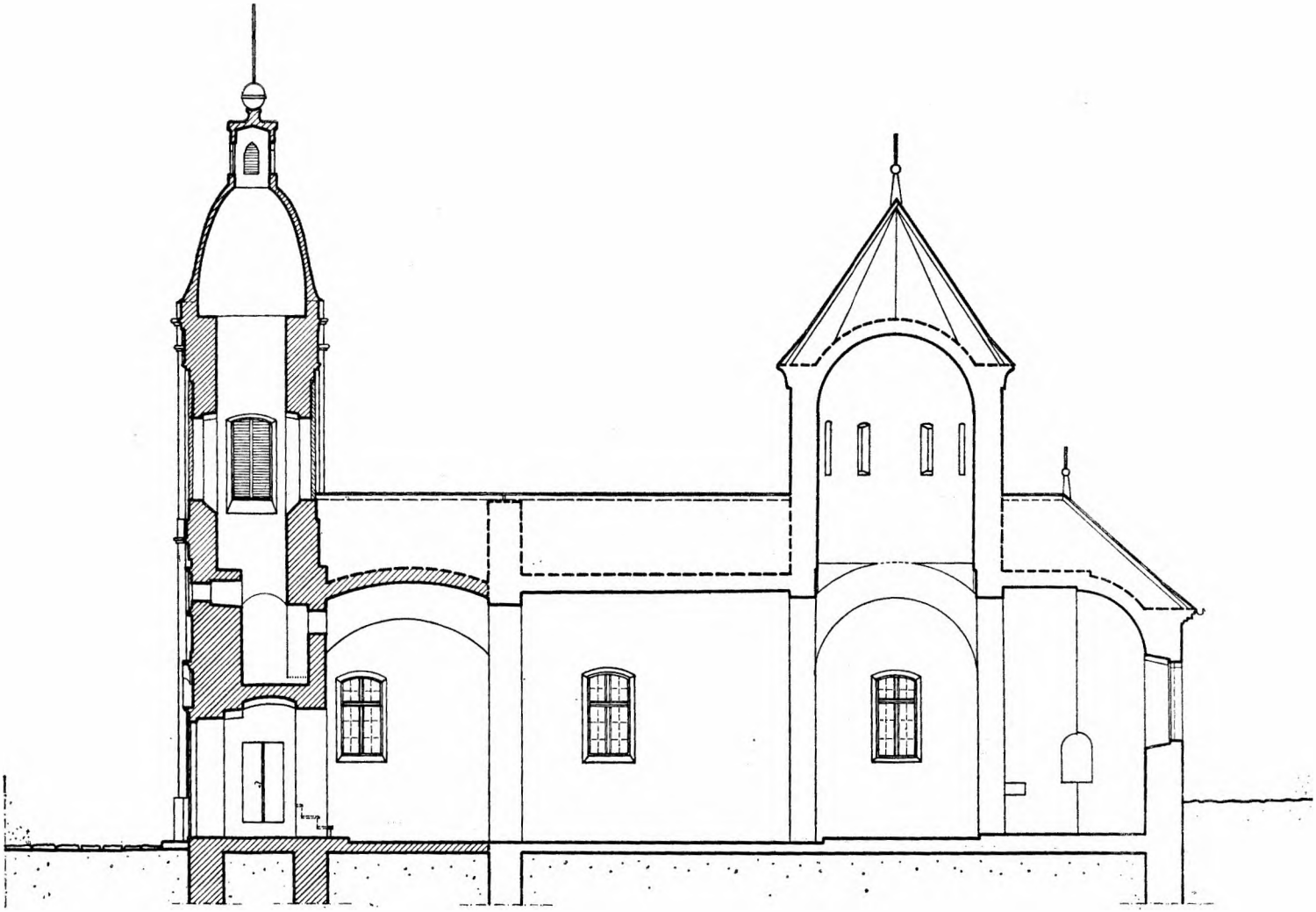
којем се могла уочити само линија сокла, скромни западни портал и евентуална ниша или мали прозор изнад врата. На том месту сада се
297 налази ојачавајући лук полуобличастог свода који прима један део



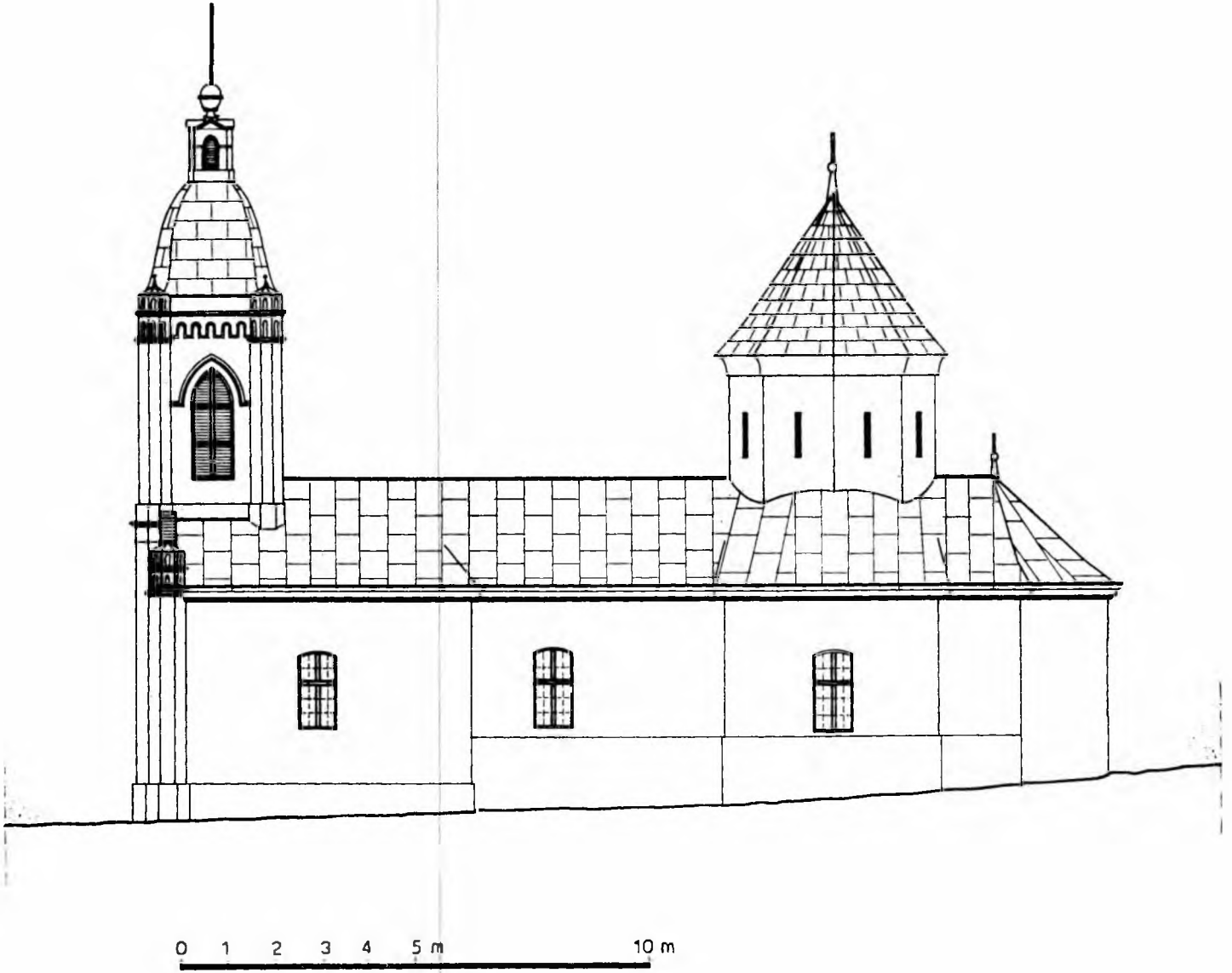
Цртеж 4. Попречни пресек (III)

потисака бачвастог свода изнад припрате и полуобличастог свода старијег дела цркве. Могућно је да је и полуобличасти свод претрпео неке измене приликом отварања старе западне фасаде.

Дебљина зидова цркве је око 75 цм. Са северне стране на соклу, где је омалтерисана и окречена црква оштећена, види се структура



Цртеж 5. Подужни пресек



Цртеж 6. Изглед са запада

зида од ломљеног камена утопљеног у доста малтера. Зид припрате грађен је на исти начин, док су осмоугаони ступци на западној фасади као и читав звоник зидани од опеке.

Оградни зид манастирског комплекса са јужне и источне стране има функцију потпорног зида, јер је терен са тих страна у успону, а пад терена у односу на укупну дужину цркве износи око један метар од истока према западу. Данашња ограда на западној страни подигнута је од ојачаних стубова зиданих опеком, са дрвеном испуном. Она није постојала средином XVIII века, јер се у попису из 1774. године каже да црква нема ограде[7]. Попис даље наводи да се са јужне стране манастира налази дрвени конак који има две собе и кухињу без подрума, а близу њега бунар сазидан од камена[8]. Са северне стране манастира налазе се остаци конака. Његов северозападни део је под једноводним кровом, покривен фалц-црепом и зидан опеком новог формата, а до њега је старији део конака од којег постоје само око 180 цм високи зидови исте структуре као и на припрати.

Сва поређења указују на то да је манастир Базјаш, као и сви остали банатски манастири, под утицајем српског средњовековног неимарства, тачније под непосредним утицајем Моравске школе. За то нам пружа потврду и делатност попа Никодима Грчића из Прилепа, који је у овим крајевима у другој половини XIV века подигао три цркве: Водицу, Прислоп и Тисману[9], које се потпуно уклапају у традицију Моравске школе, јасно израженим тролистом и кубетом на пиластрима. Врло је вероватно да су ови манастири имали утицаја на банатске манастире, с обзиром на чињеницу да су везе са старим крајем ослабиле, а градитељска активност у Србији скоро сасвим престала.

Сликана декорација у цркви манастира Базјаша изведена је 1860. године. У напуштеној грађевини одавно укинутог манастира, који је и у XVIII веку био насељен само монасима усамљеницима, на вечно немирној обали Дунава и граници држава, постојећи сликани украс није ни могао бити боље очуван. Овлажени и ољуштени зидови, изљускана и опала боја са икона олтарске преграде, у стадијуму су последњих могућности детаљнијег описивања и објашњавања.

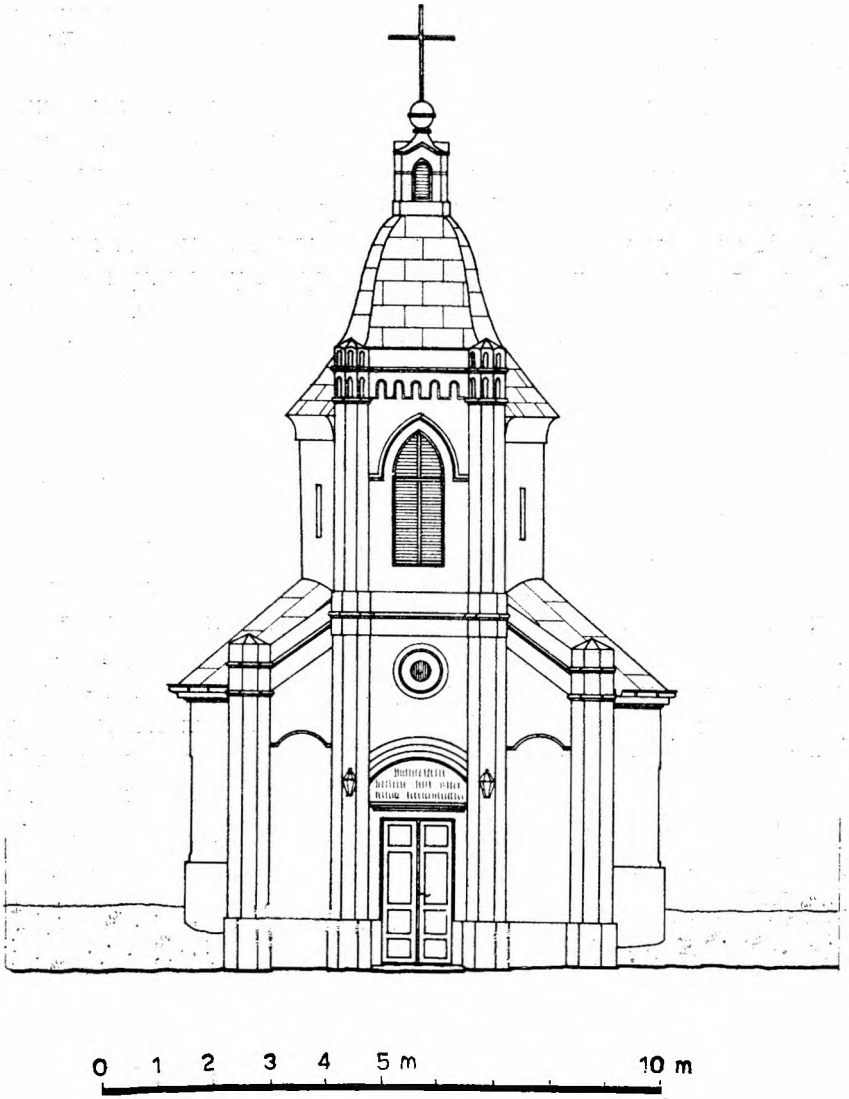
Натпис на једном од северних пиластара одређено помиње да су аутори иконостаса Живко Петровић и син му Димитрије, а зидне декорације фреско-сликар Мориц Брајер. Натпис гласи:

Сей Храмъ изѡбразисѧ академическимъ жи = вописцима ѿца Жив = ка, и сына

[7] Р. Грујић, Прилошци, 46.

[8] н. д., 46.

[9] А. Дероко, Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији, Београд 1962, 190.



Цртеж 7. Изглед са југа

Димитріа Петровића изъ Земѹна са помощно фреско Мо=лера Морица Браера 1860 го. лѣта.[10]

На годину украшавања цркве односи се и натпис на јужном зиду: Храм сей Йзобразисѧ при егѡ Величествѣ Імператорѣ Францѣ Іѡсіфѣ ї Святѣишем Патріарсѣ Іѡсифѣ Раѧчич' ї Єпіскопѣ Єміліане Кенгелац цк Полковницъ, Алексій

[10] У Енциклопедији ликовних умјетности наводи се да је иконостас рад непознатог аутора, а да су зидове сликали Петровић и Брајер. Enciklopedija likovnih umjetnosti 1, Zagreb 1959.

Кѹкѹлѣвич' Сакцинскому Адміністраторѣ Іосифъ Цветковичъ й братѣ егѡ Арсеній Мога; ревностю й настоѧніем' добротворных' Епітропов' цк капетана Иліи Мегелѣш и арміцара Еѵгеніа Попович, лѣта 1860.

И натписи на самом иконостасу тачно говоре о времену сликања, о ктиторима и сликарима. На икони Јована Претече, на секири, читају се иницијали Ж. П., а на икони арханђела Рафаила доле је текст: Изѡбрази Живко І. Петровиħъ.

Међу угледним наручиоцима појединих икона за иконостас налазе се и чланови вероватно земунске породице Спирта (на икони Богородице из Благовести је име Еуфемије, а на икони арханђела Гаврила „Димитрија благородног од Спирте" (што би узајамно објашњавало њихово ангажовање и сликарски посао такође Земунца Живка Петровића. Када је реч о меценама овог сликарства, потребно је истаћи и учешће чланова српске владарске куће, кнегиње Јулије и кнеза Михаила Обреновића. На северним дверима мали анђелак носи свитак са текстом у којем пише: Приложи светла Госпођа срвска кнѧгиниѧ Іѹлія Міхаила Обреновиħа, а на свитку јужних двери је текст: Прнложи светлый Господаръ кнѧзъ Срвскій Міхаилъ Милошъ Обреновиħ 1861·

Сама олтарска преграда, на којој су само двери изведене у перфорираном дуборезу, иако се пење до таванице, садржи мало икона, већ и због тога што су оне сразмерно великог формата. Рачунајући са Распећем, укупно их је дванаест. На северним дверима је арханђео Рафаил, на јужним арханђео Михаило (43 × 64), а на царским дверима су приказане Благовести (26 × 62). На местима престоних икона, на самом иконостасу, налазе се Богородица са Христом (49 × 108) и Христос, а лево и десно, на бочним зидовима, свети Никола и Јован Претеча. Изнад царских двери је Тајна вечера, северно и јужно од ње Преображење и Вазнесење Христово. Покрај Распећа су иконе Богородице и Јована.

Исте године када ради за Базјаш, Живко Петровић је довршио један од својих последњих већих послова — иконостас и зидне слике у Горњој цркви у Земуну (1860) и започео сликање икона за Христов гроб у Делиблату (1861). Покушај да се сликарство у Базјашу посматра у том суженом временском оквиру и њему блиским радовима не би изузетније променио ни оцену базјашких икона нити читавог Петровићевог опуса, јер се у Базјашу пре виде слабости неголи евентуалне врлине Петровићевих уметничких могућности. Треба имати у виду да у Базјашу он даје прилику и свом сину Димитрију и да у тешко оштећеним иконама иконостаса има трагова његовог рада, а да при том Димитрије није био уметник који је могао допринети квалитету базјашког сликарства. Тек ту и тамо нађе се по која икона у Војводини која само потврђује да је он и своју Мртву природу



Цртеж 8. Изглед са истока

(1853) као и иконопис радио у духу „чедне емоционалности и дилетантизма“[11]. Суд о сликарству Живка Петровића строг је и због тога што је био ђак бечке Академије, са које очигледно није понео чак ни

[11] М. Коларић, Класицизам код Срба 1, Београд 1965, 125. Познато је, иначе, свега неколико икона Димитрија Петровића: Св. Николе у Галерији Матице српске (1855), иконе Ваведења и Благовести, на лиму, у Бачкој Тополи (1865), Стефан Дечански у Ченеју код Новог Сада (1870). О Д. Петровићу и N. Kusovac, Srpsko slikarstvo XIX veka — Klasicizam, Zagreb 1965, 19.

окретност у компилирању, коју су неки други наши сликари претварали у заклон за прикривање незнања и невештине. У распону од првог познатог дела Крунисања Богородице из 1835. и иконостаса у Новим Карловцима (Срем) 1868. године чини се да је Живко Петровић највише постигао у зидним сликама у земунској Николајевској цркви (1847/8), где је и његово интересовање за назаренско схватање црквеног сликарства дошло до пунијег израза. Иконе у Базјашу, међутим, могле би се убројати у његове најслабије радове.

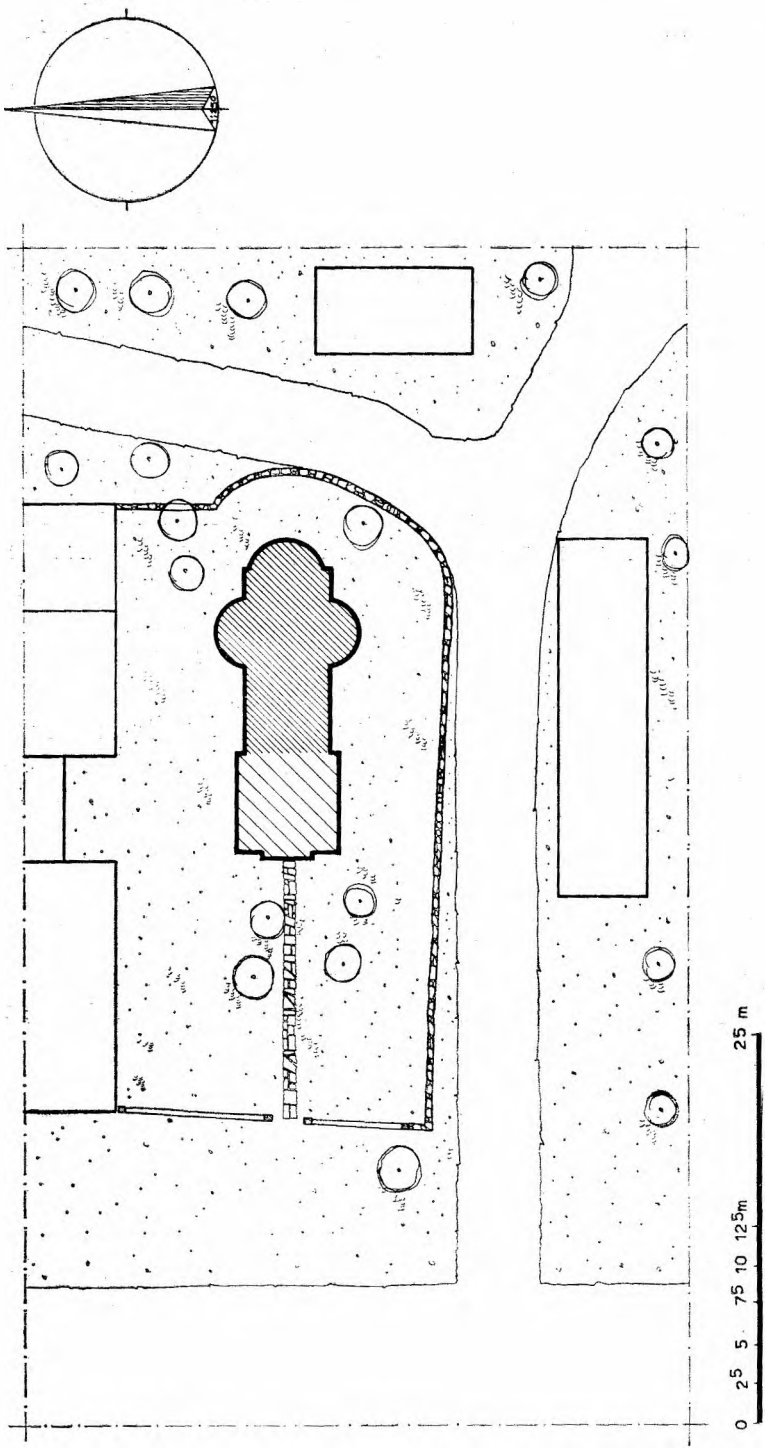
О зидном сликарству у Базјашу не може се много рећи, тим пре што су и подаци о Морицу Брајеру сасвим оскудни. Као позоришни сценограф у Вршцу стекао је репутацију доброг декоратера, па је и овде у Базјашу био ангажован за такав посао. Површине зидова прекрио је имитацијом штукатуре, убацујући на неколико места картуше који подсећају на мотиве позоришних кулиса. У певницама је вероватно Живко Петровић насликао две стојеће фигуре, у северној конхи цара Давида, у јужној Василија Великог, а у ниши проскомидије Распеће. Брајер им је само додао разгранате орнаменталне оквире.

Осим иконостаса у базјашкој цркви другог инвентара скоро да нема. Међу неколико безначајних икона издвајају се само две, једна због потписа аутора, друга због иконографске и уметничке вредности. На икони светог Николе (уље, платно, 64 × 90) из 1848. године потписан је као аутор Алекса Свиленгаћин: Моловалъ у Модошѹ Алеѯа Свиленгаћинъ. 848. лѣта. У румунском делу Баната његово име сусреће се у неколико места, али треба напоменути да се са истим презименом појављује и сликар Теодор. С обзиром на датуме сликања појединих дела, Теодор је старији, па је можда реч о Алексином брату или оцу. Сликарство и једног и другог приближног је квалитета и, укратко речено, обележено особинама невештог, неуког, примитивног иконописа који не ишчезава у српској уметности кроз већи део XIX века[12].

---

[12] За Теодора се тврди да је живео и радио у Фабрици, кварту Темишвара, а од његових дела наведена је само икона Христа у манастиру Сарака. У манастиру Сарака (Шемљуг) и данас се чува његова икона Христа са апостолима са потписом из те године. Још 1820. он је сликао иконостас у српској цркви у Белу (Кетфељ), о чему сведочи потпис на самом иконостасу, а не Алекса како је у литератури наведено (Enciklopedija likovnih umjetnosti 4, Zagreb 1966). У српској цркви у Чакову налази се његова икона Богородице са Христом (1830—1840), а у цркви некадашњег манастира Партоша икона Јована Претече са сценама из житија; на њој се у премазаном тексту назире презиме Свиленгаћин, али се може претпоставити да је такође реч о Теодору.

У Музеју српског Викаријата у Темишвару чува се икона арханђела Михаила са потписом Алексе Свиленгаћина; у Мунари (код манастира Бездина) налази се Богородица Бездинска, Алексина копија из 1847. године; у српској цркви у Махали (Темишвар) са потписом Алексе из 1859. године је икона са Тај-



Цртеж 9. Ситуација

Друга икона привлачи посебну пажњу, јер је реч о копији Богородице Тројеручице Хиландарске. Текст који прати њену доњу ивицу гласи:

Сѵ҃вра(ч)ѵдотворнагѡ ѡбраза Прет҃ыѧ вц҃ы Троеручици Иже Сѵ҃вре таетсѧ въ ст(ой г)оры Ѳѵонскои. Монатыра Хилендара. Иже Стомѵ їѡаннѵ | ргѵ҃ из=цѣ(ли да) маѕ҃кінѵ и ѿ оусердїа приложисѧ в Монатрѵ҃ Базѧшъ лѣта аѱсѧ мсца...

Богородица Тројеручица је највећа светиња Хиландара и истовремено једна од најбоље очуваних икона у овом манастиру. То је двострука литијска икона, на њеној задњој страни је свети Никола, а на предњој Богородица са Христом. Сматрана је много старијом, али је сасвим поуздано датована у XIV век[13]. Често је копирана, па се једна од таквих копија нашла и као поклон манастиру Базјашу. Изведена је у формату нешто мањем од оригиналног (хиландарска је величине 90 × 110, а базјашка 53 × 88 цм). Стилске одлике и 1779. као година прилагања указују на то да је копија сликана у приближно исто време, односно у другој половини XVIII века.

Помињање Морица Брајера могло би тек да покрене трагање за његовим другим сликарским делима, и да потврди његово значајније присуство у позоришном животу Вршца. Известан одјек оног што се средином прошлог века збивало у овом граду нашли бисмо и у слепим готичким натпрозорним луцима звоника. Управо 1860. године довршена је неоготичка грађевина новог вршачког магистрата, а истовремено су постављени темељи три године касније довршеној неоготичкој католичкој катедрали. Детаљ таквог романтичарског обнављања готичке архитектуре нашао би се и на звонику скромног и забаченог базјашког манастира. Назаренска упрошћеност религиозних композиција, које је Живко Петровић са сином Димитријем извео на иконама олтарске преграде, део су те исте епохе.

Тако се архитектура и сликарство Базјаша прикључују скромности свих цркава на овом делу обале Дунава. Пасиван, сиромашан, брдовит предео, није никада могао одвојити новац за позив бољим мајсторима. Мада потичу из XVIII века, цркве у Клисури су малих димензија, без посебних одлика и са мало декорације. Аутори иконостаса или зидног сликарства у њима су мајстори као што су: Димитрије Поповић у Свиници (1846), Арсеније Јакшић у Доњој Љуп-

ном вечером и Полагањем у гроб. Из 1869. године је његова икона архиђакона Стефана у сеоској цркви Кусића (О. Милановић, Из сликарства и примењене уметности Војводине, Грађа за проучавање споменика културе АПВ I, Нови Сад 1957, 77).

[13] С. Радојчић, Уметнички споменици манастира Хиландара, Зборник радова Византолошког института 3, Београд 1955, 174, сл. 25.

кови (1821). У Белобрешки, Пожежени, Старој Молдави и Радимни стари иконостаси су недавно замењени новим, али по сачуваном инвентару може се закључити да ни овде нису радили мајстори већег сликарског знања. Манастир Базјаш је ипак заслужио монографски осврт, не по својој изузетности, већ пре свега као споменик о којем се мало зна. Његова архитектура и сликарство сачуваће своје скромно место у историји националне културе и уметности.

LE MONASTÈRE BAZJAŠ

VOJISLAV MATIĆ et MIODRAG JOVANOVIĆ

Le monastère Bazjaš avec l'église de la Transfiguration se trouve au bord du Danube dans le Banat roumain. La tradition populaire en lie la construction au XIIIe siècle et la restauration au XVe siècle. En 1772 on l'affilia au monastère Zlatica, et dans les années 1860—1861 on en rénova l'architecture et les peintures.

L'église à une nef en forme de triconchose, construite le plus probablement au XVe siècle, peut être rattachée aux autres églises trifoliées des monastères du Banat (l'ancienne église Saint-Georges, Hodoš, Bezdin) dont la construction fut également influencée par l'architecture médiévale serbe, notamment par celle de l'école de la Morava.

L'iconostase fut exécutée par Živko Petrović et son fils Dimitrije, originaires de Zemun, tandis que les décorations murales furent peintes dans les années 1860 et 1861 par Maurice Breyer, scénographe du Théâtre de Vršac. Parmi les autres objets de l'inventaire de l'église ne sont dignes de mention que l'icône de saint Nicolas, due au peintre Aleksa Svilengaćin qui l'exécuta en 1848, et, tout particulièrement, une copie de l'iconé de Hilandar représentant la Mère de Dieu à Trois Mains, donné au monastère en 1779.



Сл. 1. Црква Преображења манастира Базјаша



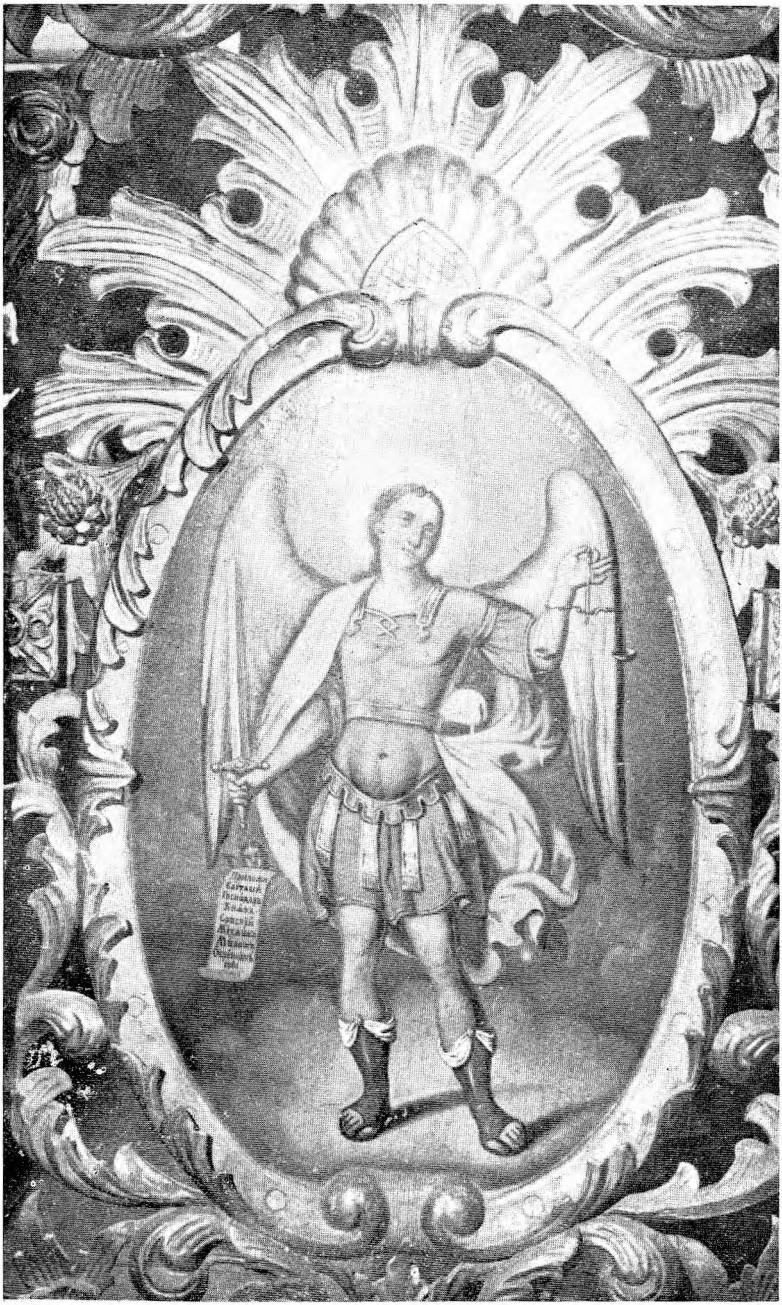
Сл. 2. Црква Преображења манастира Базјаша



Сл. 3. Живко и Димитрије Петровић, иконостас



Сл. 4. Живко Петровић, Престона икона Јована Претече



Сл. 5. Живко Петровић, Арханђео Михаило, јужне двери

Здравко Кајмаковић

Раичевићева икона са Ошанића



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

До сада је сликару Андрији Раичевићу приписано, поред бројних минијатура у три рукописа (Шестоднев и Козма Индикоплов и Четворојеванђеље из Кембрица), петнаест појединачних икона. Заслуга за идентификацију дјела овога српског сликара припада професору др Војиславу Ђурићу[1]. Он је у своја два рада помно проанализирао Раичевићево стваралаштво, што му је омогућило да овом одличном сликару, који се пуним именом и презименом потписао једино на наведеном пљеваљском рукопису из 1648—9. године, припише и икону св. Јована Крститеља из 1644. године, четири иконе из Тројичког манастира код Пљеваља из 1645—6. (Сабор Арханђела, Св. три јерарха, Вазнесење, св. Никола и Стефан Архиђакон), икону св. Киријака Отшелника у збирци Старе цркве у Сарајеву из 1648—9, икону Деизис из Бусоваче у Босни из 1653—4, недатоване иконе пронађене у Радијевићима и Бистрици (Христос Пантократор, апостоли Петар и Павле, Богородица са Христом, арханђел Михаило, св. Георгије и св. Димитрије) и такође недатирану малу икону св. Сергија и Вакха из Хиландара. Гордана Бабић пронашла је у Кембрицу и објавила једно четворојеванђеље, чије је илустрације по стилу одредила као Раичевићеве[2]. Овом приликом ми објелодањујемо још једно дјело овога сликара: малу иконицу св. Лазара Праведног, коју је Раичевић насликао 1658-9. године, а која је пронађена у крстообразној цркви св. Петра и Павла на Ошанићима, код Стоца, задужбини војвода Храбрена — Милорадовића[3].

---

[1] В. Ђурић, У потрази за делом Андрије Раичевића, Старине Црне Горе, I, Цетиње 1963, 23—48. Исти, Још једна белешка о сликару Андрији Раичевићу, Старине Црне Горе, II, Цетиње 1964, 81—86. У првом раду може се наћи сва литература о овоме сликару.

[2] Г. Бабић, О српском четворојеванђељу XVII века из збирке Fitzwiliam-овог музеја у Кембрицу, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 17—23.

[3] Икона је била прикуцана са два ексера за доње дијелове иконостаса у Ошанићкој цркви. Прије конзервације и чишћења, што је обавио веома савје-

Икона приказује допојасни портрет св. Лазара Праведног (с҃ти и праве́дніи Лазарь), представљеног као епископа са кодексом у лијевој руци, док десном благосиља. Светац, сликан као старији човјек, има издужено мршаво лице са широким челом, нешто повеће меснате ушне шкољке, мала уста са јако црвеном горњом усном, тамносмеђу косу и браду са три карактеристична увојка испод ушију; обучен је у зелени огртач са сивим освјетљењима, а око врата носи окераст омофор, украшен са три црна велика крста. Поглед му је укошен, а инкарнат топао. Умјесто зелено-маслинасте која се једва примјећује на осјенченим обрисима, преовлађују окерасти тонови, а неколико топлих румених валера примјећују се на образима и челу, посебно на лијевој половини чела и на десном образу. Испод очију, изнад десне обрве и на зглобовима руке и прстију сликар поставља кратке бијеле цртице помоћу којих довршава моделацију голог тијела. Ореол је позлаћен, позадина црвена, а кодекс по корицама шрафиран златним линијама. Дрвена табла, оивичена је по испупченом оквиру зеленом, цинобер и плавом траком, има веома скромне димензије: 16,4 × 20 × 1,8 цм. Натпис је исписан бијелом бојом курзивним писмом, а датум се налази уз десно раме свеца: ҂ѕ҃ р҃ ѯ҃ з҃ — 7166 — 1658—59. година.

Реч је, дакле, о најмлађем до сада познатом дјелу сликара Андрије Раичевића. Да је ова икона заиста његово дјело показују бројне стилске аналогије са раније познатим Раичевићевим дјелима. Посебно је наша икона блиска по општој концепцији и стилском изразу сарајевској икони Киријака Отшелника и хиландарским св. Мученицима. Као минијатуриста и илуминатор наш сликар се изванредно сналазио на малим форматима каква је ова са Ошанића. Црвена позадина на овој слици среће се и на другим иконама истог сликара, а ту су и црне, једноставно заокружене зенице, зелени оквир, немарна калиграфија натписа и карактеристично иницијално слово *С* у епитету свети, као и три увојка иза ушних шкољки.

Иако мала по формату, ова икона је ликовно сасвим зрело и савршено умјетничко дјело, те нам Андрију Раичевића показује као највриједнијег српског сликара који ће дјеловати послије мајстора Козме. По запису у Тројичком рукопису ми дознајемо да је Раичевић био поријеклом из Херцеговине, из села Тоца, код Пријепоља, те се овим објашњава присуство његове слике на херцеговачким Ошанићима.

сно сликар рестауратор Нихад Бахтијаревић, налазила се у веома тешком стању. Рубови су били пребојени зеленом бојом и бронзом, а сликана површина била је јако поцрнјела и потклобучена.

UNE ICÔNE DE RAIČEVIĆ À OŠANIĆI

ZDRAVKO KAJMAKOVIC

C'est dans la petite église Saint-Apôtre à Ošanići près de Stolac en Herzégovine que l'on a dernièrement trouvé et conservé une icône avec la représentation de saint Lazare le Juste, portant la date de 1658 — 1659. Par l'analyse du style, l'auteur y reconnaît une oeuvre du peintre connu serbe du début de la deuxième moitié du XVIIe siècle Andrija Raičević, enlumineur renommé du Manuscrit dit Troički et auteur de plusieurs icônes à Sarajevo, Busovača, Krušedol, Bistrica, Radiljevići, Plevlje et Hilandar.



Андрија Рачевић, св. Лазар Праведни

Љубинка Којић

Три сарајевске иконе апостола



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

Године 1967, на изложби „Иконе Босне и Херцеговине" у Сарајеву, излагане су и две мале иконе са представом апостола Вартоломеја и Јакова на једној и Андреја са Симоном на другој[1]. Њима слична, а до сада најчешће помињана је икона са апостолима Луком и Јованом из збирке Фламарион у Паризу. Још око 1936. године црквеном иконом се више позабавио Л. Мирковић[2], а париском Б. Мазалић[3], те се за потоњу јавио већи интерес и код других истраживача[4]. Икона из Градског музеја некако је остала по страни, најмање запажена и позната научној јавности[5]. Све три тј. црквену, париску и музејску први је заједно разматрао Боко Мазалић[6], сасвим исправно закључујући да су иконе морале припадати једној целини (вероватно неком малом иконостасу Старе цркве у Сарајеву) те да су дело једног доброг мајстора XVII века. Сви аутори који су се бавили овим иконама слажу се у томе да су оне рад неког бољег мајстора морачке радионице и да припадају XVII веку. Разилазе се, међутим, у погледу атрибуције приписујући их или кир Козми (Б. Мазалић) или Авесалому Вујичићу (С. Радојчић, П. Мијовић, Љ. Којић). Све ово као и погодна околност да су се две од три сачуване иконе апостола нашле поново једна уз другу на нашој изложби, навело нас је да се још једном позабавимо питањем њиховог порекла и атрибуције.

---

[1] Прва се чува у Музеју Старе српске православне цркве у Сарајеву (инв. И 174—3/Ц8 — 3/Х43), а друга у Музеју града Сарајева (инв. 216).

[2] Л. Мирковић, Старине Старе цркве у Сарајеву, Споменик СКА LXXXIII, Београд 1936, 13 (43), Т. XXIV, сл. 1.

[3] Б. Мазалић, Старе иконе и друго — Икона морачког мајстора XVII вијека — Гласник Земаљског музеја XLVIII, Сарајево 1936, 60—61, сл. 5.

[4] С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, 96; P. Mijović, Vujičić Avesalom, Enciklopedija likovnih umjetnosti 4, Zagreb 1966, 559.

[5] Њена фотографија се овде први пут публикује.

[6] Đ. Mazalić, Slikarska umjetnost u Bosni i Hercegovini u tursko doba, Sarajevo 1965, 89—91, сл. 36—39; Id., Leksikon umjetnika Bosne i Hercegovine, Kozma, Sarajevo 1966, 73.

Претпоставка о могућности боравка и рада сликара Авесалома Вујичића у Сарајеву јављала се и раније код појединих аутора. Тако П. Момировић, који се дуже бавио проучавањем уметности у Босни и Херцеговини, у једној својој студији индиректно се дотиче и нашег проблема; он каже, мислећи при том свакако на наше иконе, да је „од јаког утицаја и непознати морачки иконописац . . .", а не испушта из вида могућност Авесаломових утицаја у другој половини века[7]. У последње време, као што је познато, све чешће се јавља и материјал на основу којег су претпоставке о раду Авесаломовом у Сарајеву знатно ојачале. У том смислу значајна је икона „Деисис са српским светитељима" из 1676, атрибуирана Авесалому[8], као и податак да су њени ктитори угледне Сарајлије Хаџи Гаврило и Хаџи Вуковој. Стога се може веровати да је икона сликана у Сарајеву, у време значајних и великих напора око обнове и украшавања Старе цркве на Вароши, када су били позвани најбољи иконописци тих времена. За расветљавање питања да ли је тада радио у Сарајеву само Радул или, како нам сада изгледа, и Радул и Авесалом, нису без значаја ни иконе апостола. Наш напис има за циљ да допринесе истраживању овог питања полазећи од анализе двеју излаганих икона, како би са више поузданости могла да се објасни њихова ранија атрибуција Авесалому Вујичићу[9].

Сумарни описи наших икона (сем оне из Градског музеја) познати су нам из наведене литературе. Њихове заједничке одлике: величина, обрада оквира и позадине, врста дрвета, сигнатуре, нимбови, а надасве стилске особине, већ на први поглед упућују на њихово заједничко порекло. Постављене једна уз другу јасно показују да су својевремено чиниле веома складну целину остварену наизменичним ритмом елегантних контрапосто ставова фигура апостола.

Апостоли АНДРЕЈ [Ѧндре(и) аптолъ] и СИМОН (Симонъ аптолъ) из Музеја града Сарајева (сл. 1), насликани на тамнозеленој и златној позадини, лако су окренути у три-четврти ставу један према другом, чиме је разбијена могућа статичност[10]. Први је бујне, проседе косе и браде, одевен је у плави хитон и химатион необичне наранџасте (настале изгледа мешањем окера и ружичасте) боје. Код Симона

---

[7] P. Momirović, Carske dveri manastira Žitomislića u Hercegovini, Naše starine II, Sarajevo 1954, 99.

[8] Г. Томић-Тривунац, Икона са представом српских светитеља, Зборник Народног музеја IV, Београд 1964, 347.

[9] Lj. Kojić, Ikone Bosne i Hercegovine (каталог); Sarajevo 1967, кат. 13, 14.

[10] Даска је без затега, величине 33,5 × 25,3 × 2,3 цм; оквир, читав позлаћен, широк је сса 2 цм, а у односу на ниво сликаног поља истурен за сса 0,5 цм. Икона је конзервирана.

је преко цинобер хитона пребачен химатион плаве боје, опточен златном нити од које се местимично одвајају троструке златне ресе.

Икона која приказује апостоле ВАРТОЛОМЕЈА (Кафѳоломѣ — полъ) и ЈАКОВА (Иаковъ апт҃лъ) (сл. 2) својим општим одликама готово је истоветна са претходном[11]. Код Вартоломеја је цинобер хитон моделован златним линијама, а плави химатион помоћу двобојног рефлекса од тамноплавих до белих. Боја одеће Јаковљеве само је у обрнутом односу: његов цинобер химатион моделован је светлијим и тамнијим тоновима исте боје, а златни рубови са трочланим ресама украшавају оба.

На златној основи икона сигнатуре су писане цинобером а нимбови украшени пунцираним тачкицама поређаним у низу између две паралелне упаране линије на златној подлози. На правилним одстојањима додата су са унутарње стране круга по три убода у поретку тролиста.

На првој икони инкарнат на осветљеним партијама је сивкасти бледи окер, а у сенкама сивозелен и мрк. Апостоли су старији људи лица избразданих веома разуђеном и карактеристичном мрежом бора. Њихове обрве изведене су од две паралелне хоризонталне линије које скоро под правим углом пресецају корен такође правог носа. Власи су означене белим кратким потезима на мркој основи. Сликар је настојао да са доста пажње обради очи (чији су горњи капци назначени са два светлија паралелна потеза), подочњаке (правоугаоне, осветљене такође са два потеза, симетрично капцима) и уво. Мускулатура на лицу веома је наглашена и има карактер утврђене схеме коју је лако графички приказати[12]. Њу допуњује овална бора на врату која је у својој најдубљој сенци мрка да би, тањећи се према осветљеним партијама, прешла у сивкастозеленкасти тон. На ивицама незнатно тролисно стилизованих ноздрва додато је мало руменила као и на наборима горњих очних капака.

На другој икони инкарнат је нешто друкчијег колорита и моделације јер су у питању млађи људи. Осветљени делови су скоро равномерно распоређени бледосиви окер (нешто светлији на најистакнутијим местима), а сенке око овала мрке са примесом маслинасте. Лаки сивкасти тон и овде врши улогу повезивања између осветљених и неосветљених делова. На подбратку сенка захвата ширу полукружну

[11] Даска величине 33,4 × 25,4 × 2,2 цм исто је обрађена као и претходне. Икона је конзервирана.

[12] Дословно иста графичка схема примењена је и на лицу апостола Јована са иконе из збирке Фламарион; упореди: Ђ. Mazalić, Slikarska umjetnost u BiH..., сл. 39.

зону, док ниже, на доста издуженим вратовима, једна полукружна бора прати њен облик. На овој затамњеној површини сликана је брада косим, мрким цртицама. — Код свих апостола при дну косе иза уха јављају се по три увојка, а горња уснa им је цинобер.

Основне стилске одлике наших икона показују да је реч о аутору који у читавом поступку тежи ка пластичнијем обликовању волумена, што постиже линијом а не бојом. Сем ове особине, на другу половину XVII столећа упућују нас и начин обраде инкарната, наговештај стилизације ноздрва, наглашена употреба линије (често удвојене) и напокон извесна болећива сентименталност у изразима лица која се типолошки приближују Радуловим.

Многе заједничке особине откривају се поређењем наших апостола са једино очуваним сигнираним делом Авесалома Вујичића, иконом „Св. Лука са житијем" из Мораче. Лик централне фигуре веома је сличан нашим апостолима: исти је то тип, равног, уског носа са тек наговештеном тролисном стилизацијом. Начин обраде обрва, горњег очног капка, подочњака, аркаде — готово је идентичан, као и распоред сенке, овална бора на врату па и три карактеристична увојка. Иста схема примењена је и у формирању наглашене мускулатуре лица: вијугава линија која полази од унутарњег угла ока прати делимично подочњак, уоквирује истурено полуострво јагодичне кости и, удвајајући се са линијом која полази од горњег дела ноздрве, нестаје пењући се према слепоочници. Заједничка особина је и богатство такође графички обрађене драперије, као и звучни склад боја — злата, цинобер, плаве и особито оне племените наранџасте која је карактеристична за Авесаломову палету[13]. Разлике се запажају у колориту инкарната, и то само делимично на осветљеним партијама, јер овде окер подлога има више примеса ружичасте боје. Осим тога, нимбови наших апостола сличнији су нимбу са несигниране Авесаломове иконе св. Луке из збирке Секулић[14].

Уколико постоје разлике, оне се више осећају у општем духу: док је морачки св. Лука снажнији, јачи, енергичнији у изразу, наши апостоли су мекши, сањалачки сентиментални. Па и стилизација као да је у нас отишла за благу нијансу даље, јер је иста схема, обрађена више шаблонски, постала некако сувља.

Управо ово нам указује на могућност да је Авесалом у време када је сликао наше апостоле морао имати ближе везе са Радулом. Мајсторова индивидуалност испољила се овде у занимљивом споју стилских схватања и квалитета прве и друге половине XVII столећа.

---

[13] Г. Томић-Тривунац, н. д., 353.

[14] Збирка икона Секулић (каталог), Београд 1967, 31, 4. таб. III.

Још је раније запажено да је управо Авесалом Вујичић прихватио много од Козминог начина рада[15]. Козмин утицај уочљив је и на иконама наших апостола, особито у обради мускулатуре лица и у колориту. Управо тај моменат лако наводи на мисао о Козмином ауторству. Међутим, брижљивим поређењем са Козминим радовима у Морачи разлика постаје довољно јасна. Она је изражена оном разликом која постоји између сликарског и графичког (цртачког, линеарног) начина изражавања уопште. Мускулатура је у нас образована изразитом линијом оштро урезаном у површину. Код Козме она не само да има другчији ток, већ је изведена мекше, сливеније, са више нијанси и прелаза. Инкарнат је код њега више моделован бојом а мање линијом, више сликан а мање цртан. Па ни снажна продорност Козминих боја није својство нашег аутора упркос свој звонкости и лепоти његовог колорита. Козми је, сем тога, још увек страна појава стилизације ноздрва, као и онај, помало сањиви, меланхолични израз тако омиљен нашем мајстору.

Чак ако бисмо занемарили стилске одлике које наше иконе без двоумљења везују за другу половину века, тешко је веровати да би се иконе сликане раније тако добро очувале у великом пожару 1656, после којег је Стара црква не само обнављана из темеља већ и дограђивана[16]. Читав процес био је, изгледа, прилично дуготрајан, јер су тек 1670. враћени у цркву драгоцени сасуди који су за то време чувани у Дубровнику[17]. Познато је да тек у осмој деценији долази до већих сликарских поруџбина (1674, 1676), па се за то време најпре може везати и настанак наших икона. Оне су свакако биле поручене за један иконостас и врло је вероватно да се белешка у инвентару Старе цркве од 1681. „по два апостола уписана, икона 6" односи управо на њих[18].

Мајстор је иконе морао радити у самом Сарајеву па се ни наруџбине нису зауставиле на ових шест икона. Сведоче о томе још и три сачуване двоструке празничне иконице са фигурама разних светитеља које су приписане Радулу[19], али које су и Л. Мирковић[20] и

---

[15] У наведеној литератури ово мишљење изразили су: С. Радојчић, В. Ј. Ђурић, П. Мијовић, Г. Томић, С. Петковић.

[16] В. Скарић, Српски православни народ и црква у Сарајеву у 17. и 18. вијеку, Сарајево 1928, 113.

[17] Id., 14.

[18] Đ. Mazalić, Leksikon umjetnika BiH (Kozma), Sarajevo 1966, 73.

[19] M. Baum, Poreklo i rad majstora Radula, Naše starine II, Sarajevo 1954, 245—250.

[20] Л. Мирковић, н. д., 13. Т. XXV.

Б. Мазалић[21] сасвим оправдано сматрали делом мајстора апостолских икона[22].

Тако се индиректно догодило да се проблем атрибуције свих ових икона заједно кретао у врло широком распону између Козме и Радула. Дилеме истраживача нису, међутим, без основа. Наш мајстор, као што смо већ видели, одиста поседује особине које подсећају на обојицу. Те особине управо се уклапају у границе којима је омеђено сликарство Авесалома Вујичића. Козма се у њему одразио као учитељ, док извесна блискост Радулу представља сродност својствену савременицима. Поред јасних основних својстава Авесаломовог стила којим су наше иконе обележене, ако пођемо од морачког „Св. Луке са житијем", преко сарајевских апостола па до малих празничних иконица из Старе цркве, не можемо се отети утиску извесног сиромашења квалитета који, изгледа, варира зависно од величине и репрезентативности. Но упркос томе, јасно је да је наш мајстор сачувао, далеко више од Радула, особине старе добре школе. Ставови апостола, који са скоро античком лежерношћу носе своје богато набране драперије, и поред све графичности у поступку показују колико је још у ово доба, на своме измаку, српска уметност осећала, следила и умела да изрази дух антике.

TROIS ICÔNES D'APÔTRES DE SARAJEVO

LJUBINKA KOJIĆ

Les trois icônes, chacune à deux apôtres, provenant sans doute de l'Ancienne église orthodoxe de Sarajevo, sont conservées aujourd'hui dans différents lieux: les apôtres LUC ET JEAN dans la collection Flammarion à Paris, ANDRÉ ET SIMON au Musée de la ville de Sarajevo (fig. 1), seuls BARTHÉLEMY ET JACQUES (fig. 2) sont restés en possession de l'Ancienne église. Les chercheurs précédents attribuaient ces icônes à Kozma ou Avesalom Vujičić.

Etant donné que les deux dernières icônes se trouvaient à l'exposition des icônes à Sarajevo[9], le présent article ne traite principalement

[21] Đ. Mazalić, Slikarska umjetnost u BiH..., 89—91.

[22] Утисак немарности и журбе у раду не смета да се уоче основне стилске сродности са нашим иконама: исти колорит и моделација инкарната, сличне боје (па и она наранџаста), моделовање драперије украшене трочланим ресама и др. Сродност је особито лако уочити поређењем наших апостола са крајњом десном фигуром једне од иконица. Види: М. Баум, н. д., сл. 2.

que de leur description et de leur comparaison avec les oeuvres des deux auteurs mentionnés plus haut, en vue d'expliquer l'attribution antérieure des icônes à Avesalom, maître de la deuxième moitié du XVIIe siècle de l'école de Morača.

Par la comparaison des icônes d'apôtres avec l'oeuvre signée par A. Vujičić »Saint Luc avec le livre de biographie« du monastère Morača, on en découvre une affinité dans le procédé de style basé sur la plasticité due aux moyens linéaires. La ligne accentuée forme la musculature caractéristique du visage, les sourcils, les paupières, les yeux cernés, la draperie abondamment plissée. Une forte couleur — le cinabre, le bleu et surtout un orange bizarre — constitue aussi leur caractéristique commune.

L'élégance et les proportions allongées des figures, une légèreté presque antique des attitudes, ainsi que la beauté de la couleur, faisaient venir dans la pensée que Kozma en était l'auteur. Cependant, par la comparaison avec les ouvrages de Kozma à Morača, on se rend compte qu'il ne s'agit que d'une influence, connue déjà auparavant, que celui-ci exerçait sur Avesalom. Car, outre des leçons de Kozma, notre maître possède aussi dans son style les caractéristiques essentielles de la deuxième moitié du siècle — une tendance vers ce qui est linéaire et une indication de stylisation qui va de pair avec cette tendance. (Une certaine stylisation des narines le fait rapprocher de Radul, peintre de Peć). L'incarnat chez Kozma est modelé plus avec la couleur et moins avec la ligne, peint plutôt au moyen de transitions plus unies, plus molles. Enfin, ses figures au point de vue typologiques ne souffrent pas de cette molle sentimentalité plaintive par laquelle sont marqués nos apôtres.

On peut supposer que ses icônes fussent peintes par Avesalom au temps de la grande restauration de l'Ancienne église, vers 1674, lorsque Radul, peintre de Peć, peignait la principale iconostase, ou quelque peu plus tard, jusqu'à 1681, quand le vieil inventaire de l'Eglise mentionne »à deux apôtres peints, icônes 6«.

Outre des icônes d'apôtres, il paraît qu'Avesalom avait encore d'autres commandes. Cela peut être attesté non seulement par l'icône lui attribuée auparavant »Déisis avec les saints serbes« de 1676, mais encore par trois petites icônes de fête doubles aux figures de différents saints, attribuées autrefois à Radul. C'est par une comparaison qu'on peut constater (ce que l'avaient fait aussi les chercheurs précédents Mirković et Mazalić) que ces trois petites icônes sont l'oeuvre d'un seul artiste de même que celles aux apôtres.

Ainsi le nombre des ouvrages attribués à Avesalom Vujičić augmenterait considérablement et par là aussi la possibilité de son séjour à Sarajevo.



Сл. 1. Апостоли Андреј и Симон, Музеј града Сарајева

(Фото: Гојко Сикимић)

Умјетнине у некадашњој дубровачкој цркви св. Влаха



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5



Сл. 2. Апостоли Вартоломеј и Јаков, стара православна црква, Сарајево

(Фото: Гојко Сикимић)

Средњовјековна црква св. Влаха, једна од главних дубровачких цркава, нестала је у пожару 24. свибња 1706. године. На темељу архивских и осталих вијести познат је приближно њен изглед; била је тробродна, са куполом, и окренута по средњовековном обичају прочељем према западу. О току њене градње, изгледу и стилу, па и о неким умјетнинама већ је писано[1]. Употпуњавам овдје то писање досад необјављеним архивским извјештајем апостолског походитеља Ивана Фрања Сормана, Миланца, а у то вријеме бискупа сјевероиталског града Монтефелтра. Њега је папа Гргур XIII био упутио у Дубровник да извиди стање и прилике у дубровачкој надбискупији и он је поред столне[2] и осталих цркава прегледао и цркву св. Влаха. Његов опис је за нас важан јер се у њему описују, на начин који је у сличним походима био уобичајен, умјетнине те значајне Републичине цркве, а који је, наравно, као службени спис вјеродостојан. Уклопљен је у омашни свезак Ragusina Visitatio Apostolica, из 1573. године, који се налази у Тајном ватиканском архиву, у којем сам га преписао прошле јесени. Сорман је у цркви затекао умјетнине романичког, готичког и ренесансног стила. Његови се подаци о њима могу провјерити већ познатим документима, а његове похвале неких од тих умјетнина

---

[1] S. Razzi, Storia di Ragusa, стр. 31, 38, 67, 165, 245, 264, Dubrovnik 1903; I. Kukuljević, Slovnik umjetnikah jugoslovenskih, стр. 109, Zagreb 1958; S. Skurla, Sveti Vlaho, Dubrovnik 1871; V. Foretić, Zgrada glavne straže u Dubrovniku, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku LII, стр. 176, Split 1950; М. Рајковић, Стара дубровачка катедрала, Научни прилози студената Филозофског факултета, стр. 120, Београд 1949; C. Fisković, Prvi poznati dubrovački graditelji, стр. 30, Dubrovnik 1955; K. Prijatelj, Umjetnost 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji, стр. 33, Zagreb 1956; Исти, Dokumenti za historiju dubrovačke barokne arhitekture, Tkalčićev zbornik II, стр. 117, Zagreb 1958; C. Fisković, Fragments du style roman à Dubrovnik, Archeologia jugoslavica I, стр. 137, Beograd 1954.

[2] C. Fisković, Umjetnine stare dubrovačke katedrale, Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti JAZU XIII, br. 1—3, стр. 62. Zagreb 1967.

показују да су доиста биле вриједне, јер је он као црквени достојанственик знао да их вреднује тим више што је живио у културнијој и умјетнички развијенијој средини него што бијаше наша.

На главном олтару походитељ је затекао дрвено позлаћено и украшено светохраниште с киповима Богородице и Марије Магдалене. У његовој унутрашњости, која није била пресвучена тканином, стајаше сребрна позлаћена пиксида. Олтар је био камени, а на њему је стајао сребрни полиптих са светачким ликовима лакат високим, искићен рељефним такође сребрним украсима и патвореним драгуљима. Био је постављен у дрвени позлаћени оквир, изрезбарен на врху и при дну. На вратницама му извани бијаше насликано неколико светачких ликова, а изнутра два. Једни и други бијаху дјеломично позлаћени. Слични полиптих или палу на главном олтару имале су столне цркве Сплита, Котора и Трогира. Трогирска је имала, према писању И. Луцића и В. Целија-Цеге, и дрвене насликане вратнице као дубровачка.

Сребрна пала цркве св. Влаха је вјеројатно она коју су за овај олтар радили у другом и трећем десетљећу XV стољећа златари Никола из Фиренце и Франо из Бергама, настањени у Дубровнику[3], а њен дрвени оквир изрезбарио је и исликао светачким ликовима 1477. године сликар Ловро Добричевић. Он се обавезао да ће на том оквиру изнутра насликати ликове Маријина навјештења, Богородицу и Габриела, а извани осамнаест светаца[4]. Међутим, пожар је палу оштетио и сликар Криле Антуновић је 1548. године обновио њен оквир с вратницама потпуно по узору изгорјелога[5]. Међутим је дубровачки сенат био одлучио прије Сорманова похода 1549. године да се та старинска пала преда хоспиталу Domus Christi у граду[6], али, чини се, до остварења тог закључка, који је био изгласан само са два гласа већине, није ипће дошло и стога је Сорман нашао ту умјетнину још на главном олтару за који бијаше скована и насликана.

Изнад олтара, на којем су биле различите умјетничке тканине и четири мједена свијећњака, Сорман се дивио каменом циборију са четири ступа украшеном различитим ликовима. Тај циборај није, дакле, био једноставан као онај у задарској столној цркви, нити је имао само два кипа као трогирски и корчуланski[7], већ много ликова. Личио

---

[3] Ј. Тадић, Грађа о сликарској школи у Дубровнику XIII—XVI в. I, стр. 56, 57, 59, 60, Београд 1962.

[4] Ibidem, стр. 272.

[5] C. Fiskovi ć, Nekoliko podataka o starim dubrovačkim slikarima, Prilozi povijesti umjetnosti, 10, стр. 148, Split 1956.

[6] Ј. Тадић, о. с. II, стр. 188.

[7] В. сл. Ć. M. Ivekovi ć, Dalmatiens Architektur und Plastik, t. 116; C. Fiskovi ć, Korčulanska katedrala, t. 14, Zagreb 1939.

је можда на онај из которске столне цркве[8], јер иако је Сорманов опис кратак, тешко је претпоставити да су оне »diverse figure« које он на њему спомиње били обли, пуни кипови, већ рељефи. Де Диверсис такође спомиње 1440. године циборић и палу која му је изгледала прекрасна[9]. У удубини олтара чували су се моћници. Тај је обичај нестао, али у ластовској жупној цркви трајао је још до овог стољећа, па је у њеном побочном олтару и сада обликована удубина[10]. Сорман је међу сребрним моћницима глава, руку и ногу различитих светаца[11] нашао сребрн украшени крижс попрсјима еванђелиста на краковима, у којему се чувао наводни комад Кристова распела. Наликовао је вјеројатно на онај сребрни крижс који је сковао 1536. године златар Јеро Матов[12]. Био је ту и красно сковани табернакул — моћник са неколико малих кипова светаца и сребрни пацификал с ликом Госпе изђеланим у бисер-школьци[13].

С десне стране главног олтара стајао је камени олтар св. Амброзија[14], на којему бијаше дрвени изрезбарени полиптих са светачким ликовима дјеломично позлаћеним, баршун са златом извезеним лишћем и два дрвена свијећњака у облику анђела. Милански војвода Бернабò Висконти поклонио је овом олтару поред новаца и планиту од црног баршуна с крижем извезеним златном жицом, као свој завјетни дар након што се спасио од олује. На планити је било написано његово име. Када би то био чувени Бернабò Висконти, онда би та планита потицала из XIV стољећа, али ми знамо да је тек милански војвода Лодовико Сфорца поклонио 1498. године Дубровчанима неко раскошно црквено рухо, а из њихове захвале на том дару дознајемо да су Лудовикови преци били саградили у цркви св. Влаха олтар милан-

---

[8] Ј. Максимовић, Которски циборић из XIV века и камена пластика суседних области, Београд 1961.

[9] Ph. de Diversis, Situs aedificiorum, politiae et laudabilium consuetudinum inclytae civitatis Ragusij... Programma dell' I. R. Ginnasio superiore in Zara 1878—1880, XXIII, str. 34, 37, Zadar 1880.

[10] C. Fiskovic, Lastovski spomenici, стр. 27, 34, Split 1966.

[11] Упореди A. Liepopili, O dubrovačkom moćniku, Dubrovnik 1934; S. Skurla, o. c., стр. 135.

[12] C. Fiskovic, Dubrovački zlatari od XIII do XVII stoljeca, стр. 240, т. V, VI, Starohrvatska prosvjeta III, serija, sv. I, Zagreb 1949.

[13] Медаљони изрезани у плитким рељефима у бисер-школьци (мадреперли) из XVII—XIX стољећа сретају се у далматинским црквама и кућама. Понајвише су као и крижићи увожени из Италије и већина нема умјетничке вриједности. Крижева је било и у XVI стољећу:

Die XIIII februarij 1519
Ad instantiam Leonardi battiauri Lucas riverius communis retulit presentasse magistro Gasparo aromatorio unam crucem de matreperlis et agnus-deum de auro prout dixerunt pro signo et pigno ducatos tresdecim una cum alio agnus dei de argento cum catena, qui gaspar non acceptavit nisi pro ducatis duodecim.
Diversa canc. 108 (1518—1519), str. 149, HAD.

[14] S. Skurla, o. c., стр. 112.

ском покровитељу св. Амброзију[15]. Сорман је у једном ормару нашао и брокатни палиј који су миланске војводе били поклонили цркви и на њему бијаху извезени њихови грбови.

На каменом Госпином олтару, који је саградила властеоска обитељ Гучетића, биле су простирке везене златном жицом и баршунасти покривач извезен златним цвијећем. Старински полиптих с неколико светаца на позлаћеној позадини бијаше већ трошан. То је онај полиптих непознатог сликара из средине XV стољећа којему је на највећој и средишњој слици приказана Богородица како обожава своје дијете. Сачуван је у трошном стању[16], а како видимо већ је у XVI стољећу био оштећен. На олтару су била и два мједена свјећњака, а зваху га и »capella di Visconti«[17].

Олтар св. Крижа био је дрвен и имао је велики полиптих с различитим насликаним свецима, дјеломично — вјеројатно на позадинама ликова — позлаћен, али трошан и оштећен влагом или старошћу. На олтару је било и велико распело[18], какви се већ обичаваху постављати на далматинске олтаре у XV и XVI стољећу[19]. Свијећњаци бијаху жељезни, а ти нам се, колико ми је познато, нису из доба романике, готике или ренесансе сачували нигде у Далмацији. Сви су били замијењени у XVII а још више у XVIII стољећу дрвеним и сребрним у барокном или рококо-стилу, па се и данас налазе на олтарима далматинских цркава.

Као многе па и столне цркве у Далмацији, ни црква св. Влаха није имала у почетку сграђену сакристију. Зидала се управо за вријеме Сорманова похода и била напола готова, а њему је већ тада изгледало да ће бити лијепа и умјетнички опремљена, па је препоручио да је довршe у току трију слиједећих година.

Обредно свећеничко рухо било је похрањено тада у дрвеном ормару с девет претинаца. Ту бијаху различити раскошно извезени плаштеви, планите, тунике и манипули који већином чињаху цјеловиту опрему. На некима бијаху извезени ликови св. Влаха и различитих светаца, на једној планити и призори из живота св. Влаха, а на другој лијепо извезен криж. Столе и манипули бијаху такође украшени, а на некима су висиле златне ките и преплитало се златом везено лишће.

---

[15] Ibidem, стр. 112, 177.

[16] В. Ј. Ђурић, Дубровачка сликарска школа, стр. 68, 270, сл. 29, 30, Београд 1964.

[17] Ragusina visitatio apostolica 1573. Исти Сорман га тако зове на стр. 551, рукописа.

[18] С. Скурла пише да је било „свеколико од сухога сребра", о. с., стр. 112. То је вјеројатно узео из De Diversisa, о. с., стр. 34. Сорман не спомиње да је сребрно.

[19] I. Fisković, Prijedlog za kipara Jurja Petrovića, Peristil 8—9, стр. 75, Zagreb 1966.

Нека руха бијаху стара и трошна, а познато нам је да је крижеве за једну планиту 1469. године везао везилац Вито[20] и да је још познатији дубровачки везилац Антун Хамзић извезао 1512—1514. године светачке ликове и украсе за један плашт[21], а 1515. године планиту, такође са светачким ликовима[22], за цркву св. Влаха[23].

Међу свим тим извезеним рухом, које је нестало, чини нам се да је за повијест нашег умјетничког везива била најзанимљивија планита с призорима из живота дубровачког покровитеља, јер су такви везени призори, осим оних с два лика, врло ријетки, али их је у сусједној Италији[24] и у Дубровнику било. Остао је онај „Прања ногу" у дубровачком самостану „Сикурате" који је, према мишљењу Грге Гамулина, извезен по нацрту млетачког сликара Николо ди Пиетро у XV стољећу[25]. Али Сорман је у спису свог похода забиљежио да су призори из живота св. Влаха извезени на крижу пришивеном на планиту, што значи, ако смо тачно схватили његове ријечи, да бијаху збијени и уситњени, а то би повећавало вриједност тог рада. Међу рухом било је и десет златном жицом украшених корпорала.

Међу сребрним и позлаћеним калежима који су се у цркви св. Влаха налазили 1573. године треба истаћи онај за који Сорман вели да је велик, старински и лијепо скован, али тај не бијаше једини, јер и још четири бијаху красног кова, што вјеројатно значи да бијаху искићени рељефним готичким или уграviраним ренесансним украсима као многи у далматинским црквама онога времена.

У цркви је било неколико сребрних предмета обредног посуђа; четири ампулице, посудица за благословљену воду, красно израђена с асперсоријем за шкропљење вјерника, украшени кадионик, три копче плаштева и пацификал. Пет великих свјећњака бијаху изрезбарени у дрвету и позлаћени.

Мисали, бревијари, а и антифонари исписани на пергамени били су укоричени у корице обложене црвеном кожом. Црквени архив су чували прокуратори са пописом списа и измјереном тежином свежања те још с неким стварима у посебној соби званој „прокура".

---

[20] J. Тадић, o. c. I, стр. 245.

[21] Ц. Фисковић, o. c. (12), стр. 239.

[22] J. Тадић, o. c. II, стр. 82.

[23] N. Božanić-Bezić, Prilog dubrovačkom umjetničkom vezivu XVI stoljeća, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 14, стр. 159, Split 1962.

[24] A. Sanangelo, Tessuti d'arte italiani dal XII al XVIII s., t. 40, 41, 48, Milano 1959; L'antico tessuto d'arte italiano nella mostra del tessile nazionale (Roma 1937—1938), sl. 63, 86, 92, 114, t. XXII, Rim 1937.

[25] G. Gamulin, Ritornando sul Quattrocento, Arte veneta XVII, str. 9, Venezia 1963.

Над каменим кором је стајало дрвено распело и висило на мједеној дршки седам свијећњака. У цркви је било и седамнаест сагова за њено украшавање[26].

На жалост, саму зграду Сорман није описао. Споменуо је да су јој кров, зидови и плочник[27], у којему није било гробова, чврсти, а звоник јој недостајаше, па су звона стајала у цркви.

Према главном олтару бијаху уздигнуте мале оргуље с вратницама на којима бијаху насликана два светачка лика. Сорман је позвао к себи и ондашњег оргуљаша Ивана Кристовог Дубровчанина који га је обавијестио о својим дужностима, плаћи и броју пјевача у кору. Изричито га је питао да ли је свирао »balette« на црквеним оргуљама у присуству Турака или осталих безвјерника, а Иван је одговорио да је на тражење владе доиста свирао у столној цркви мадригале и слична складања пред Турцима. Сорман му је то забранио под пријетњом новчане казне и тим нам и нехотице, поред осталих података важних за повијест нашег умјетничког обрта и умјетности[28], изнио и тај мали али занимљиви податак за повијест глазбе у старом Дубровнику. Додајем овдје још неколико података о оргуљама, оргуљашима и оргуљарима у том граду, које сам нашао у архиву Дубровачке Републике, чиме, наравно, није ни издалека исцрпљена грађа о гајењу глазбе у ренесансном Дубровнику[29], као ни преглед свих не-

---

[26] Тешко је вјеровати да су то били гоблени (arazzi), јер би Сорман био споменуо ликове извезене на њима. У далматинским црквама их је иначе било. C. Fisković, Opis trogirske katedrale iz XVI stoljeća, стр. 50, Split 1940.

[27] De Diversis пише да је плочник био од разнобојног четвероугластог камена. О. с., стр. 34.

[28] Сорман не спомиње у цркви Лазанићеве кипове, што нас поновно упућује на ранију претпоставку да их је он касније израдио. C. Fisković, Naši graditelji i kipari XV i XVI stoljeća u Dubrovniku, стр. 166, сл. 44; Исти, Lazanićevi kipovi u Dubrovniku у C. Fisković — K. Prijatelj, Prilozi povijesti umjetnosti u Dubrovniku, стр. 27, сл. 9, Split 1950. У цркви Madonna dell Carmine у јужноиталском граду Битонто постоји олтарна слика Госпе са светим Николом и Павлом. Подно змаја којега Марија гази је потпис:

NICOLAVS. DALMATA. SCVLPTOR. F.
1593

Обликовање ликова и њихове одјеће је уситњено, као и на Лазанићевим киповима у Дубровнику, по чему би се рекло да је он насликао ову палу. Био би, дакле, ако је то он, један од ријетких хрватских ренесансних кипара који се бавио и сликарством.

[29] Влада је 1385. године одобрила новац за оргуље столне цркве:

Die XXV may MCCCL XXXV
Procuratoribus Sancte Marie concessa fuit licentia quod possint expendere de pecunia procurationis Sancte Marie pro organis dicte ecclesie Sancte Marie usque ad ducatos auri centum . . .

Rf. sv. 2/26, Historijski arhiv u Dubrovniku, (од сада HAD).

13. XI 1467, оргуљаш магистер Франо, син мајстора Томаса, склопио је у Дубровнику уговор за свирање оргуља у дубровачким црквама Госпи, св. Влаху и у фрањевачкој.

покретних умјетнина које су ту постојале. Према одредби владе у листопаду 1419. године, требало је на главни олтар цркве поставити од позлаћене мједи украшено светохранište[30], који Сорман није нашао.

Он о самој зиданој унутрашњости не говори много, али из једног закључка Малог вијећа 1421. године дознаје се да су у њој били стубови који су вјеројатно дијелили лађе. Четири која је требало измијенити били су на јужној страни[31]. Неки дијелови цркве и њена пјевница спомињу се у уговорима с њеним градитељима у току XIV и XV стољећа[32].

Liber pro rebus occurentibus debitis in notaria pro communi, str. 63, HAD.
29. XII 1481. спомиње се у Дубровнику млетачки оргуљаш:
Maestro Francesco da Vinesia organista habitante in Ragusa...
Diversa notariae 80, str. 181. HAD.
Год. 1510—1511. подучавао је општински оргуљаш и приватно у глазби.
Die XXVIII Januarij 1511
Laurentius trombonus salariatus communis Rhagusij ex una parte et Aduardus organista similiter salariatus ex altera sponte et animo deliberato pro differentia seu differentijs quas invicem habuit pro eruditione musices qua docuit aduardus filium ipsius Laurentij et de solutione stipendiis et mercedis quam meretur dictus Aduardus dicta de causa et de omnibus ex ipsa causa et circa ipsam causam attinentibus et dependentibus compromiserunt m. ser Marinum Jacobi de Ghetaldi ser Franciscum Val. de Sorgo et Jacobum Costich piffarum.
Div. canc. 102, str. 185, HAD.
Споменути оргуљаш боравио је неколико година у Дубровнику, а био је родом из талијанског града Ферма у Маркама. У свибњу 1518. г. био је још увијек општински плаћени оргуљаш, тада му дознајемо за право име и завичај:
18. V 1518
Adovardo Jacobi de Firmo...
Div. notar. 94, str. 56', HAD.
Године 1551—1553 спомиње се оргуљаш Енеа из Напуља. Он је 1551. године био унајмио за себе Растићеву кућу, а 21. XII 1553. г. Мартолица и браћа Растић су прекинули с њим најамбени уговор. Div. Notar. 111, стр. 240', HAD.
Године 1561. спомиње се у Дубровнику оргуљаш Toma de Cingulis
Div. canc. 146, str. 230'. HAD.
Међу трубачима занимљиво је споменути Николу Загребчанина:
8. septembris 1412
Nicolaus de Ysagabria, et... tibicine sive piffari...
Div. canc. 39, str. 119, HAD.

[30] die VIII octobris MCCCCXVIIII
pro eclesia Sancti Blasij
Captum fuit de portando ad maius consilium de dando eclesie Sancti Blasij de platea yperperos mille pro faciendo construi unum tabernaculum in dicta eclesia super altare magnum ramj deauratum cum intalijs et laborerijs sicut procuratoribus dicte eclesie videbitur de quibus denarijs fiat pro appodissia ad doganam magnam.
Cons. Minus, sv. 2, str. 87', HAD.

[31] die XX maj MCCCCXXI
pro cambiando columnas sancti Blasij
Captum fuit quod ser Vrsus de Zamagno et socij procuratores Sancti Blasij ut ipse solus pro se et nomine sociorum libertatem habent faciendi cambiri et seu permutari in ipsa ecclesia Sancti Blasij de plateis columnas quattuor a latere pelagi, eo modo et forma, quibus melius et tutius visum sibi fuerit nulli parcendo expense, dummodo permutatio ipsa fiat sine discrimine et periculo.
Cons. Minus, sv. 2, str. 193', HAD.

[32] C. Fiskovic, o. c., (1).

DIE XII DECEMBRIS (1573)

Reverendissimus Dominus Delegatus de mane se contulit prosequendo visitationes aliarum ecclesiarum ad ecclesiam Sancti Blasij collegiati et muncupati confalone della cità, sitam in civitate Ragusij prope pallatium. Illustrissimii domini Rectoris ... fuit apertum tabernaculum ligneum auratum competenter magnum et extra auratum cum duabus figuris una gloriose virginis Marie et altera sancte Marie Magdalene ... satisque extra competente decorum intus vero non ornato aliquo drapo cum vase argenteo aurato satis pulcro ... Et succesive visitatum fuit altare maius et repertum de uno lapide ... cum anchona tota argentea altitudine brachij unius pro qualibet figura et latitudine proportionabili cum ornamentis illius metalli ac diversis lapidibus tam adulterinis qua quidem anchona argentea posita est in capsa lignea in fundo et sumitate incisa et aurata cum antis intus duabus figuris pictis ac aureatis et extra pariter pluribus figuris in aliqua parte auratis, laudavit et gratias Deo egit ...

Pes vero unius lapidis laborati
Ante vero palium damaschi albi cum figura
Spiritus sancti de auro resso cum frangiis
sericeis
Super altare sunt candelabra quatuor auri calchi satis condicentia

Et scabellum ligneum cum duobus gradibus et supra altare est tegmen marmoreum diversis marmoreis figuris sculptis mire ornatum, et quatuor columnis pariter marmoreis suffultum.

In fundo autem altaris sunt diverse reliquie tegminibus argenteis coopertis. Et primo una crux tota argentea intus cum ligno crucis Domini Nostri Iesu Xpisti pulcra ac laborata in quolibet capite cum figura evangelistarum cum pede ligneo

Unum brachium sancti Archilei cum manu argentea tegmine coopertum.
Alia crux argenti cum pede argenti
Caput Sancti Petri Laurentii argentea
tegmine munitum
Brachium Sancte Petronille argento pariter
coopertum
Brachium sancti Theodori argento coopertum
Pes Sancti Pancratij argenteo ut supra coopertum
Pes sancti Antonini cum cruce argenteo coopertum
Pes Sancti Lucae argenteo coopertum

Tabernaculum ligneum et vitreum in quo est pars guturis Sancti Blasii Item alia crux argentea cum pede cereo, Vas argenteum cum tegmine et desuper cruce parva auratum pro deferendo santissimo sacramento Aliud vas argenteum pro deferendo santissimum sacramentum.

Tabernaculum argenti mire laboratum cum quibusdam figuris extra sculptis cum nonullis reliquijs intus non nominatis, Pax argentea pulcre ornata cum figura intus sculpta beatissime Virginis Marie in matre margaritarum et ut vulgo dicitur in madre di perle candidi coloris,

Que reliquie omnes in loco decenti conservantur repertum est,

Et sucessive visitavit altare à manu dextra dotatum per quondam Illustrissimum Ducem Mediolani de Vicecomitibus cuius nomen est Bernabos prout legitur in quadam planeta veluti nigri cum cruce brocatelli aurei ubi adsunt insignia dicti ducis cum nomine ut supra pro voto propter procellam ab eo in mare passam. Dotavit autem de 800 aureis cum onere cellebrandi missam quottidianam super dicto altari ... Altare vero repertum fuit de uno lapide consecrato et bene sigillato

cum anchona lignea cum diversis figuris in aliqua parte auratis cum pulcro veluti muricei cum foliaminibus aureis desuper contextis... et pro candalabris sunt super altare duo angelorum figure lignee aurate,

Et sucessive pervenit ad altare Sancte Marie à manu sinistra altaris maioris constructum à familia de Gotijs... Altare vero est de uno lapide marmoreo... cum tribus tobalijs auratis et ante palium veluti muricei de super floribus aureis contestis. Anchona vero varijs figuris antiquis ornata et in aliqua parte auratis vetustate pere consumpta. Scabellum vero bonum cum duobus candelabris super altare magnis et auricalchis...

Et deinde pervenit ad altare Sancte Crucis quod altare repertum fuit ligneum cum altari portatili consecrato et bene sigulato sed parvo...

Anchona vero est magna et varijs pictis figuris ornata in aliqua parte auratis et aliqua est ex parte corrosis humiditate vel antiquitate, cum crucifixo magno ac devoto... Et scabellum est ligneum et bonum, et super altare sunt duo candelabra ferea...

Et deinde accessit ad sacristiam que reperta fuit pro medietate magnifice fabricatam et in dies fabricatur donec perfecta fuerit qui tempore paramenta posita sunt in armario ligneo posito in ecclesia prope altare suprascritto a manu dextra, Quod armarium repertum fuit distinctum in novem capsis ligneis, et

In prima repertum fuit pluviale damasci albi aurati cum capucio ubi est imago sancti Blasij contexto de auro cum frixio tele aurae cum planeta et duobus tunicellis eiusdem drapi et ornamenti cum stolla et manipulis competenter boni ut supra cum palio et eiusdem drapi ac ornamenti

In 2ª capsa fuit repertum pluviale broccati auri cum capucio ubi est figura sancti Blaxij cum frixio aureo circumcirca cum planeta tunicellis duabus ac manipulis eiusdem drapi ac ornamenti cum palio veluti purpurei cum diversis figuris desuper contextis antiquis

In 3ª capsa fuit repertum aliud pluviale veluti puricei desuper floribus aureis undique contextis cum planeta tunicellis ac palio manipulis eiusdem drapi ac ornamenti qua paramenta sunt satis trita,

In 4ta capsa fuit reperta planeta veluti celestris cum cruce aurea desuper contexta ubi plurime insunt figure auree hystorie Sancti Blaxij cum tunicellis ac manipulis eiusdem drappi ac ornamenti cum palio itidem mirifice ornato sed sine pluviali qua paramenta trita,

In quinta capsa fuit repertum pluviale veluti nigri cum frixis aureis, cum planeta, pallio, tunicellis, ac manipulis eiusdem drappi ac ornamenti competenter bonis

In 6ª capsa est pallium brocati cum cruce laborata varijs foliaminibus, in quibus omnium sunt insignia ducalia Vicecomitum Mediolani,

In 7ª capsa inest planeta damasci albi cum cruce aurea mire laborata. Item alia planeta eiusdem drappi cum cruce broccati rubei

In 8ª inest pluviale armesini punicei frisijs argenteis ac aureis ornatum cum planeta tunicellis manipulis ac pallis eiusdem drappi cum ornamenti

In 9ª inest pluviale damasci punicei cum capucio tele aureae,

Item reperte fuerunt duodecim albe sive camisce,

Interogati an habeant calices patenas purificatoria, pallas, ombellam, navicellam, turibulum candelabra ceroferaria et ampulas,

Responderunt habbiamo doi calici in ghiesia et uno è dato afar conciare,

Qui calices visi fuerunt et sunt argentei aurati cum patenis argenteis auratis
333 unus autem repertus fuit ex dictis calicibus habere quandam percussionem...

Item repertum fuit alius calix antiquum et magnum mirifice laboratum cum patena pariter argentea et aurata ponderis librarum septem in circa,

Item quatuor alij calices argentei aurati cum patenis argenteis auratis mire laborati,

Item vise fuerunt due ampule magne et due parve argenteae,

Item vas magnum argenteum auratum cum asperges argentea mire laboratum

Item corporalia x cum quatuor pallis rasi cremesini cum cruce et ornamento auri

Item candelabra fuerunt visa in altaribus

Item ombella non est,

Item unum turribulum magnum argenteum laboratum cum accerra argentea,

Item bocchetas tres argenteas pro pluvialibus

Item pax tecum argentea,

Item ceroferavia tria lignea et alia duo lignea pariter sed laborata et aureata laudavit

Interogavit an omnia superius ostensa sint ecclesie Sancti Blasij

Responderunt tutte queste cose sono di questa ghiesa,

Interogati an scripture ulle sint, et privilegia, et si conservantur, et ubi et qua forma,

Responderunt ci sono delle scritture e privilegij quali si conservano per inventario insieme con l'altre cose della ghiesa col numero e peso nella stanza della procura à presso a i signori Procuratori che sono per tempo,

Interogati an habeant missalia nova,

Responserunt Monsignor si.

Et fuerunt visa missalia quatuor nova et totidem breviaria pro servitio chori cooperta corcio rubeo, et laudavit,

Muri pavimentum ac tectum nulla indigent reparatione visa fuerunt,

Campanille autem non est, sed campana est posita in ecclesia.

Cimitorium queque non est

Chorus autem fuit repertus marmoribus confectus satis vetuste,

Super autem chorum adest crucifixus ligneus

Super choro itidem adest luminarium auricalchi ubi sunt inexa septem candelabra,

Sex volumina magna reperta fuerunt in choro videlicet antiphanaria in carta membrana satis bona, et cooperta corio rubeo.

Organa autem sunt alte posita contra altare maius in capite ecclesiae sed parva cum antis ornatis duabus figuris pictis,

Reperta fuerunt pro ornamento ecclesie XVII tapeta ac duo banchalia,

Reperte fuerunt nonulle vitreate alique ex parte fracte,

Decrevit sacrastiam magnam arte ceptam termino trium annorum perfici debere cum armarijs suis decentibus ac bene clausis, albas autem ad minus sex termino unius anni perficiendas.

Paramentaque quidem attrita termino unius mensis adaptanda. Vitratas itidem fractas reparandas termino unius mensis. Vasque sive (ut vulgo dicitur) bacille pro imponendo desuper ampulis termino trium mensium emendum.

Campanilleque in dicto termino trium annorum fabricari debere, super quo campane que in ecclesia sunt ponantur pro usu et servitio predicte ecclesie ut promisserunt . . .

(Die 14 Xbris 1573)

Coram eodem Reverendissimo comparuit presbyter Ioanes Christofori de Ragusio... responsit io sono capellano nella ghiesia di S. Biagio da un mese in qua, anchor che prima havesse servito per chorista in detta chiesa da ott'anni sono in circa e non ho altra collatione se no che vi sono stato deputato à bocca da Signori Procuratori di detta ghiesia, e sono obligato a cantar matutino la mattina all hore deputate, et tutte l'altre hore cannoniche, e medeamente la messa, e sono obligato à dir messa ogni giorno a ch' altar mi piace, e massimamente al' altare della Madona, e come capellano io ho 60 perperi l'anno, 20 perperi per corista, et ho 50 perperi come maestro di capella e 24 scudi l'anno come organista in detta ghiesa et i capellani choristi sono diece, computtatovi il Pievano...

..Interogatus si unquam presentibus Turcis vel alijs adversis, pulsaverit in organis ut vulgo dicitur baletti, Responsit sono stato alle volte ricercato dai Signori a sonar in domo sugli organi che vi sono stati presenti i Turchi, et ho sonato madrigali e simili altri suoni,

Decrevit de cetero re in organo presentim Turcis presentibus hmvi tripudia pulset cum in ecclesia non conveniant talibus presentibus sub pena scutos decem.

OEUVRES D'ART DE L'ANCIENNE EGLISE ST-BLAISE DANS LA VILLE DE DUBROVNIK

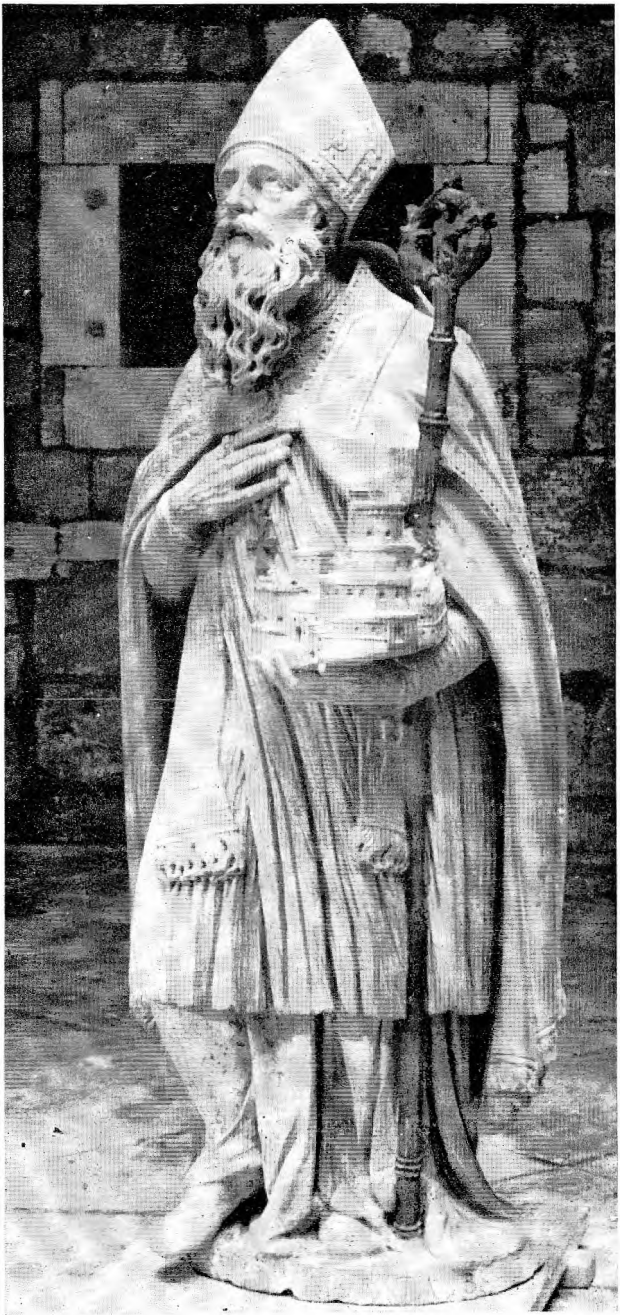
CVITO FISKOVIĆ

L'auteur publie une description de l'eglise St-Blaise à Dubrovnik qu'il a trouvée dans les Archives secrètes du Vatican, concernant la visitation papale du légat I. F. Sorman. Cette église, dédiée au saint protecteur de la République de Dubrovnik, avait été construite dans le style romano-gothique et brûla en 1706, à sa place, l'architecte Gropelli en construisit une nouvelle dans le style baroque.

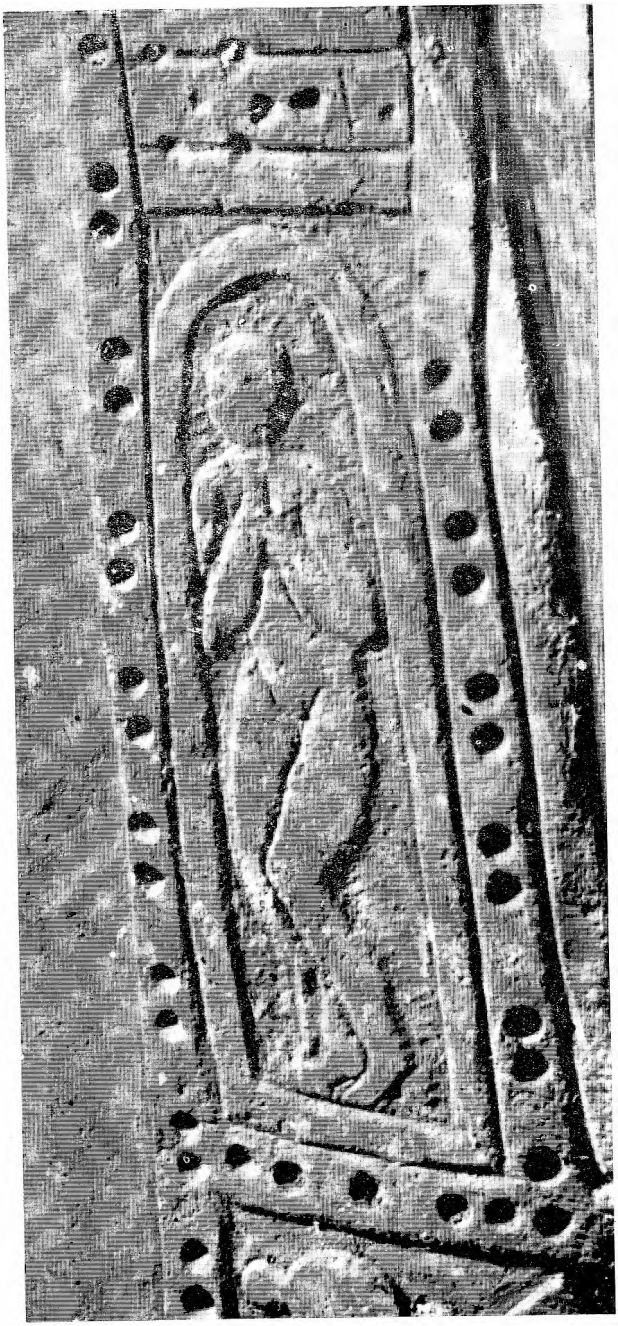
En 1573 l'Evéque Sorman décrivit toutes les oeuvres d'art de l'église qui disparurent dans l'incendie de 1706: plusieurs polyptiques de l'école de peinture de Dubrovnik, une »pala« dorée de maître-autel, des objets cultuels en argent et des vêtements sacerdotaux artistiques qu'avait vraisemblablement brodés l'artiste de Dubrovnik, Antun Hamzić. Parmi ces vêtements se trouvaient aussi ceux qui avaient été offerts par Visconti, Duc de la ville de Milan.

Sorman mentionne aussi le ciborium au-dessus du maître-autel et les orgues sur lesquelles les organistes de Dubrovnik jouaient quelquefois, avec l'autorisation des autorités, même devant les Turcs — ce que le légat du Pape interdisait à l'époque.

L'auteur compare les données fournies par Sorman avec celles connues précédemment sur les oeuvres d'art contenues dans cette église, d'après lesquelles on voit qu'il y avait de nombreuses oeuvres.



Сл. 1. Н. Лазанић, Кип св. Влаха из некадашње свећеве цркве у Дубровнику



Сл. 2. Н. Лазанић, Лик са плашта на кипу св. Влаха некадашње свећеве цркве

Олга Микић

Нови архивски подаци о сликару Стефану Тенецком



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

О арадском сликару из XVIII века Стефану Тенецком писано је последњих година у више наврата. То је било углавном поводом откривања његових до тада непознатих радова у нашој земљи и у Румунији[1]. У кући сликаревог потомка пок. дра Аурела Поповића у Новом Кнежевцу пронађено је, осим неколико радова Стефана Тенецког, међу којима је најзначајнији његов аутопортрет, сада у Галерији Матице српске, и нешто докумената. То су translatio оригиналног брачног уговора Стефана Тенецког из 1747. године и породични родослов Тенецких. На основу њих и очуваног породичног предања о Стефановом школовању у Русији конструисана је донекле и његова биографија, коју ћемо овом приликом покушати да допунимо новим архивским подацима.

У поменутом брачном уговору из 1747. године Стефан Тенецки је означен као дворски сликар арадског епископа Исаија Антоновића, па је на основу тога претпостављено да његово уметничко формирање треба везати за четврту деценију XVIII века, с тим да га је можда сам епископ Антоновић послао као свог питомца на школовање у Русију[2]. Ова претпоставка није била поткрепљена архивским подацима, нити су биле познате везе епископа Антоновића са руским ликовним центрима. Међутим, једно недавно пронађено писмо овог епископа из 1734. године њу потврђује. Писмо је упућено из Арада будимском владики Василију Димитријевићу и у њему између осталог пише: . . . „Ради обнове овдашњег храма Св. Јована Претече слали смо

---

[1] О. Димитријевић-Микић, Стефан Тенецки — банатски сликар из XVIII века, Рад војвођанских музеја св. 6, Нови Сад 1957, 139—154.
В. Ристић, Стефан Тенецки у Румунији, Зборник радова Народног музеја II, Београд 1959, 225—234.
О. Милановић-Јовић, Иконостас Стефана Тенецког у Вознесењској цркви у Руми, Зборник за ликовне уметности 2, Нови Сад 1966, 307—316.

[2] О. Микић, нав. дело, 143.

Софронија, црквеног епитропа, у Кијев по иконописца и дуборесца и довео их је"[3]. Следеће 1735. године исти Софронијe је био у Будиму ради набавке боја за сликање иконостаса Јовановске цркве[4].

Из ових шкртих писмених забелешки сазнајемо да је 1734—35. године у Араду боравио кијевски иконописац са којим је Стефан Тенецки могао бити у контакту, а такође и да је арадски епископ Антоновић имао директне везе са Украјином, односно са радионицом Кијевопечерске лавре. На жалост, црква св. Јована Претече у Араду је касније срушена и није познато да ли су сачуване иконе њеног иконостаса. Будући да је на основу стилске анализе сигурних радова Стефана Тенецког већ раније претпостављеио да је он могао учити само у неком „већем, модернизованом, руском ликовном центру", сада се може одређеније тврдити да је то био Кијев[5].

Да је Стефан Тенецки у време доласка кијевских мајстора у Арад већ био уз епископа Антоновића упућује друго, нешто раније писмо, из 1731. године[6]. У писму упућеном из Арада будимском владики Василију Димитријевићу епископ Антоновић спомиње и свог писара Стефана. Да се ово односи на Стефана Тенецког верујемо због тога што је Тенецки на аутопортрету себе представио са пером замоченим у дивит у десној руци и палетом и кичицама у левој. Тиме би се и његово занимање могло тумачити као писар и сликар.

Још неки архивски подаци који се односе на сликара Стефана Тенецког потичу из доста каснијег времена, из седме и осме деценије XVIII века. Он се у њима спомиње као грађанин и сликар арадски. Реч је о сликарском послу Тенецког из 1767. године, иконостасу у капели св. Симеона манастира св. Симеона Столпника у Арадгају. На жалост, „контракт за темпло" о којем је у првом писму реч није сачуван, али се из њега сазнаје да је овај иконостас рађен 1767. године по наруџбини арадског епископа Синесија Живановића. У том писму, из 1768. године, говори се о дугу од 200 форинти сликару Тенецком који је за овај посао заостао, будући да је епископ Синесије Живановић умро исте године. Писмо је упућено карловачком митрополиту Павлу Ненадовићу од стране Пахомија Кнежевића, администратора Арадске епархије[7]. Следеће 1769. године поднела је депутација Арадске епископије краљевском комесару грофу фон Хадику стање дугова ове епархије за време епископовања пок. владике Синесија Живановића. У списку са укупним дуговањем од 4.058,30 форинти обухва-

[3] ПМА — „Б" бр. 97/1734. Архив САНУ у Ср. Карловцима.
[4] ПМА — „Б" бр. 132/1735.
[5] О. Микић, нав. дело, 144.
[6] ПМА — „Б" бр. 54/1731.
[7] ПМА — „А" бр. 55/1768.

ћен је и дуг сликару Стефану од 200 форинти[8]. Да овај дуг није исплаћен до 1773. године сазнајемо из следећег писма Пахомија Кнежевића, тада већ епископа арадског, упућеног новом карловачком митрополиту Јовану Борђевићу. У прилогу овог писма је списак (серија) потраживања дугова из масе покојног епископа Синесија Живановића. У списку је на првом месту потраживање Стефана Тенецког, грађанина и сликара, који је радио у капели св. Симеона године 1767. закључно до 15. августа и коме се за тај посао дугује 200 форинти[9] (сл. 1).

Значајно је напоменути да је овај иконостас, мањег формата, сачуван до данас, премда у доста лошем стању, и да га је Вера Ристић описала у свом раду о делима Стефана Тенецког у Румунији. У опису иконостаса се наводи да се на престоној икони св. Симеона Столпника налази година 1767. уз траг једне нечитке, изгледа скраћене сигнатуре, и да је због небрижљивог чишћења добар део икона тешко оштећен[10] (сл. 2 и 3).

NOUVELLES DONNÉES D'ARCHIVES SUR LE PEINTRE STEFAN TENECKI

OLGA MIKIĆ

De nouvelles données provenant des Archives de l'Académie des sciences serbe à Sremski Karlovci et se rapportant à Stefan Tenecki, un peintre du XVIIIe siècle, originaire d'Arad, démontrent une thèse antérieure sur sa formation picturale en Russie, c'est-à-dire en Ukraine, parce qu'elles révèlent des liaisons directes de l'évêque d'Arad Isaija Antonović, de qui Tenecki fut le protégé et plus tard même le peintre de cour, avec l'atelier de peintres de Kievo-Petcherskaïa Lavra. Ces données datent de la quatrième décennie du XVIIIe siècle, c'est-à-dire de l'époque qui fut, comme on l'avait déjà auparavant constaté, celle du perfectionnement pictural de Stefan Tenecki.

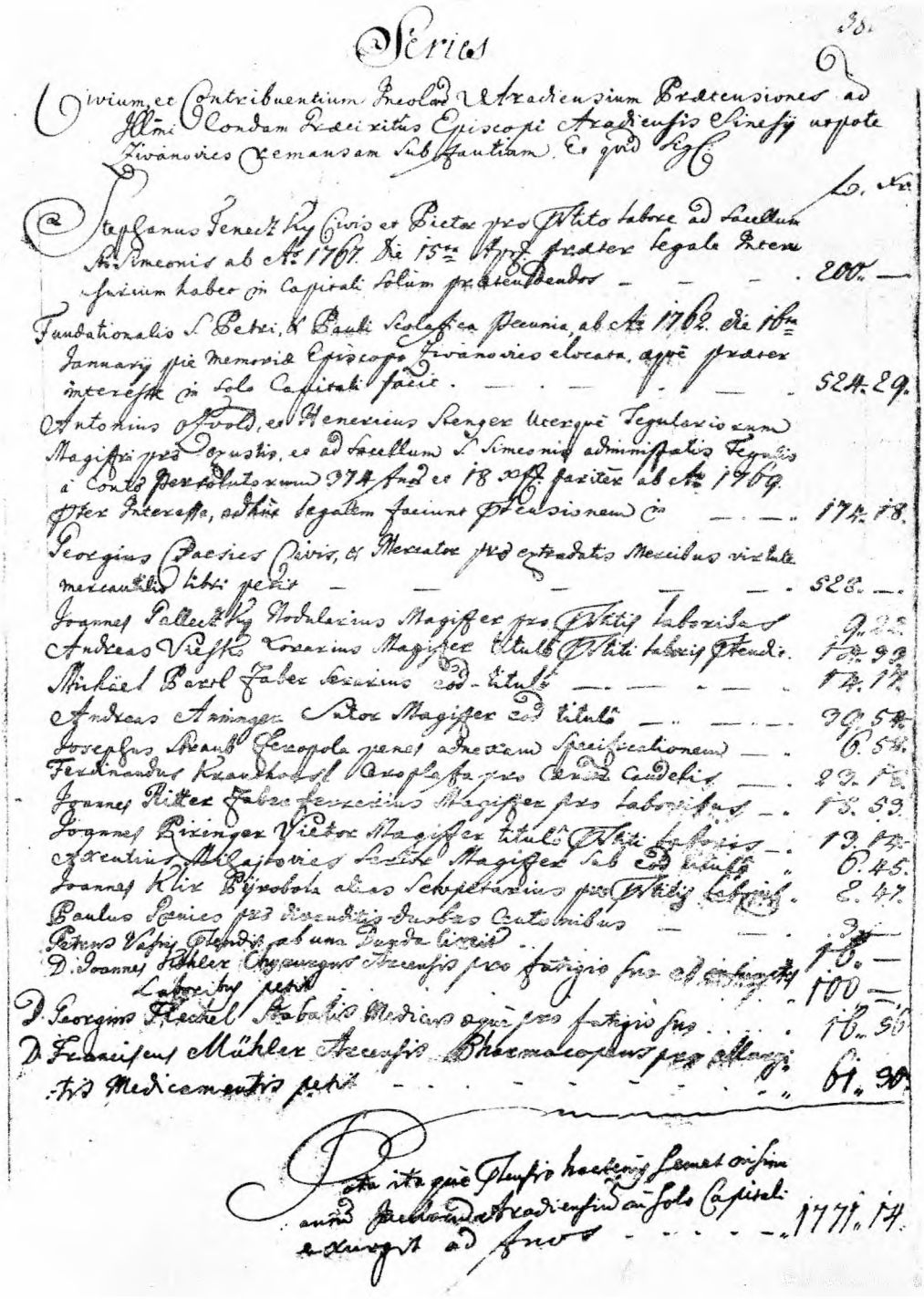
Les autres données d'archives de la septième et de la huitième décennie du XVIIIe siècle se rapportant à ce peintre, sont liées à son travail de peintre — à l'achèvement de l'iconostase dans la chapelle Saint-Siméon du Monastère Saint-Siméon Stylite à Aradgaj. L'iconostase fut achevée en 1767 et c'est l'évêque d'Arad Sinesije Živanović qui l'avait fait faire. Mais il en resta une dette de 200 florins qui fut payée au peintre en 1773.

[8] ПМА — „А" бр. 242/1769.
[9] ПМА — „А" бр. 386/1773.
[10] В. Ристић, нав. дело, 230.





Степан Тенецки: Иконе Христа и Богородице у капели манастира
св. Симеона Столпника у Арадгају



Прилог писму Пахомија Кнежевића које садржи потраживања дугова епископа Синесија Живановића

Круно Пријатељ

Карло Грубаш

(Carlo Grubacs)

Млетачки ведутиста бокељскога поријекла



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

О сликару Carlu Grubacsu писано је 1922. у Thieme-Becker-ову лексикону да је био сликар архитектонских мотива, који је дјеловао у Венецији око 1840—1870. Од његових се слика ту спомињу двије ведуте Венеције у Кестнер-Мусеуму у Хановеру, те двије ведуте Атене и девет ведута Венеције у Grossherzoghausu у Олденбургу. О његовом рођењу, поријеклу и школовању нема ни ријечи, а у литератури се наводи једино пар каталога. Док је тај чланак непотписан, у истом свеску овог лексикона G. Fiocco у чланку о Гвардију спомиње Грубашове имитације слика овог истакнутог венецијанског мајстора[1].

Четири деценија касније у каталогу изложбе слика из прошлога вијека у музеју у Басано дел Грапа под насловом »Da Canova a Milesi« Г. М. Пило је поводом излагања пет Грубашових слика из тог музеја посветио умјетнику неколико ријечи. Након што је цитирао споменуте податке из Тиме-Бекерова лексикона и навео да се врло мало зна о овом касном епигону Каналетове традиције, коме се име само узгред јавља у неким лексиконима и прегледима, Пило исправно на темељу изложених слика у Басану уклапа умјетника у касне сљедбенике Каналета, признавајући му упоредо неке личне црте. Те индивидуалне карактеристике он уочава у густим намазима боја с неким посебним сјајем, у дрхтавим и блиједим освијетљењима његових кобалтних неба на којима се назиру љубичасти и наранчасти облаци и у неким колористичким рјешењима који га духовито подсјећају на боје филмова у техниколору. Поријекло тих специфичних црта он наслућује у сликаревим додирима с Бечом и Минхеном. У сценографској ноти која избија из Грубашевих платна Пило види потврду Палукинијеве тезе, да је ведутизам у ствари започео са сценографским склоно-

[1] Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, XV, Leipzig 1922, стр. 118, 169.

стима, доживио своју апотеозу у слободним интерпретацијама ведуте, те се касније у Ottocentu опет вратио на своје сценографске изворе[2].

Уз ова два цитата из штампане литературе о Грубашу споменуо бих и биљешку Умберта Онгание, коју ми је уступио проф. Родолфо Палукини, а у којој се презиме умјетника наводи као „Грубас". Ту се о сликару говори — што ћемо касније видјети да је временски немогуће — као о Гвардијеву ђаку у доба старости великог мајстора. И ту се наводе његове ведуте, које су нарочито куповали француски колекционери, јер се његово профињено сликарство приближавало њиховом укусу. У истој се биљешци говори и о сликареву сину Бованију[3].

Ниједан од ових аутора не говори ништа о Грубашовом поријеклу, али — како су ме усмено информирали многи истакнути венецијански хисторичари умјетности — сматрало се је, с обзиром на завршне консонанте, да је мађарског поријекла.

Недавно сам у чланку „Бокељске теме" објелоданио ведуту Венеције сликарева сина Ивана, те сам ту изнио низ података, који јасно показују да су ти сликари поријеклом из Пераста у Боки Которској. Презиме »Grubacs«, како се је Карло потписивао на својим сликама, по свој прилици је резултат или његове криве транскрипције консонанта „ш", или резултат сликареве жеље да презиме добије неки страни призвук.

У том сам свом цитираном чланку изнио, на основу података из архива венецијанске Accademia di belle arti, да је Карло Грубаш рођен 1801. Како се у именику студената те академије не наводи родно мјесто, можемо сматрати да је рођен у Венецији. Отац му је био »Giovanni Battista mariner«. На академију се је уписао 1818. и то у класу „фигуриста".

У истом се архиву налазе и подаци да су ту исту школу у 19. ст. похађали и његови синови Иван (чију сам ведуту том приликом објелоданио) и Марко, те још два Грубаша: браћа Аугустин и Антун, синови Јосипови[4].

О обитељи Грубаш из Пераста писао је недавно А. Ботрић у студији о хидрографу Ивану Грубашу. Из тога се чланка може претпоставити да се је једна грана те породице из Пераста преселила у Венецију, тако да је по њему и тај картограф по свој прилици ту рођен.

---

[2] G. M. Pilo, Pitture dell'Ottocento a Bassano — »Da Canova a Milesi« (catalogo), Bassano del Grappa 1961, стр. 38—40, сл. 17.

[3] Рукописна биљешка по сјећањима U. Onganie чува се у приватном архиву проф. R. Pallucchinija.

[4] К. Пријатељ, Бокељске теме, Споменица у част проф. С. Радојчића. Податке из архива венецијанске Академије захваљујем проф. Н. Фиорентину који је за ме љубазно извршио извиде.

Мислим да није немогуће да би тај картограф, чији су иницијали имена Г. Б. В. М. (Giovanni Battista Vergine Maria?), а службени наслов »piloto di marina«, био иста личност с оним »Giovanni Battista mariner«, који се у именику венецијанске академије спомиње као отац сликара Карла Грубаша[5].

Како се, на основу изнесених чињеница, Carlo Grubacs тј. Карло Грубаш може у ширем смислу уклопити у нашу хисторију умјетности с обзиром на његово бокељско поријекло, желим овдје, објелодањујући неколико његових слика, изнијети у нашој научној литератури њихов краћи опис уз нека критичка запажања, да би ова заборављена занимљива сликарска личност постала познатија и нашој науци.

У Museo civico у Басано дел Грапа налазе се четири Грубашеве ведуте Венеције: »Riva degli Schiavoni prema Giardinima«, »Riva degli Schiavoni prema S. Marcu«, »Canal grande prema crkvi Salute« и »Zattere kod crkve Gesuiti«, те имагинарни пејзаж „Олуја на мору" и копија Рубенсове слике „Крист на крижу прободен копљем", од које се оригинал чува у музеју у Антверпену. Првих пет слика било је изложено на споменутој изложби у Басану 1961, којом је приликом само прва била репродуцирана у каталогу, док су остале, колико ми је познато, досад необјелодањене[6].

Све четири Грубашеве ведуте Венеције у басанском музеју директно се надовезују на Каналетову традицију. Детаљније посматрање тих слика, на којима су пејзажи оживљени великим бројем малих фигура, одају нам изразиту ноту хладноће и крутости, те показују осјетљиву разлику у квалитету у односу на велики узор. Док је на овим платнима очито угледање на Каналета, много је мања њихова веза с ведутама Франћеска Гвардија. Пило је, како смо изнијели, тачно уочио на овим сликама сладуњаву скалу боја, академизирани печат и сценографске склоности. Грубашевим се сликама не могу ипак порећи велика занатска вјештина, сигурност у компонирању, смисао за бирање мотива и духовито уклапање ликова у пејзаж.

С обзиром на сликарево наводно мађарско поријекло претпостављало се да је Грубаш можда чак и школован у Пешти, Бечу или Минхену. Из споменутих докумената јасно видимо да је био млетачки ђак, али то не искључује да је посјетио сликарске центре средње Европе и да се је уклопио у ту академизирану »mitteleuropejsku« сликарску атмосферу, у прилог чега говори и његово директно копирање Рубенсових дјела.

---

[5] А. Ботрић, Hidrograf Peraštanin Anton ili Ivan Grubaš, Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru XIV, Kotor 1966; стр. 93—102.

[6] За фотографије Грубашевих слика у Museo civico у Bassano del Grappa захваљујем Институту за повијест умјетности у Fondazione Cini у Венецији, а остале проф. Р. Палукинију.

Пета слика Грубаша у Басану, која приказује два једрењака како се разбијају о снажне пјенушаве валове, надахњује се и тематски неким холандским узорима, премда је такве теме знао сликати и Марко Ричи. Третирање валова и облака показује и овдје сликареву занатску вјештину, премда колористички односи, како је Пило тачно запазио, подсјећају на олеографије.

За фотографије осталих тријух Грубашевих слика захваљујем проф. Р. Палукинију. То су: »Ponte di Rialto« у приватном власништву у Бергаму, те »Piazza S. Marco« и »Поглед с Пијацете С. Марко према мору« у приватном власништву у Тревизу. Док се прва од ових слика веже стилски на оне из Басана, те је очито инспирирана Каналетом, оба платна из Тревиза нам показују другога Грубаша, овог пута у сјени Франћеска Гвардија. Пијацета, гледана према мору, с колонама Марка и Тодара и с углом Дуждеве палаче у сјени, сликана је у сумраку, док је на слици Piazza S. Marco, ухваћене у визури коју су већ сликали Бузепе Хајнц, Каналето и Гварди, испуњене пуком као у некој демонстрацији, изразито ноћно освјетљење. Већа скицозност фигура, наглашени свјетлосни контрасти на прочељима зграда и ефектне игре свијетла и сјене на небу, као и нешто већа слобода у третирању сликарске материје одају нам други вид Грубашева ведутизма, који нам лакше може протумачити и могућност сликаревих имитација Гвардија, које је спомињао Г. Фиоко.

Овај кратки запис жели бити само подстицај за даља истраживања овог мајстора нашег поријекла, за проучавање његовог цјелокупног опуса, дјеломично долуталог до далеких њемачких музеја, те за што исцрпније евоцирање његове умјетничке личности.

CARLO GRUBAŠ (GRUBACS)

VEDUTISTA VENEZIANO D'ORIGINE DALMATA

KRUNO PRIJATELJ

Il pittore Carlo Grubaš, che nel Ottocento dipingeva a Venezia una serie di vedute ispirate alle opere del Canaletto e del Guardi, era una personalità poco nota nella storiografia dell'arte veneta fino alla mostra »Da Canova a Milesi« del 1961 nel Museo di Bassano del Grappa. In questa nota si dimostra che questo artista apparteneva a una famiglia delle Bocche di Cattaro (Kotor) che diede a Venezia alcuni pittori nel secolo scorso e si pubblicano alcune sue opere inedite o poco note coll'invito di continuare gli studi su questo tardo rappresentante del vedutismo veneziano che era considerato d'origine ungherese.



Сл. 1. Карло Грубаш (Carlo Grubacs), Riva degli Schiavoni према Giardinima (Bassano del Grappa, Museo civico)



Сл. 2. Карло Грубаш (Carlo Grubacs), Riva degli Schiavoni према S. Marcu (Bassano del Grappa, Museo civico)



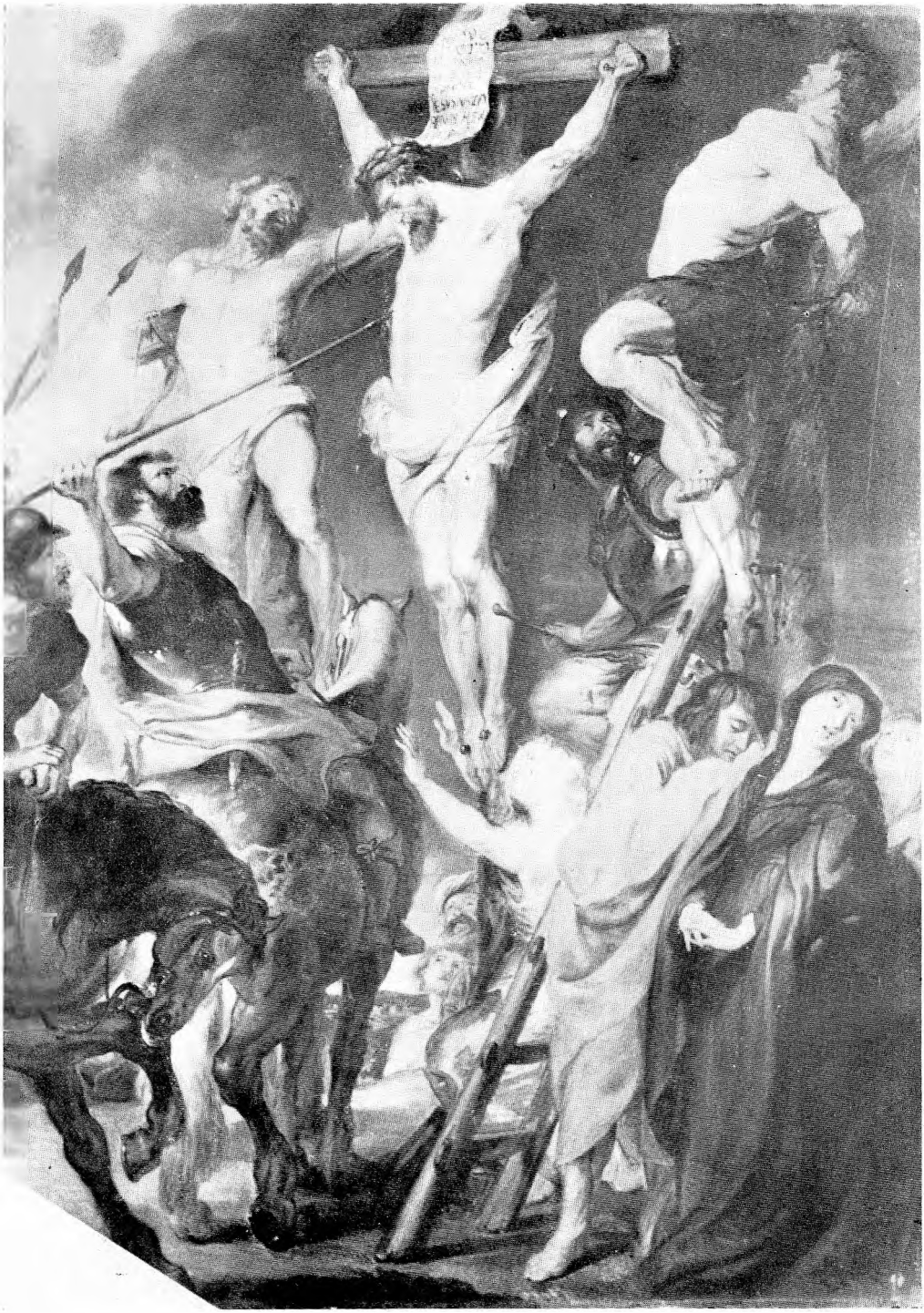
Сл. 3. Карло Грубаш (Carlo Grubacs), Canal grande према цркви Salute (Bassano del Grappa, Museo civico)



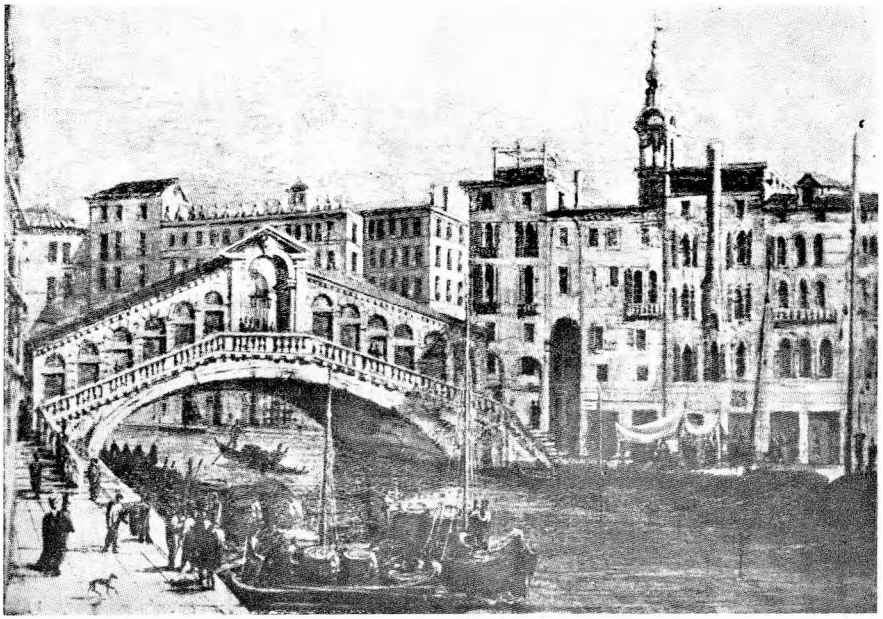
Сл. 4. Карло Грубаш (Carlo Grubacs), Zattere код цркве Gesuati (Bassano del Grappa, Museo civico)



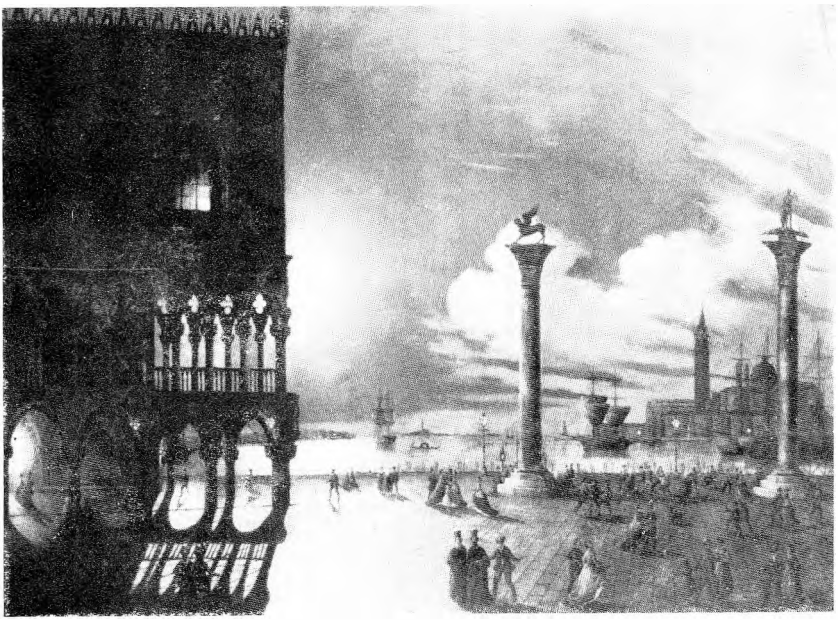
Сл. 5. Карло Грубаш (Carlo Grubacs), Олуја на мору (Bassano del Grappa, Museo civico)



Сл. 6. Карло Грубаш (Carlo Grubacs), Копија по Рубенсу (Bassano del Grappa. Museo civico)



Сл. 7. Карло Грубаш (Carlo Grubacs), Ponte di Rialto (Бергамо, приватно власништво)



Сл. 8. Карло Грубаш (Carlo Grubacs), Поглед с Пијацете С. Марко према мору (Тревизо, приватно власништво)



Сл. 9. Карло Грубаш (Carlo Grubacs), Piazza S. Marco (Тревизо, приватне власништво)

Вера Борчић

Још један ученик Константина Данила



МАТИЦА СРПСКА

5 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 5

Познато је каквом је тајанственом привлачношћу била обавијена личност сликара Константина Данила. Поносни су били и наручиоци за које је израђивао слике и сликари који су се могли похвалити да их је он упућивао у сликарску умјетност. До сада познатом низу сликара које бисмо могли назвати „Даниловом школом" требало би прибројити још једно име — Мојсеја Војновића.

У Повијесном музеју Хрватске чува се плаштаница коју је он израдио за цркву у Бјеловару. На свиленој тканини величине 150 × 57 цм насликано је, скоро монохромно, мртво Христово тијело, око бедара обавијено бијелим платном. На полеђини је запис: Mojs. Woinovich. pinxit; Daniels=Schüler. Novska am 15. Märtz = 1847. abgeführt nach Bellovar in Croatien.

О Мојсеју Војновићу знало се само оно што је о њему прибиљежио Лазар Богдановић, тј. да је 1839. пресликао неке, вјеројатно оштећене, иконе у осјечкој цркви. Лазар Богдановић се ограђује од давања оцјене његовом раду и каже: „... кад бих и знао, које је иконе премоловао, опет не бих могао његову сликарску вештину оценити, јер премоловање је освежавање туђег посла. Даља судбина његова није ми позната."

Из записа на плаштаници види се да је Војновић, након рада у Осијеку, и даље остао у Славонији. Чињеница да он у Новској ради слику за Бјеловар наводи на закључак да је у Новској био настањен дуже вријеме, а и да је као сликар уживао извјестан углед, јер није радио само за најближу околину. Истицање да је Данилов ученик показује не само да је Данилово име било познато доста далеко од Баната него да је значило и извјесну препоруку. Да ли је Мојсеј Војновић стварно прошао као ученик кроз Данилову радионицу тешко је рећи, као што се то не може доказати ни за неке друге сликаре

који се сматрају његовим ученицима. Уколико је заиста учио код Данила, највјеројатније је да је то било прије 1839, тј. прије рада у Осијеку. Христ на бјеловарској плаштаници не показује неке изразите сличности с Даниловим ликовима. Цртеж је слаб, моделација тврда, с наглашавањем пластичности мишића и костију. Несликарској обради лика придоноси и опћи сивкасти тон, што се може оправдати и самим задатком — приказом тијела у којем више нема живота. Тачно је да сликање плаштанице не даје нарочите могућности сликару. Само велики умјетник може и на оваквом предмету црквене употребе, с прописаним начином обраде, пронаћи нове могућности израза и тиме показати своју вриједност. Мојсеј Војновић то сигурно није био, али бјеловарска плаштаница ипак има своју вриједност. Даје нам бар неку представу о сликару о којем се скоро ништа није знало и документира раширеност Даниловог утјецаја.

ENCORE UN ÉLÈVE DE CONSTANTIN DANIL

VERA BORČIĆ

Parmi les nombreux noms des peintres qui furent des élèves ou seulement sous l'influence du portraitiste connu et peintre de compositions religieuses Constantin Danil, on ne connaissait pas le nom de Moïse Vojnović. Sauf les données disant qu'il avait renouvelé (copié) quelques icônes dans une église d'Osijek, on n'avait pas connaissance de son activité de peintre proprement dite. Sur une »plaštanica« (représentation du Christ après sa descente de croix) récemment trouvée, il est signé comme élève de Danil. Cet ouvrage pictural comme tel ne représente pas une valeur artistique remarquable, cependant il est important parce que par le nom de Moïse Vojnović il permet d'élargir de façon inattendue le cercle des élèves de Danil.



Сл. 1. Мојсеј Војновић, Плаштаница



Сл. 2. Запис на стражњој страни Војновићеве Плаштанице