

Вељко Ж. Гогановић*

ЦИКЛУС БОГОРОДИЧИНОГ АКАТИСТА У ПРИПРАТИ МАНАСТИРА НОВО ХОПОВО И ЊЕГОВО ИКОНОГРАФСКО ПОРЕКЛО

САЖЕТАК: У припрати хоповског католикона, осликаној 1654. године, насликан је циклус Богородичиног акатиста, данас очуван у 20 од првобитне 24 сцене. У досадашњој литератури, сцене циклуса биле су предмет тек основног описа, без покушаја да се прецизније утврди њихово иконографско порекло. Анализом иконографског материјала, донет је закључак да је на уобличавање хоповског циклуса Богородичине химне кључни утицај имао руски предлошак. Ипак, услед одређених недоследности у размештају самих сцена, као и у њиховом иконографском изгледу, у поређењу са примерима циклуса Богородичиног акатиста у руском зидном сликарству и иконопису, утврђује се да су као непосредни предлошци сликару послужиле графичке представе из Посног триода, штампаног у Кијево-печерској лаври 1627. године. Такође, на примеру иконографских сличности између сликарства почетних сцена хоповског циклуса и циклуса оствареног 1652. године у манастиру Преображења у Дриовуну, потврђује се линотопско порекло хоповских мајстора.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Богородичин акатист, Ново Хопово, Русија, линотопи, Кијево-печерска лавра, Памво Беринда, Посни триод.

У пространој припрати католикона манастира Ново Хопово, посвећеног Светом Николи, под низом богато орнаментисаних архиволти, насликан је циклус Богородичиног акатиста. Данас је очувано 20 од првобитне 24 сцене циклуса, услед оштећења насталих на северном зиду. Циклус започиње у северном делу источног зида овог простора, правилно тече дуж јужног и западног зида и завршава се у источном делу северног зида, тако да је на сваком од зидова насликано по шест сцена, три икоса и кондака. Католикон манастира изграђен је 1576. године, на месту раније постојећег храма, ктиторством Марка и Лацка Јовшића из Српског Ковина (ССЗН I 1982: 724). Унутрашњост храма је осликавана у два наврата; најпре су 1608. године осликани олтар и наос, а готово пола века доцније, између 6. маја и 8. новембра 1654. године,

* Византолошки институт САНУ; veljko.goganovic@vi.sanu.ac.rs

осликана је и монументална припрата, старањем бројне групе ктитора, предвођене игуманом Неофитом (РУВАРАЦ 1903: 532). У оквиру теолошки веома ученог и сложеног сликарског програма, своје место је пронашао и циклус Богородичиног акатиста.¹

У богатој ризници византијске поезије и химнографије својом лепотом, складношћу и нежном приврженошћу Мајци Божијој издваја се Акатист спеван у њену славу. До данашњих дана, у научним круговима није дефинитивно разрешено ни питање ауторства, ни времена настанка ове химне.² Исто тако, сложени су били и путеви којим је пронашла своје место у сликарским програмима храмова, рукописима и на иконама широм византијског културног круга. Циклус Богородичиног акатиста улази у сликарске програме православних храмова од почетка XIV века (SPATHARAKIS 2005: 44–49), а у наредним деценијама своје место пронашао је и у оквиру владарских задужбина српских владара (БАБИЋ 1995: 149–159; ДИМИТРОВА 2002: 157–168, ТОМИЋ-ЂУРИЋ 2011: 359–376; 2019: 299–339). У вековима након пада независних православних држава под османску власт, циклус се појављује у великом броју храмова широм православне екумене; у Грчкој, а посебно на Светој Гори (ΤΟΥΤΟΣ, ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ 2010: 90, 231, 246, 347, 387), затим на територији Охридске архиепископије (НИКОЛИЋ 1985: 66–72) у Бугарској (ПРАШКОВ 1979: 91–93; ПЕНКОВА, КУНЕВА 2012: 18–21, 49–51, 91–125), али и у румунским земљама, Влашкој и Молдавији (STEFĂNESCU 1930–1932: 147; NICOLESCO 1965: 20–21; BABIĆ 1973: 173–189; DRĂGUT 1973: 29–31; COSTEA 2010: 25–30), као и у Русији (ДАНИЛОВА 1970: 7; БРЮСОВА 1984: 22–24). Исти је случај и у српским земљама, где, након обнове независне Цркве са седиштем у Пећи 1557. године, долази до уметничког процвата на темељима средњовековних традиција. Током наредног века, на простору под јурисдикцијом српских патријарха, циклус Богородичиног акатиста јавља се у великом броју храмова.³

¹ Иако је о хоповским фрескама давно изречен позитиван суд једног од највећих српских историчара уметности, Светозара Радојчића, након самог открића ових фресака почетком 50-их година прошлог века и почетних текстова њима посвећених, почетни замах у њиховом истраживању намах је прекинут те оне још увек нису биле предмет опсежнијих разматрања. Из литературе издвајамо: МИЛОШЕВИЋ, МИЛАНОВИЋ 1955: 249–273; ДАВИДОВ 1964; ПЕТКОВИЋ 1965: 204–207; РАДОЈЧИЋ 1975: 263–270; МАТИЋ 2007; ПОПОВИЋ 2013: 309–328.

На овом месту желео бих да захвалим Његовом преосвештенству, епископу сремском господину Василију на благослову за фотографисање хоповских фресака, као и братству манастира Ново Хопово, које ми је омогућило неометан рад током мојих боравака у манастиру. Ове редове, уз наду да је из прошлости њихове светиње отргнута једна страница заборава, посвећујем њима.

Такође, желео бих да захвалим Катарини Добрић из Покрајинског завода за заштиту споменика културе у Новом Саду за комплетан увид у документацију о хоповским фрескама, као и за изузетну професионалност коју је у тим приликама показала.

² Када је у питању време настанка химне, у досадашњој литератури се издвојило више теорија. Неки истраживачи су настанак химне везали за име патријарха Сергија и опсаду Цариграда из 626. године (МИРКОВИЋ 1918: 5–7), док је с друге стране она укључивана у корпус Романа Мелода у VI веку (БЕК 1967: 13–14; БАБИЋ 1995: 149). Ипак, у најновијим истраживањима, настанак химне везује се за шири контекст богословских полемика око Ефеског сабора 431. године (PELTOMAA 2000: 50–54).

³ У оквиру српске уметности XVI и XVII века Богородичин акатист је илустрован на широкој територији од Скопске Црне Горе, Метохије, Овчарско-кабларске клисуре, Херцеговине, па све до

Богородичин акатист спада у литерарни жанр кондакиона (κοντάκιον). У складу са канону, његову основну структуру чине двадесет и четири строфе, чија почетна слова формирају акростих хеленског алфавита (АВЕРИНЦЕВ 1982: 352). Строфе су подељене тако да се правилно смењују дванаест икоса и исти број кондака. Сваки од икоса химне састоји се од дванаест херетизама, или поздрава Богородици, често алегоријског садржаја, и завршавају се стихом: *Ραδὺ ἡ νεvēστὴο νενевесνα!* (χαίρε, νύμφη ἀνύμφευτε). С друге стране, кондаци су краћи и завршавају се ускликом: *Αλιλουῖα!* (ἀλληλουῖα). Првих дванаест строфа химне приказују догађаје који утемељење налазе у јеванђељима и апокрифним текстовима и чине тзв. историјски део циклуса, те су се сликари приликом њиховог илустровања користили већ познатим иконографским обрасцима. Другу половину химне чини њен догматско-похвални део, у ком се на мистичан начин говори о тајни Оваплоћења и улози Мати Божије у икономији спасења, те је његов садржај сликарима омогућавао уобличавање разноврсних иконографских решења. У оквиру богослужења, Богородичин акатист се у целости пева на јутрењу пете суботе Великог поста (БАБИЋ 1995: 149).

Иконографска анализа хоповских сцена циклуса Богородичиног акатиста

Хоповски циклус започиње на северном делу источног зида сценом *Благовѣсти на бунару* (аггел прѣдстателъ съ н(е)б(е)съ посланъ вѣ(ст)ь рещи б(огород)ице). Арханђел Гаврило, одевен у хитон и химатион, прилази Богородици са леве стране. Експресивности сцене доприноси изненађена реакција Мати Божије, која је високо подигла десну руку, док у левој носи крчаг са водом. Њена фигура насликана је у невештом скраћењу, тако да посматрач стиче утисак да лебди испред бунара. У позадини сцене насликана је једнокуполна црква (Милошевић, Милановић 1955: 266).

У истом сликаном пољу илустрован је и I кондак, у форми *Благовести*, као што је и уобичајено (видљиве с(к)ета(а) сѣѣ (кѣ) чн(стотѣ) рѣѣ). Овога пута, сцена се одвија у ентеријеру, јасно назначеном развијеном драперијом између архитектонских кулиса; са леве стране приказан је арханђео који у левој руци носи гласничку палицу, док десном благосиља Богородицу, која седи на ниском трону и преде. Поглед је усмерила ка посматрачу, а зрак из сегмента неба спушта јој се ка челу (Милошевић, Милановић 1955: 266).

Након уводне две строфе, циклус прелази у наредно сликано поље на источном зиду припрате. По трећи пут, како препоручују и сликарски приручници, представљен је иконографски тип *Благовести* (разџм нѣразџмъ(нѣ) разџм(ѣтн) дѣваа ншѣши в(ъзопн)).

фрушкогорских манастира. Циклус се најпре јавља у црквама Светог Николе и Светог Јована у Великој Хочи (Пајкић 1963: 170–171, 186–189; Петковић 1965: 177–178, 186–187), Пиви (Петковић 1965: 200–201; Сковран 1980: 16–18), Хиландарској трпезарији (Кајмаковић 1977: 192–221), манастиру Светих арханђела у Кучевишту (Серафимова 2005: 143–166), Цркви Светих апостола у Пећи (Зарић 1993: 55–70), у Благовештењу кабларском и Никољу (Рајић, Тимотијевић 2004: 207–208, 97–101) и у Цркви Богородичиног Успења у Мртвици (Пејић 1988/89: 109–134).



Сл. 1



Сл. 2



Сл. 3



Сл. 4

Овога пута, арханђео је одевен у царску одору, снажно је закорачио левом ногом ка Богородици, која је приклонила главу ка саговорнику. Из сегмента неба, ка њој се поново спуштају зраци. Иконографски готово истоветна сцена остварена је у манастиру Преображења у Дриовуну (Милошевић, Милановић 1955: 266).⁴

⁴ Сцена готово идентична оној у Новом Хопову насликана је у два наврата: у оквиру циклуса Богородичиног акатиста, а затим и као почетна сцена циклуса Великих празника, где највећу разлику

У оквиру истог сликаног поља, по четврти пут, сликар се определио за приказ *Благовести* (снл(а) (кы)шнаго (снл)). Арханђео је, као и у претходним сценама, постављен на леву страну сцене, високо раширених руку. Насупрот њему стоји Дјева Марија, руку постављених у молитвени гест. Највећу иконографску разлику у односу на претходне приказе истог догађаја представљају умножени зраци из сегмента неба који се сасвим спуштају до Богородице, чиме је сликар нагласио теолошки смисао ове строфе химне тј. Непорочно зачеће Дјеве Марије. У српској уметности, по правилу, за илустрацију II кондака примењивана је композиција Непорочног зачећа, у којој, иза Богородице смештене на трон, девојке или анђели разастире драперију. Исто важи и за примере са територија данашње Грчке, Бугарске или Румуније. Ипак, сценом *Благовести*, наведена строфа се без изузетка илуструје у руској уметности, од најстаријих примера ове химне у XIV веку, све до времена савременом осликовању хоповске припрате.⁵

У последњем сликаном пољу на источном зиду насликане су сцене *Сусрећа Марије и Јелисавете* и *Сумње Јосифове*. У првој сцени, приказане су Марија и Јелисавета у присном загрљају (н)мѣши (кѡ)гѡпрн(іетн)ѡю д(ѣ)вл ѡтр(ѡ)бѡ вѡстѣтѣ к(ѣ) (ѣ)л(н)авѣ(тн) (Милошевић, Милановић 1955: 266). Карактеристичан положај тела Претечине мајке, која се дубоко нагнула ка својој пријатељици, у потпуности понавља решење остварено две године раније у манастиру Преображења у Дриовуну. Овим се не исцрпљују детаљи у којим су видљиве подударности између две композиције; поред самих гестова актера, за сцену је особен богато декорисани капител иза Богородице, као и колорит мафориона две жене – тамномаслинасти Јелисавете и тамноцрвени Богородице.

Сцена *Сумње Јосифове* сасвим је лишена карактеристичне експресивности (ѡѡѡ ванѣт(ѡ)ѣ (н)м(ѣ)л подншлѣнне неѡѣрнн целѡмѡдрнн іѡсифѣ сѣмѣтн сѣ). Са леве стране насликан је Јосиф, у средњим годинама, који у левој руци држи данас тешко разазнатљиви штап. С друге стране композиције стоји Богородица, руку пружених у гест говора. У позадини сцене насликана је куполна грађевина занимљивог архитектонског изгледа (Милошевић, Милановић 1955: 266–267).

представља богато резбарени трон иза Богородице. Међутим, трон готово идентичне резбарије остварен је у оквиру Царског деизиса на источном зиду хоповске припрате, на Христовом трону (Тѣампоуѣас 2005: ѣк 81, 111).

⁵ У руској уметности циклус Богородичиног акатиста најпре се јавља на икони из Успенског сабора у Кремљу, чији се настанак смешта у временски оквир друге половине XIV века, док је у зидном сликарству најстарији сачувани циклус Богородичине химне насликао Дионисије у Ферапонтову 1501/02. године (Данилова 1970: 7). Током XVI века насликан је знатан број икона које красе илустрације строфа Богородичине химне (Петрова 1989: 143–156; Саенкова 2009: 359–367), а током XVII века у иконографски измењеној варијанти химна се илуструје најпре на храмовној икони Благовештенског сабора у Кремљу из прве четвртине века, а која се сматра узором за све потоње циклусе у руској уметности. Поред иконописа, Богородичина химна се често илуструје и у зидном сликарству. Популарности теме Богородичиног акатиста током XVII века посебно је допринела чињеница да се током Смутног времена ова химна често певала у нади за коначни престанак рата и избављење од стране интервенције (Саликова 1999: 264).

Циклус након источног прелази на јужни зид припрате. Према вековима устаљеном обрасцу, насликано је *Рођење Христово* (слишаше пастирн нже ва пл(ь)тн х(рист)во во приш(ь)с(т)внє). У сјајној мандорли приказана је Богородица са новорођеним Христом у наручју. Испред њих налази се замишљени Јосиф, док се са леве стране један пастир, држећи капу у руци, приклања новорођеном Спаситељу. Њему насупрот, други пастир гестом руке указује на зрак који се са неба спушта ка Витлејемској пећини. Двојица анђела налазе се у врху сцене, са обе стране планинског пејзажа, погледа уперених ка сегменту неба. Пасторалну атмосферу сцене употпуњује стадо оваца насликано у доњем левом углу сцене (Милошевић, Милановић 1955: 267).

Наредне три строфе Богородичине химне казују повест о тројици мудраца. У првој епизоди, сасвим једноставне и сведене инсценације, која представља *Долазак мудраца у Витлејем*, приказана су тројица Халдејаца у брзом галопу, како прате звезду коју својом руком води анђео приказан у лету (в(о)готеџноу звѣзду видѣвшє вьлєвнєн послѣдоваш(є) (з)ахн). Поворку јахача предводи најстарији међу њима, којег у стопу прате његова двојица сапутника (Милошевић, Милановић 1955: 267).

У централном пољу јужног зида наставља се приповест о тројици мудраца, сценом њиховог поклоњења (видѣше отр(оц)н (хл)адєн(с)кн на рѣк(оу) (д)євнѣ сзздавша рѣк(оу)). Они су приказани у процесији, држећи дарове у рукама, пред троном на ком седи Богородица са Христом, који десницом благосиља новопридошле путнике. Иза њих је представљена архитектонска кулиса која почива на два стуба (Милошевић, Милановић 1955: 267).

Завршна епизода која укључује тројицу мудраца представљена је сценом њиховог *Повраћака у Вавилон* (п)роповѣднн внше вьлє(в)нн в(ь)з(в)ратнш(є) се (вь) (ва)вилон). Иконографски, сцена сасвим подсећа на раније осликану епизоду њиховог *Доласка*. Тројица јахача приказани су у сведеном планинском пејзажу, како се крећу у правцу супротном од оног у сцени *Доласка*. Овога пута, путнике предводи најмлађи међу њима, који је високо подигао руку према небу (Милошевић, Милановић 1955: 267).

Две епизоде које закључују историјски део циклуса приказане су на западном делу јужног зида, на иконографски вековима устаљен начин. У илустрацији VI икона приказано је *Бекство у Египат* (вєсна(вєн) ва єгнпѣтѣ просвѣщеннє бл(ь)гочьстнѣ). На челу поворке налази се Јосиф, за њим следе Богородица и Христос на коњу, док се на њеном зачељу налази Јаков. Они ступају пред градске бедеме, на чијем врху се налази персонификација Египта, која их дочекује. Пред доласком Спаситеља, са високих зидина у понор се стрмоглављују двојица тамних идола приказаних у десном углу сцене (Милошевић, Милановић 1955: 267).

Последња сцена на јужном зиду представља *Срећење* (хотѣѣѣ снєсєнѣ от настоєщѣго вѣка). Хоповски мајстор се определио за асиметрично решење ове композиције. Под високим балдахином, који означава простор јерусалимског Храма, стоји Симеон са Христом у наручју. С друге стране насликане трпезе стоје Мати Божија, која је пружила руке како би примила свог сина натраг у наручје, затим пророчица Ана иза ње, као и Јосиф, који у рукама држи пар грлица (Милошевић, Милановић 1955: 267).

На јужној страни западног зида започиње догматско-похвални део циклуса. На десној страни сцене Христос седи на трону, док се са леве налазе тројица архијереја, подигавајући руке ка Христу (новѣ показа т(ва)р(ь)). Необичност сцене представља високи двокраки крст који се, сасвим нелогично, уздиже у позадини над ниским зидом. Овакво иконографско решење непознато је српској уметности (Милошевић, Милановић 1955: 267).⁶

У продужетку истог сликаног поља, као илустрацију VII кондака, сликар је одабрао једноставну композицију Деизиса (стр(а)н(н)оѣ рожд(дство) видѣвшѣ). Христос седи на богато украшеном трону, у левој руци држи отворен кодекс, док десницом благосиља. Са страна стоје Богородица и Јован Претеча у молитвеном ставу. Из сегмента неба, зрак се спушта ка Спаситељу (Милошевић, Милановић 1955: 267).

У централном пољу западног зида приказана је сцена занимљиве иконографске садржине. На високој стени у средишту композиције стоји Христос Емануил раширених руку, држећи отворени кодекс у левој руци. У сегменту неба приказан је Христос у средњим годинама такође раширених руку. Њима се са обе стране поклањају две групе светих монаха. Ону са леве стране предводи монах са црним кукулом на глави (въсѣ бѣ въ нижни(хъ) и въ вишни(хъ)) (Милошевић, Милановић 1955: 267). Овакво иконографско решење није познато у српској уметности. Такође, није могуће пронаћи одговарајуће аналогije ни у сликарству других балканских народа. С друге стране, у руској уметности, од прве половине XVII века, у низу примера се појављује решење сасвим слично хоповском. Једину разлику представља чињеница да се у сегменту неба, уместо Христа, појављује Богородица. Убедљиву сличност руским примерима ове сцене сликар остварује како положајем Христа Емануила на високој стени, тако и распоредом монаха, а поготово оним који предводи групу са леве стране, који и у руским примерима редовно носи кукул на глави (Саликова 1999: 266–268).⁷

У наредној сцени, у средишту је поново насликан Христос Емануил, како седи на трону који чине огњени херувими (въсако (ѿ)тас(тво) (агг)льско). Десном руком благосиља, док у левој држи отворену књигу. Смештен је у сферичну мандорлу, чији је први део црвене боје, док се у другој, плаве боје, налазе шесторица анђела који рукама указују на новорођеног Спаситеља (Милошевић, Милановић 1955: 267). Композиција показује убедљиву сличност са савременим руским примерима, како у иконопису, тако и у зидном сликарству. Једина значајна иконографска разлика јесте изостанак Марте и Марије у подножју сцене, под Христовим ногама (Саликова 1999: 268–269).⁸

⁶ У руској уметности прве половине XVII века, на основу нама доступног материјала, не појављује се овакво решење за почетну сцену догматско-похвалног дела циклуса. Ипак, на једном познијем примеру, икони Похвале Богородици са сценама акатиста из 1701. године, сликар Иван Амвросијев приказује сцену истоветне иконографске садржине, у којој Христос тројици архијереја указује на Голготски крст, што сведочи да су постојале иконографске варијације у оквиру сцена циклуса. Икона је репродукована у: Пивоварова 2020: 414–415.

⁷ За разлику од руских икона из претходних столећа, почетком XVII века, Христос Емануил се смешта на високу стену, док је у ранијим примерима бивао сликан заједно са Богородицом у сегменту неба.

⁸ Ова сцена је током XVII века такође претрпела одређене иконографске промене. У ранијим примерима, постојале су две иконографске варијанте: прва, која прати пример иконе из Успенског

Сцене које следе насликане су у северном делу западног зида. У првој је илустрован IX икос. Богородица са Христом седи на трону, који окружују двојица архијереја, према иконографским карактеристикама, Кирил Александријски и Јован Златоусти (вѣѣне многовещанне ѿко рѣни бѣзгла(с)ни). Кирил Александријски обема рукама указује ка Богородичином трону, док цариградски светитељ у левој руци носи затворену књигу. Теолошку поруку ове строфе Богородичине химне откривају тројица ретора приказаних под Богородичиним троном. Сва тројица погледе су усмерили ка Мати Божијој, док у рукама носе развијене свитке, на којима је недостатком исписане садржине јасно истакнута њихова немоћ да речима искажу тајну Оваплоћења (Милошевић, Милановић 1955: 267). Овакво иконографско решење јавља се без изузетка у руској уметности XVII века, док је у осталим областима православног света остало непознато. Хоповски мајстор остварује готово потпуну подударност са руским примерима. Ово је јасно како на основу генералног решења, избора архијереја који окружују Богородичин трон, тако и на основу најситнијих детаља, попут положаја безгласних ретора (Саликова 1999: 270–271).⁹

Завршну сцену на западном зиду чини илустрација IX кондака. Христос са леве стране ступа пред занимљиво декорисано постоље, и обема рукама указује на отворено јеванђеље, које је на њега положено (спаси хѣте н цѣра всѣх(х)рѣстѣи). Спаситељ је праћен групом апостола са десне стране сцене, коју предводи апостол Петар. У позадини сцене приказана је необична, лучно конструисана грађевина (Милошевић, Милановић 1955: 267). У српској уметности, као ни у уметности других балканских народа, не постоје аналогije за ову сцену. Ипак, у руским примерима илустрације Богородичине химне, на начин изложен у опису сцене, илуструје се почетна строфа догматско-похвалног дела циклуса тј. VII икос, где се отворено јеванђеље положило на пулт на које Христос указује својим ученицима тумачи као Нова твар о којој говори текст ове строфе (Саликова 1999: 266).

Након два уништена сликарска поља на северном зиду, где су се несумњиво налазили прикази X и XI икоса и кондака, циклус се завршава у источном делу овог зида, где су очуване обе сцене. У илустрацији XII икоса приказане су две групе ученика, које се поклањају Богородичиној икони (поюще твоѣ рождѣст(в)о всѣх(х)в(ла)дѣи(ц)ѣ тѣ). Ону са десне стране предводи цар, праћен двојицом дворана, док ону са леве, данас највећим делом уништено, предводи један архијереј, што се може закључити на основу трагова нимба, као и омофора. Богородичина икона постављена је на високи постамент пред којим се налази сто. У позадини сцене приказана је висока архитектонска

сабора, на којој је приказан Христос Емануил који у руци држи развијени свитак, док је на ону другу утицај извршила Дионисијева композиција из Ферапонтова, на којој је приказан Христос у историјском виду. Ипак, током XVII века иконографија ове сцене се усложњава, те се Христос Емануил смешта на трон од херувима, док се под његовим ногама приказују Марта и Марија.

⁹ Попут претходно разматраних сцена, и у илустрацији IX икоса током XVII века долази до извесних иконографских варијација. Иако само језгро сцене прати узор са иконе Успенског сабора и потоњих векова, са почетком XVII века уместо раније приказиваног аутора Литургије Василија Великог, приказује се по правилу Кирил Александријски.

конструкција, налик на храм (Милошевић, Милановић 1955: 267). Хоповска сцена својом основном иконографском поставком понавља решења из савремене руске уметности (Саликова 1999: 273–276).

Завршну сцену хоповског циклуса чини илустрација XII кондака Богородичине химне. Као и у претходној сцени, централну тему чини прославање иконе, на којој је представљена Богородица типа Знамења (натпис уз сцену је уништен). Овога пута, она се налази на високом постаменту налик на стуб, испред којег је смештена овална трпеза на коју је положен затворени кодекс. Икони се приклањају две групе људи; ону са десне предводи архијереј праћен групом монаха, док ону њима насупрот високи дворски достојанственик (Милошевић, Милановић 1955: 267). У позадини, сцену надвисује изузетно занимљива конструкција храма, коју чине три групе од по три куполе.¹⁰



Сл. 5

Однос хоповског сликара према предлошку

Из свега до сада изложеног, јасно је да је приликом уобличавања хоповског циклуса коришћен руски предлошак.¹¹ Ово је посебно видљиво у сценама догматско-похвалног дела циклуса, где су поједине сцене готово доследно пренесене на зидна платна фрушкогорске светиње. Такође, видљиво је да се сликарска група, предвођена сликаром Николом из Линотопа, приликом уобличавања сцена из историјског дела циклуса, које своје утемељење имају или у библијском наративу или у другим циклусима, користила и сопственим предлошцима, о чему недвосмислено сведочи поређење са фреско-ансамблом из храма Преображења у Дриовуну, насликаном две године пре хоповског (ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ 2005: 50–58).¹² То је посебно изражено у илустрацијама

¹⁰ Последње две сцене циклуса Богородичиног акатиста су у руској уметности током XVII столећа претрпеле највеће иконографске промене. Приметно је да се све више напуштају цариградски модели који су доминирали на ранијим примерима, те да се све чешће јављају иконографски детаљи који упућују на савремене праксе у руском друштву. Тако до тада приказивану литију са цариградском иконом Богородице Одигитрије из последње строфе све чешће замењује литургијска служба пред иконом Владимирске Богородице, која је била паладијум руске земље.

¹¹ Већ је Оливера Милановић у првом тексту након откривања хоповских фреска напоменула да јој руски примери циклуса нису били доступни. Да је ово био случај, вероватно би већ 50-их година утврђено иконографско порекло хоповског циклуса (Милошевић, Милановић 1955: 273; напомена 83).

¹² Сликару Николи је поред фреско-ансамбла у Дриовуну и Новом Хопову приписан и низ других дела, те се његова активност може пратити током више од две деценије (ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ 2005: 152, 157; 2010: 97–103).

I кондака и II икоса (*Благовести*), као и III икоса (*Сусрети Марије и Јелисавите*). Ипак, и приликом сликања сцена историјског дела циклуса видљиво је ослањање на руски предложак. Ово је посебно уочљиво у српској средини иконографски јединственој илустрацији II кондака (четвртим приказом *Благовести*), али и у другим сценама, попут илустровања почетне строфе циклуса *Благовестима на бунару*, као и сасвим једноставних и сведених композиција *Доласка* и *Повраћка мудраца*.

У сценама догматско-похвалног дела циклуса, у поређењу са делима руског зидног сликарства или иконописа, приметно је да су многе сцене, изостављањем одређених иконографских детаља, знатно упрошћене и сведене на основни сиже. Тако, на пример, у сцени Деизиса изостављен је приказ Христа Старца Дане у сегменту неба, као и двојице анђела у лету. У илустрацији VIII кондака изостављене су Марија и Марта у подножју Христових ногу, док је у приказу VIII икоса уместо Богородице у највишој зони представљен средовећни Христос. За крај, у последњој сцени циклуса, изостављене су клечеће фигуре испред Богородичине иконе и композиција је ограничена само на најважније актере. Ова тежња сликара за упрошћавањем сцена и за приказивањем само основне фабуле посебно се огледа и у приказима архитектуре, где се често компликовани изглед руских храмова своди на сасвим схематичне конструкције у позађу сцене, попут илустрација IX кондака и XII икоса. Међутим, највећа одступања у односу на примере из руског иконописа и зидног сликарства видљива су у погрешном размештају сцена. У хоповском циклусу замењена су места VII икоса и IX кондака, затим суседних сцена VI кондака и VII икоса, као и редослед последње две строфе.

Све до сада наведене чињенице навеле би нас на закључак да је хоповски мајстор, несумњиво грчког порекла, имајући пред собом икону, услед непознавања руског предлошка, учинио погрешан размештај сцена и изостављао важне детаље у многим сценама. Међутим, сасвим другачији закључак може се извести када се хоповске сцене упореде са графичким илустрацијама из Посног триода, штампаног у Кијево-печерској лаври 1627. године.¹³ Наиме, у овој богослужбеној књизи сцене Богородичиног акатиста показују директну зависност од иконографије уобличене у првој четвртини века у Москви.¹⁴ Ипак, илустратор ове књиге је, очигледно недовољно познајући

¹³ У српској науци о овој штампаној књизи писао је професор Сретен Петковић. Међутим, у овој студији било је речи о утицају које су графике из штампаних књига Божицара Вуковића извршиле на прва штампана издања Кијево-печерске лавре (Петковић 1986: 95–98). О утицајима штампаних књига Кијево-печерске лавре на зидни ансамбл хоповске приправе припремамо засебан рад.

¹⁴ Једна од кључних личности у овом издавачком подухвату био је Памво Беринда, у ово време већ искусан у штампарском послу, с обзиром на чињеницу да је са братом Стефаном пристигао у Кијево-печерску лавру из Лавова како би покренуо штампарију. Овај предузимљиви сабрат Кијево-печерске лавре путовао је у Москву као део изасланства луцког епископа Исака Борисковича, које је у Москву одаслао кијевски митрополит Јов Борецки. Том приликом, Беринда је руском цару и патријарху донео штампана издања Беседа Јована Златоустог на 14 посланица апостола Павла из 1623. као и Беседа Јована Златоустог на Дела апостолска из наредне године. Несумњиво је да се малоруски монах тада могао упознати са новом иконографијом Богородичиног акатиста, поготово узимајући у обзир да се тако

московски предложак, заменио места VII кондака и VIII икоса, као и VII икоса и IX кондака, али и последње две строфе Богородичине химне, што је, пратећи његов траг, учинио и хоповски мајстор (Саликова 1999: 277–278).

Међутим, подударности између хоповских сцена и графичких илустрација кијевске књиге не исцрпљују се у самом размештају сцена или у недостацима одређених иконографских особености, већ се додатно потврђују, понекад и у најситнијим детаљима. Ово је видљиво већ у почетној сцени циклуса, *Благовести на бунару*. Угледање на предложак најпре се открива у приказу црквене грађевине у горњем десном углу композиције. Поред овога, сликар показује своје угледање на предложак у положају Богородице, начину на који је подигла десну руку и на који држи крчаг у левој руци. Такође, и изглед бунара верно је пренет са графичке илустрације која прати ову строфу химне. Ипак, сликар је леву половину композиције, највероватније услед ограничености простора, другачије уобличио. Арханђео је уместо у лету представљен у пуној фигури, док је грађевина из горњег левог угла графике сасвим изостављена на хоповској фресци.

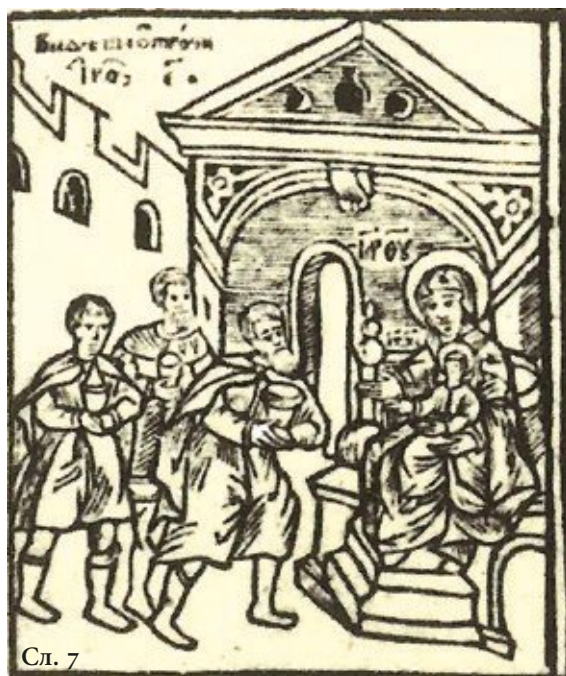
Када је у питању представа II кондака, главни утицај графичког предлошка видљив је у гестовима учесника сцене. Раширене руке арханђела Гаврила верно су пренете са предлошка, као и Богородичин став. За разлику од графике, сликар иза Мати Божије смешта трон, што се може објаснити његовом тежњом да необичну сцену учини традиционалнијом и на тај начин је повеже са претходне две сцене, које је остварио користећи сопствене предлошке. Сцена *Сумње Јосифове* верно дочарава тежњу сликара да садржаје графичких илустрација што прецизније пренесе на зидна платна. Као и у претходним примерима, он понавља гестове актера сцене, а у Јосифовом случају преноси и изглед штапа који он држи левом руком са предлошка. На овој композицији до израза долази и сликарева тежња да се приближи изгледу кијевске илустрације и кроз изглед архитектонских кулиса у позадини сцене. Иза Јосифа смешта архитектонску кулису једноставнијег изгледа, док изнад Богородичине главе представља куполну грађевину сасвим верну изгледу оне са предлошка. Поред овога, сликар и појединим живописним детаљима, попут прозора на бедему иза актера сцене, настоји да оствари ближу везу са графичком илустрацијом.

У приказу Рођења Христовог, сликар се ослања на предложак, како у самом размештају актера, тако и у најситнијим детаљима, попут изгледа Витлејемске пећине или приказа планинског пејзажа. Посебно су вредни запажања начин на који пастир са леве стране придржава своју капу и приказ животиња у доњем левом углу сцене. Очигледно је да је сликар, суочивши се са добро познатом темом, остварио суверену

замашан штампарски подухват, попут издавања Посног триода, морао планирати знатно раније, те да је већ тада одлучио да се илустрације Богородичине химне укључе у штампано издање. Како сам Беринда сведочи у говору Посног триода, књига је искусно украшена зографским цртежима према древним отачким изворима (Титов 1918: 161–162; Саликова 1999: 277–278; напомена 8). Графичке представе циклуса Богородичиног акатиста из кијевског Посног триода репродуковане су у: КАМЕНЕВА, ГУСЕВА 1976: 22; репродукције 480–481, 490–511).



композицију, складног распореда фигура. Када су у питању сцене везане за тројицу мудраца, угледање на предложак је и више него очигледно. Сликару је верно преношење садржаја ових сцена на зидна платна било олакшано чињеницом да су сва тројица Халдејаца у кијевској књизи сигнирана. У сцени њиховог *Доласка*, сликар дословно у слику преноси њихове ставове и положаје. Ово се посебно уочава у приказу најмлађег јахача, који је десну ногу сместио у узенгију, на истоветан начин као и на графици. Поред фигура јахача, сликарева способност да у фреску пренесе садржај графике посебно се уочава поређењем фигуре анђела у лету и његовој фино извијеној фигури док левом руком држи



Витлејемску звезду. И наредна сцена у детаљима дословно преноси садржај графичке илустрације. Ово се огледа у ставу самих фигура, како Богородице са Христом, тако и тројице Халдејаца. Слика у најмањим појединостима тежи да дочара атмосферу поклоњења, што најбоље уочавамо у приказу дарова у рукама мудраца (путира у рукама оног најстаријег и занимљиве пирамидалне посуде у рукама најмлађег), или изглед сложене архитектонске кулисе иза Богородице са окулузом на самом врху, али и постољу које се налази испод њених ногу. И у иконографски сасвим сведеној сцени *Повраћка мудраца* кроз карактеристичне детаље, попут начина на који су усковитлани плаштови мудраца, опажа се са каквом се минуциозношћу сликар односи према предлошку.

У последње две сцене јужног зида, којима се завршава историјски део циклуса, у сценама које су биле саставни репертоар великог броја православних храмова, сликар је остварио занимљив спој угледања на кијевске илустрације и традиционалне иконографије. У приказу *Бексџва у Еџиџаџи* хоповски мајстор прецизно смешта актере сцене према предлошку. Ово је посебно видљиво у начину на који се Јосиф окреће ка Богородици и Христу, али и у начину на који Јаков носи штап са завежљајем преко рамена. Ипак, као уступак традицији, изнад сасвим схематизованих градских бедема, он смешта персонификацију Египта и падајуће идоле који недостају у кијевској илустрацији. Сличан поступак сликара можемо запазити и у сцени *Срећшења*. Угледање на предлошак највидљивије је у распореду актера, а поготово у положају пророчице Ане, која тек провирује иза Јосифове фигуре. За разлику од предлошка, Христос је окренут ка својој мајци, према којој је пружио руку, док је она приказана испружених руку, за разлику од кијевске илустрације, на којој су оне прекривене. Као још један важан детаљ који разликује хоповску сцену треба споменути и приказ балдахина који је надвисује, сасвим сличан оном који је приказан у Дриову-ну две године раније, што је елеменат традиционалне иконографије.¹⁵

За разлику од сцена историјског дела Богородичине химне, где је сликар имао могућност коришћења иконографских решења која је већ остварио у ранијим делима, у њеном догматско-похвалном делу сасвим особена иконографија сцена налагала је хоповском мајстору прецизније угледање на садржину кијевског предлошка. Већ у првој сцени на западном зиду видљива је зависност фреске од графике. Начин на који су постављени архијереји слева, њихови гестови, као и Христов гест благосиљања у потпуности одсликавају изглед графичке илустрације. Међутим, детаљ који најбоље одражава сликареву тежњу да садржај илустрације што верније пренесе на фреску јесте изглед Христовог трона. Слика дословно преноси ногаре на којима он почива, као и постоље под Спаситељевим ногама. У позадини сцене, као и на оригиналу, постављен је високи Голготски крст. У суседној сцени Деизиса, сликар поново, поред основне поставке ликова и њихових гестова, у детаљима показује своју верност предлошку; доњим делом Христовог трона, супедионом који се налази под

¹⁵ За поређење са сценом из Дриовуна: ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ 2005: εικ. 112.

Сл. 8



његовим ногама, али посебно приказом голуба у сегменту неба, сликар на најбољи начин показује своју вештину да садржаје кијевске илустрације пренесе на зидну слику.

У наредне две сцене остварене су композиције сасвим сличне предлошку. У првој, Христос Емануил стоји на високој стени, окружен групама монаха. Међутим, у сегменту неба, уместо Богородице насликан је средовечни Христос. Оно што посебно чуди јесте што је сликар, и поред јасно видљиве сигнатуре која се у оригиналу налази поред Богородичиног лика, одлучио да поново наслика Христа. Необичности сликаревог поступка доприноси и чињеница да је у потпуности

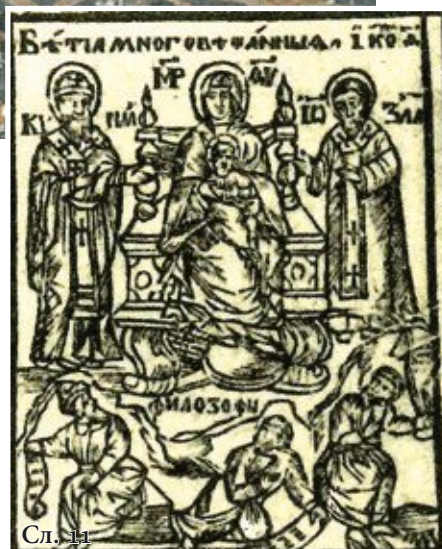


Сл. 9



поновио Богородичин гест, као и да је тежио да прслика валовити изглед сегмента неба са оригинала. У наредној композицији, Христос Емануил се налази у центру окружен анђелима. За разлику од предлошка, вероватно услед ограничености расположивог простора, сликар представља тројицу уместо четворице анђела.

Сликарева педантност у преношењу најситнијих појединости илустрација кијевског Посног триода на зидна платна фрушкогорског храма посебно долази до изражаја у последње





Сл. 12

две сцене западног зида. У првој, приказана је Богородица на трону, којој се приклањају двојица архијереја. Сликару је посао знатно олакшан чињеницом да су они на кијевској илустрацији сигнирани, те и он представља Кирила Александријског са леве стране и Јована Златоустог са десне. За разлику од предлошка, на ком су одоре двојице светитеља знатно упрошћене, хоповски мајстор их приказује са великом прилежношћу. Ипак, он своју вештину открива у доњем делу сцене, у приказу тројице ретора. Положаји тела све тројице су дословно пренети са кијевске илустрације, а то посебно

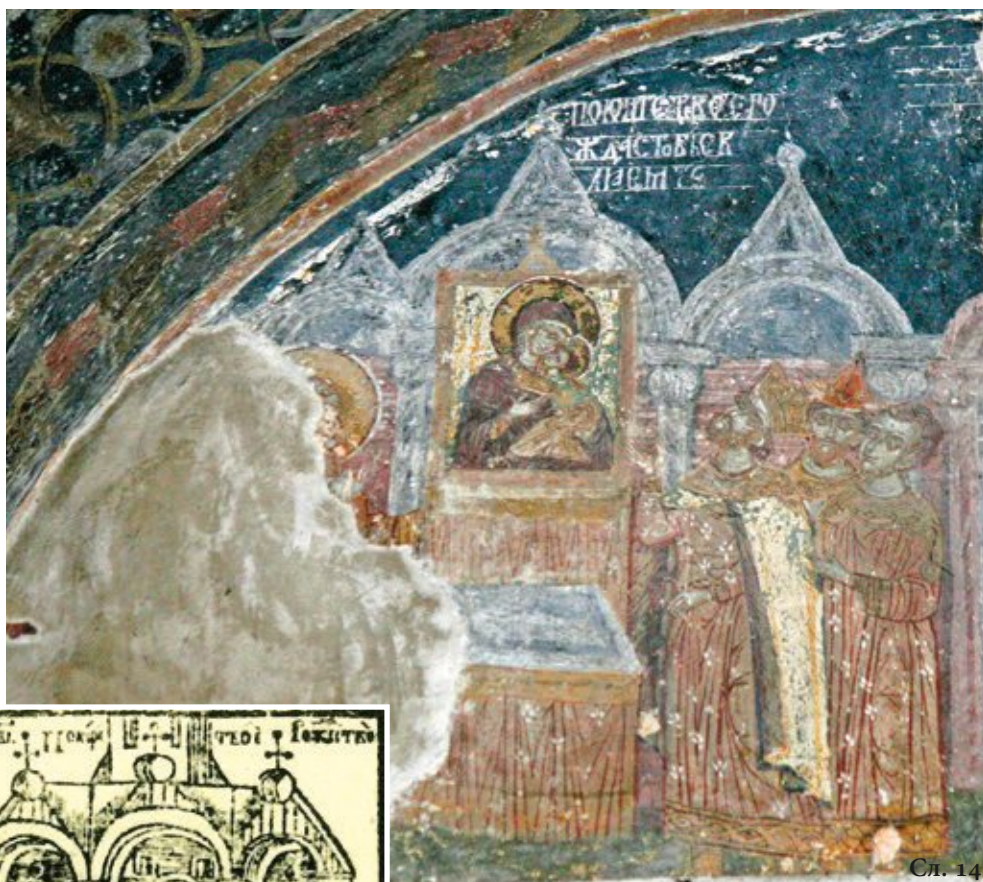


Сл. 13

важи за оног у доњем левом углу, који једини седи на постољу и носи капу, што хоповски мајстор не пропушта да представи на сцени. Поред ових, и још један детаљ открива зависност хоповске фреске од графике, а то је супедион испод Богородичиног трона.

Можда и највећу сличност са садржајем графичке илустрације сликар је остварио у последњој сцени на западном зиду. Она се најпре открива у крупним појединостима, попут Христовог положаја, начина на који се окренуо ка својим ученицима и указује на отворену књигу положену на пулт. Ипак, као и у претходним сценама, приврженост детаљима открива сликареву зависност од предлошка. Она се најпре огледа у покушају да представи сложену лучну конструкцију са оригинала, као и у представи занимљивог изгледа пулта пред који ступа Христос. Као и у претходној сцени, хоповски мајстор под ноге главног актера сцене смешта постоље идентично оном са оригиналне илустрације. У завршне две епизоде циклуса представљене су две сцене поклањања Богородичиним иконама. У првој, делимично оштећеној, угледање на кијевску илустрацију очитује се највише у приказу храма у позадини сцене, који, на сликару пријемчив начин, дочарава комплексну грађевину са кијевске илустрације, поготово у приказу капитета на којима почивају лукови грађевине. Такође, трпеза испред Богородичине иконе верна је копија оне са графичког предлошка. Као важан детаљ који се не појављује на хоповској фрески издвајају се двојица мушкараца који носе Богородичину икону, вероватно услед недостатка простора. Сликарева тежња да верно дочара атмосферу са кијевске илустрације још више долази до изражаја у закључној сцени циклуса. Као и у раније разматраној композицији, он тежи да што прецизније, у складу са својим знањима, представи комплексну структуру храма у позадини сцене. Поред овога, приказом овалне трпезе на којој је положен затворени кодекс, хоповска композиција се сасвим приближава садржају кијевске илустрације.

Имајући у виду све изложено, хоповски мајстор се најпре открива као изврстан цртач. Његова цртачка вештина се открива најпре у приказивању људске фигуре, за шта су најбољи примери фигура анђела у лету у сцени *Доласка мудраца* или безгласних ретора у илустрацији IX икоса. Он успева са великом сигурношћу да у оквиру сведених простора хоповских сликарских поља смести често многољудне композиције, те да оствари прегледна решења, која веродостојно преносе садржаје графичких илустрација кијевске књиге. Поред приказа људске фигуре, сликар се у више наврата са великом пажњом односи према предметима са кијевских графика, пре свега у приказима Христових трона у VI икосу и кондаку, представи пулта пред који Христос ступа у последњој сцени на западном зиду или у постољу на ком почива Богородичина икона у последњој сцени циклуса. С друге стране, у више наврата хоповски мајстор се користи иконографским схемама које је раније примењивао. Поред основне иконографске поставке, своју приврженост вековима потврђиваним традицијама, показује и у појединим детаљима, попут капа дворских великодостојника и круне владара у последње две сцене циклуса или у приказу тројице мудраца у опису



повести о њиховом путу у Витлејем.¹⁶ Све у свему, сликара можемо оценити као искусног уметника, који је вешто успео да на зидна платна хоповске припрате пренесе њему до тада сасвим непознате иконографске обрасце, али да истовремено, сусревши се са графичким илустрацијама које су потпуно различит медиј од фреске, оствари складну целину у којој се сједињују елементи византијске иконографије, којом је он суверено владао, и московске

¹⁶ Овај сликарев поступак подсећа на сликара Јована, који се при сликању ауторског портрета цара Давида за Псалтир Гаврила Тројичанина користио графичким предлошком из Псалтира произашлог из штампарије Бартоломеа Ђинамија. Наиме, он наместо западне иконографије, цара приказује на начин сасвим особен византијској иконографији (РАКИЋ 2002: 266–267).



иконографије уобличене у епохи непосредно након завршетка Смутног времена почетком XVII столећа.

Хоповско-руске везе у XVII веку и руски утицаји у српској уметности

С друге стране, остаје неодговорено на питање на који начин су графички предлошци из једне штампане књиге из Кијево-печерске лавре послужили сликарима у уобличавању сцена овог циклуса и доспели у удаљени сремски манастир. Средина XVII столећа је епоха у којој долази до све учесталијих контаката српске црквене јерархије са Руским царством,



који свој највиши израз доживљавају одласком патријарха Гаврила у Москву, управо у време осликавања хоповске приправе, 1654. године. Иако се контакти између српске и руске цркве и монаштва могу пратити вековима унатраг, они средином столећа добијају један сасвим нови и изразити карактер. У овој плодној размени видљивог учешћа узели су и монаси фрушкогорских манастира, а међу њима посебно и они из Новог Хопова. Тако је, захваљујући документима која чувају руски архиви, остало забележено да су пут у престоницу царства, Москву, предузимали монаси из више фрушкогорских обитељи, Ремете, Беочина, Бешенова и Крушедола (ДИМИТРИЈЕВИЋ 1922: 193–200). Ипак, за предмет наше расправе најзначајније су посете хоповских монаха. Први забележени контакти хоповског братства са Руским царством везани су за путовање које је предводио јеромонах Јеремија 1638. године. Ово изасланство доспело је до руског пограничног града Путивља, одакле није пропуштено у Москву, те се са милостињом коју је даровао путиваљски војвода вратило у матични манастир (ДИМИТРИЈЕВИЋ 1922: 200; *МОСКВА–СРБИЈА, БЕОГРАД–РУСИЈА* 2013: 235–236).

За разлику од првог путовања хоповских монаха, наредне две посете пружају далеко више података и прецизније одређују потребе њиховог манастира. Наредну делегацију која је предузела далеки пут срећемо на руској граници већ три године доцније, јануара 1641. године. Овога пута, Хоповце је предводио сегедински митрополит Неофит, а цару је носио писмо хоповског игумана Стефана. Делегација је из Путивља пропуштена у Москву, где је митрополит Неофит примљен у аудијенцију код цара. Већ 29. маја исте године, српски архијереј је цару Михаилу упутио молбу за даривање црквених књига, одежди и сасуда. На ову молбу цар је одговорио потврдно, те је митрополиту Неофиту доделио бројне црквене предмете, који су у сачуваним документима прецизно наведени. Када су у питању богослужбене књиге, које нас у овом разматрању највише занимају, митрополиту су додељене наредне књиге: Јеванђеље са тумачењем, Апостол, Служабник, Триод посни, Псалтир са пословањем, као и дванаест месечних минеја за читаву годину. Као најзначајнији резултат овог путовања, од руског цара је добијена дародавна повеља, којом је омогућен одлазак у Москву сваке седме или осме године четворици хоповских монаха (ДИМИТРИЈЕВИЋ 1922: 200–201; *МОСКВА–СРБИЈА, БЕОГРАД–РУСИЈА* 2013: 238–240, 244–245).

Управо у складу са одредбама дародавне повеље, следеће хоповско изасланство ступило је на руску територију крајем 1647. године. На његовом челу нашао се вретанијски епископ Михаило, а заједно са њим у Русију су пристигли и монаси Сава, Јосиф и Герасим.¹⁷ Они су пропуштени у Москву, где је епископ Михаило предао молбу цару Алексеју. У овој молби наводи се да су братству потребна средства за покривање и обнову цркве, те да епископ нема више помоћника и заступника у том послу, осим Господа Бога, Светог Николе и самог руског цара, од ког моли милостињу.

¹⁷ Раније исте године Михаило је изабран за вретанијског епископа, што сазнајемо на основу преписа синђелије патријарха Пајсеја која се чува у архиву Посољског приказа. Из ње дознајемо да је Михаило за вретанијског епископа изабран као хоповски јеромонах, те нам постаје јасније због чега је управо он предводио ово хоповско изасланство (ЈОВАНОВИЋ 2001: 348).

Вретанијски епископ је руском цару поднео још једну молбу, у којој прецизно наводи предмете који недостају манастиру; најпре наводи престоне иконе, затим на престолно јеванђеље и друге богослужбене књиге, као и црквене одежде. Овом хоповском изасланству додељена је уобичајена милостиња, након које се оно вратило у манастир (Димитријевић 1922: 201–204; *МОСКВА–СРБИЈА, БЕОГРАД–РУСИЈА* 2013: 265–266).

Међутим, пре но што закључимо преглед контаката хоповског братства са православним царством, вреди споменути и последње хоповско изасланство у Русију пре сликарских радова у самој припрати. Оно је забележено управо у години њеног осликовања, марта 1654. године. Предвођени архимандритом Севастијаном, они су из Путивља пристигли у руску престоницу 20. марта, где су месец дана доцније, 22. априла, примљени код цара у аудијенцију. Након дужег боравка у Москви, 19. јула су цару предали молбу за додатна средства, како би се могли безбедно вратити у матичне манастире, на коју је одговорено 26. јула 1654. године. Монаси су примили уобичајену милостињу коју је даровао руски цар (Димитријевић 1922: 204; *МОСКВА–СРБИЈА, БЕОГРАД–РУСИЈА* 2013: 283).¹⁸

Након овог кратког осврта на контакте хоповских монаха са Руским царством у време пре, током и након осликовања припрате, можемо закључити да је управо током посете митрополита Неофита 1641. године за манастир добијен Посни триод. Нажалост, како руски извори не потврђују да се радило управо о оној књизи штампаној у Кијеву 1627. године, а како се ни у оквиру саме манастирске библиотеке, која је у потоњим вековима више пута страдала, ни у оквиру других збирки руске штампане књиге у нашој земљи није сачувао примерак овог издања, који би могао непосредно потврдити припадност хоповској библиотеци, не смемо са сигурношћу тврдити да је Посни триод који је поклонио цар Михаило онај који је послужио хоповском сликару као предложак, те сам изглед и распоред сцена хоповског циклуса Богородичиног акатиста остаје као једино сведочанство о доспећу ове књиге у фрушкогорску светињу.¹⁹

¹⁸ Иако се зна да је хоповска припрата осликована до дубоко у јесен 1654. године, сумњамо да је ово изасланство могло са собом донети Посни триод који је сликарима послужио као предложак за осликовање Богородичине химне, с обзиром на то да је оно кренуло из Москве тек крајем јула исте године. Но, хоповски контакти са Руским царством и њихова путовања наставили су се и током друге половине столећа. Тако је остало забележено да је у Москву 1665. године пристигао поп Стефан, који је у Београду откупио једног руског заробљеника у Београду, а већ наредне 1666. године у Москви се обрело изасланство предвођено архимандритом Исаијом, које је од руског цара молило покров за мошти Теодора Тирона, на шта је одговорено позитивно, како сазнајемо из извора. Последњи помен хоповских монаха у Русији пада у 1670. годину када се архимандрит Исаија нашао у Москви. Забележено је да је хоповско изасланство опљачкано, те да је, с обзиром на чињеницу да присуство хоповских монаха више није забележено до XVIII века у руској престоници, вероватно изгубило и дародавну повељу из 1641. године (Димитријевић 1922: 204).

¹⁹ Како је манастир, а са њим и његова библиотека, страдао најпре у току Великог бечког рата, а затим темељно опљачкан током Другог светског рата, до данашњег дана је преживео тек један део некада сигурно богате хоповске библиотеке. Нажалост, међу хоповским књигама у Музеју СПЦ, у који су доспеле након завршетка усташке управе Сремом, данас није сачуван нити један примерак кијевског

Ипак, целину о руским утицајима на уобличење хоповског циклуса Акатиста могу да допуне и обогате и подаци из других фрушкогорских манастира. У Новом Хопову сасвим географски блиском Крушедолу, у временском оквиру који одговара периоду осликавања простране хоповске приправе, осликан је трем пред улазом у манастирски католикон. У оквиру монументалне композиције *Сѣрашној суда*, на јужном пиластру очуван је фрагмент приказа такозване *чејвороделне* иконе, несумњиво руског порекла, а која је настала по узору на неку икону из XVII столећа. Као и у случају Хопова, на укључење једне композиције руске провенијенције директног утицаја имали су чести контакти крушедолске братије са Москвом, а у овом конкретном случају архимандрита Амфилохија, који је у руску престоницу путовао 1650/1651. године (Тимотијевић 2008а: 249–258).²⁰

Интензивну културну размену између српских земаља и Руског царства у овом периоду потврђују и дела настала дубоко у унутрашњости територије Патријаршије, а која су рад домаћих уметника. Недавно је изложена претпоставка да би икона патријарха Пајсеја, коју је насликао сликар Јован 1662/63. године, могла имати своје иконографско порекло у руским парсунама (Поповић 2021: 201–203). Поред највећег српског сликара епохе и Андреја Раичевић украшава минијатурама рукопис *Шесћоднева* Јована Егзарха и *Хришћанске ѿвојоѳрафије* Козме Индикоплова у манастиру Свете Тројице

издања Посног триода из 1627. године. Током визитације фрушкогорских манастира 1753. године ни у хоповском инвентару, као ни у инвентару других манастира, не спомињу се кијевски примери штампаних триода, већ искључиво они московски. Данас се један примерак ове књиге чува у манастиру Хиландару, као део веће целине штампаних књига које су у светогорску обитељ пристигле из Кијево-печерске лавре (Радовановић 1980: 242–243). У оквиру делатности руског Печатног двора, током XVII века изашло је више издања како Посног тако и Цветног триода и ниједан од њих није био опремљен графичком опремом налик оној у кијевском издању (Зернова 1958: 28, 36–37, 48, 54–55, 57, 67, 71, 76). Такође, није нам познато у којој је мери кијевско издање ове књиге циркулирало у руској престоници. Ипак, мора се са великом дозом резерве узети чињеница да би цар у Москви, поред бројних штампаних издања из штампарије која је била у његовој непосредној надлежности, хоповском изасланству поклонио једно кијевско издање. Поред овога, могуће је да су Хоповци на неком другом месту током својих путовања ка Москви на дар добили један примерак ове књиге, како то сведочи и хиландарски примерак. Сасвим логична је и претпоставка да су приликом бројних путовања у руску престоницу боравили и у Кијеву, где би на најнепосреднији начин могли да дођу у посед овог издања. Ову претпоставку поткрепљују и наша сазнања о итинерарима других посланстава, која су се на путу за Москву задржавала у Кијеву, попут оног из манастира Зографа (Тсентсова 2017: 107–117) или антиохијског патријарха Макарија које је описао Павле из Алепа, а који је оставио и опис манастирске штампарије (Paul of Aleppo: 216–217). Нажалост, из архивских података нису нам познати итинерари хоповских посланстава, као ни личности са којима су током својих путовања могли ступити у контакт, те начин на који је књига пристигла у посед хоповских монаха, на основу данашњих сазнања, мора остати на нивоу претпоставке.

²⁰ Поред крушедолске фреске, о живим контактима са Русијом сведочи и јеванђеље штампано у Москви 1651. године, а које је оковано по налогу тадашњег београдског митрополита Илариона 1656. године и приложено манастиру његовог пострига (Тимотијевић 2008а: 198). Такође, током овог путовања, крушедолско изасланство је поред овог јеванђеља добило и бројне друге књиге, међу којима и један Посни триод. О интензивној дипломатској активности овог времена у оквирима српске цркве, али и митрополита београдског Илариона посебно, сведочи и посета јерусалимског патријарха Пајсеја манастиру Крушедолу у септембру 1654. године (Тимотијевић 2008б: 37).

Пљеваљске управо према једном, данас изгубљеном, руском предлошку, као и илустрације Псалтира са последовањем из 1669. године, који му се приписује на основу стилских особености (РАКИЋ 2012: 38–40, 83–99, 148–157, 255–267).²¹ И последњи велики српски уметник епохе, зограф Радул, у својим делима показује снажнији уплив руских утицаја у српску уметност од средине XVII столећа, када у самом срцу пећког комплекса, у циклус Светог Николе, укључује и пет епизода о Половцу 1673/1674. године (РАКИЋ 1998: 88–90, 149).

Све наведено показује да хоповски циклус Богородичиног акатиста није био изолован и усамљен случај преношења руских иконографских модела у српску уметност овог периода. Такође, видљиво је да се управо у периоду око осликавања хоповске припрате, када су српско-руски односи били најживљи и највитаљнији, може пратити и већа заступљеност руских позајмица и утицаја у српској уметности. Поред овога, на примеру осликавања хоповске припрате откривају се сва динамичност и мобилност које су карактерисале живот православних, а поготово монашких обитељи, у Османском царству у овом периоду. Ангажовање једне грчке сликарске групе од стране братства српског манастира, затим коришћење књиге штампане у Кијеву као предлошка, а за чије илустровање су употребљени московски иконографски образци, у малом нам указују на све сложене и још увек не сасвим откривене путеве који су утицали на формирање целине српске уметности у периоду обновљене Пећке патријаршије.²²

ИЗВОРИ

ДИМИТРИЈЕВИЋ, Стеван. „Одношаји пећских патријараха с Русијом у XVII веку.” *Глас Српске краљевске академије* (DIMITRIJEVIĆ, Stevan. „Oдношаји pećskih patrijaraha s Rusijom u XVII veku.” *Glas Srpske kraljevske akademije*) LVIII (1900): 201–289.

МОСКВА–СРБИЈА, БЕОГРАД–РУСИЈА. Том 1. *Друштвене и политичке везе XVI–XVIII век*. Приређивачи Светлана Долгова, Екатерина Иванова, Анатолий Турилов, Татјана Суботин-Голубовић. Београд–Москва: Архив Србије (Moskva–Srbija, Beograd–Rusija. Tom 1. *Društvene i političke veze XVI–XVIII vek*. Priređivači Svetlana Dolgova, Ekaterina Ivanova, Anatolij Turilov, Tatjana Subotin-Golubović. Beograd–Moskva: Arhiv Srbije), 2013.

РУВАРАЦ, Димитрије. *Опис српских фрушкогорских манастира 1753*. Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија (RUVARAC, Dimitrije. *Opis srpskih fruškogorskih manastira 1753*. Sremski Karlovci: Srpska manastirska štamparija), 1903.

²¹ Слично кијевским штампарима и хоповском мајстору, и Андреја Раичевић на више места у рукопису не препознаје садржај оригиналног предлошка. Такође, Раичевићев еклектични приступ, при ком за оне сцене које су му биле познате примењује иконографске образце које је већ користио, сасвим подсећа на начин рада хоповског мајстора, који се користио већ оствареним решењима у Дриовуну.

²² Циклусом Богородичиног акатиста се не исцрпљују иконографске везе између фресака хоповске припрате и графичке опреме књига штампаних у Кијево-печерској лаври. О овоме спремамо засебан рад.

СТОЈАНОВИЋ, Љубомир. *Стари српски записи и натписи 1*. Београд: Српска академија наука и уметности – Народна библиотека Србије; Нови Сад: Матица српска (STOJANOVIĆ, Ljubomir. *Stari srpski zapisi i natpisi 1*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti – Narodna biblioteka Srbije; Novi Sad: Matica srpska), 1982.

THE TRAVELS OF MACARIUS, PATRIARCH OF ANTIOCH, written by his attendant archdeacon, Paul of Aleppo, in Arabic. Translated by F.C.Belfour. [Translation from London manuscript]. London, 1829.

ЛИТЕРАТУРА

АВЕРИНЦЕВ, Сергеј Сергеевич. *Поетика рановизантијске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга (AVERINCEV, Sergej Sergejevič. *Poetika ranovizantijske književnosti*. Beograd: Srpska književna zadruga), 1982.

БАБИЋ, Гордана. „Богородичин Акатист.” У: ЂУРИЋ, Војислав (ур.). *Зидно сликарство манастира Дечана: ираћа и сџудије*. Београд: Српска академија наука и уметности (BABIĆ, Gordana. „Bogorodičin Akatist.” U: ĐURIĆ, Vojislav (ur.). *Zidno slikarstvo manastira Dečana: građa i studije*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti), 1995, 149–159.

БЕК, Ханс Георг. *Пућеви византијске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга (BEK, Hans Georg. *Putevi vizantijske književnosti*. Beograd: Srpska književna zadruga), 1967.

БРЮСОВА, Вера Григорьевна. *Русская живопись 17. века*. Москва: Искусство, 1984.

ГРОМОВА, Елена Борисовна. *История русской иконографии Акафиста*. Москва: Индрик, 2005.

ДАВИДОВ, Динко. *Хойово*. Београд: Југославија; Нови Сад: Матица српска (DAVIDOV, Dinko. *Horovo*. Beograd: Jugoslavija; Novi Sad: Matica srpska), 1964.

ДАНИЛОВА, Ирина Евгеньевна. *Фрески Ферантонтова манастира*. Москва: Искусство, 1970.

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

ЗАРИЋ, Радојка. „Фреске у средњем травеју цркве Св. Апостола у Пећи.” *Саопштења* (ZARIĆ, Radojka. „Freske u srednjem traveju crkve Sv. Apostola u Peći.” *Saopštenja*) XXV (1993): 55–70.

ЗЕРНОВА, Антонина Сергеевна. *Книги кирилловской печати, изданные в Москве в XVI–XVII веках : сводный каталог*. Москва: Государственная Ордена Ленина библиотеки СССР им. В. И. Ленина, 1958.

ЈОВАНОВИЋ, Томислав. *Књижевно дело патријарха Пајсеја*. Београд: Свети архијерејски Синод Српске православне цркве (JOVANOVIĆ, Tomislav. *Književno delo patrijarha Pajseja*. Beograd: Sveti arhijerejski Sinod Srpske pravoslavne crkve), 2001.

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

КАМЕНЕВА, Т. Н., А. А. Гусева. *Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв.: каталог изданий хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина. Вып. 1, 1574 г.-I половина XVII в.* Москва: Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина, 1976.

- МАТИЋ, Војислав. *Манастир Хојово*. Нови Сад: Платонеум (MATIĆ, Vojislav. *Manastir Hopovo*. Novi Sad: Platoneum), 2007.
- МИЛОШЕВИЋ, Милоје, Оливера Милановић. „Црква Светог Николе у манастиру Ново Хопово.” *Рај војвођанских музеја* (MILOŠEVIĆ, Miloje, Olivera Milanović. „Crkva Svetog Nikole u manastiru Novo Hopovo.” *Rad vojvođanskih muzeja*) 4 (1955): 249–273.
- МИРКОВИЋ, Лазар. *Акатисти Пресветејој Богородици*. Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија (MIROVIĆ, Lazar. *Akatist Presvetoj Bogorodici*. Sremski Karlovci: Srpska manastirska štamparija), 1918.
- НИКОЛИЋ, Јасминка. „Теме посвећене Богородици у нартексу Богородичине цркве у Слимничком манастиру.” *Зограф* (NIKOLIĆ, Jasminka. „Teme posvećene Bogorodici u narteksu Bogorodičine crkve u Slimničkom manastiru.” *Zograf*) 16 (1985): 66–72.
- ПАЈКИЋ, Предраг. „Цркве у Великој Хочи.” *Старине Косова и Метохије* (PAJKIĆ, Predrag. „Crkve u Velikoj Hoči.” *Starine Kosova i Metohije*) II–III (1963): 157–196.
- ПЕЈИЋ, Светлана. „Црква Богородичиног Успења у Мртвици – сликарство.” *Саопштења* (PEJIĆ, Svetlana. „Crkva Bogorodičinog Uspenja u Mrtvici – slikarstvo.” *Saopštenja*) XXXXI (1988/89): 109–134.
- ПЕНКОВА, Бисерка, Цвета Кунева. *Корпус на сѐнојисисѐ оѓ XVII век в Бѐлѓарѓя*. Софија: Институт на изследване на изкуствата, 2012.
- ПЕТКОВИЋ, Сретен. *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*. Нови Сад: Матица српска (PETKOVIĆ, Sreten. *Zidno slikarstvo na području Pečke patrijaršije 1557–1614*. Novi Sad: Matica srpska), 1965.
- ПЕТКОВИЋ, Сретен. *Српска уметност у XVI и XVII веку*. Београд: Српска књижевна задруга (PETKOVIĆ, Sreten. *Srpska umetnost u XVI i XVII veku*. Beograd: Srpska književna zadruga), 1995.
- ПЕТРОВА. „Похвала Богоматери с Акафистом из Кирилло-Белозерского монастыря.” *Древнерусское искусство. Художественные памятники русского Севера*. (1989): 143–156.
- ПИВОВАРОВА, Надежда. *Московские царские мастерские и региональные художественные центры в конце XVI – начале XVIII века. Опыт атрибуции произведений искусства позднего русского средневековья*. Москва: БуксМарт, 2020.
- ПОПОВИЋ, Милица. „Представе страдања и смрти апостола у припрати католикона манастира Ново Хопово.” *Ниш и Византија* (POPOVIĆ, Milica. „Predstave stradanja i smrti apostola u priprati katolikona manastira Novo Hopovo.” *Niš i Vizantija*) 11 (2013): 309–328.
- ПРАШКОВ, Любен. *Църквата Рождество Христово в Арбанаси*. Софија: Български художник, 1979.
- РАДОВАНОВИЋ, Јанко. „Руске и румунске штампе књиге XVII века у библиотеци манастира Хиландара.” *Археографски прилози* (RADOVANOVIĆ, Janko. „Ruske i rumunske štampane knjige XVII veka u biblioteci manastira Hilandara.” *Arheografski prilozii*) 2 (1980): 229–325.
- РАДОЈЧИЋ, Светозар. *Узори и дела старих српских уметника*. Београд: Српска књижевна задруга (RADOJČIĆ, Svetozar. *Uzori i dela starih srpskih umetnika*. Beograd: Srpska književna zadruga), 1975.
- РАЈИЋ, Делфина, Милош Тимотијевић. *Манастири Овчарско-кабларске клисуре*. Чачак: Народни музеј (RAJIĆ, Delfina, Miloš Timotijević. *Manastiri Ovčarsko-kablarske klisure*. Čačak: Narodni muzej), 2004.
- РАКИЋ, Зоран. *Радул: српски сликар XVII века*. Нови Сад: Матица српска (RAKIĆ, Zoran. *Radul: srpski slikar XVII veka*. Novi Sad: Matica srpska), 1998.

- РАКИЋ, Зоран. „Минијатуре сликара Јована у Псалтиру Гаврила Тројичанина из 1643. године.” *Саопшћења* (РАКИЋ, Zoran. „Minijature slikara Jovana u Psaltiru Gavrila Trojičanina iz 1643. godine.” *Saopštenja*) XXXIV (2002): 263–278.
- САЕНКОВА, Елена Михайловна. „Образ Рождества Богоматери с Акафистом 60-х годов XVI века из собрания К. В. Воронина: особенности иконографической программы.” *Искусство христианского мира*. 11 (2009): 359–367.
- САЛИКОВА, Э. П. „Храмовая икона Благовещенского собора и иконография Акафиста Богоматери в московской живописи первой половины XVII века.” *Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования* (1999): 264–279.
- СЕРАФИМОВА, Анета. *Кучевишки манастир Свети Арханђели*. Скопје: Лист (SERAFIMOVA, Aneta. *Kičeviški manastir Sveti Arhangelj*. Skopje: List), 2005.
- СКОВРАН, Аника. *Уметничко благо манастира Пиве*. Цетиње: Републички завод за заштиту споменика културе Црне Горе; Београд: Народни музеј Београд (SKOVAN, Anika. *Umetničko blago manastira Pive*. Cetinje: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture Crne Gore; Beograd: Narodni muzej Beograd), 1980.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Манастир Крушедол I*. Београд: Покрајински завод за заштиту споменика културе (TIMOTIJEVIĆ, Miroslav. *Manastir Krušedol I*. Beograd: Pokrajinski zavod za zaštitu spomenika kulture), 2008.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Манастир Крушедол II*. Београд: Покрајински завод за заштиту споменика културе (TIMOTIJEVIĆ, Miroslav. *Manastir Krušedol II*. Beograd: Pokrajinski zavod za zaštitu spomenika kulture), 2008.
- ТИТОВ, Фёдор Иванович. *Типография Киево-Печерской Лавры. Исторический очерк. Приложения к первому тому*. Киев: Типография Киево-Печерской Успенской Лавры, 1918.
- ТОМИЋ-ЂУРИЋ, Марка. *Фреске Марковој манастира*. Београд: Балканолошки институт САНУ (ТОМИЋ-ЂУРИЋ, Marka. *Freske Markovog manastira*. Beograd: Balkanološki institut SANU), 2019.
- ТОМИЋ-ЂУРИЋ, Марка. „Представе последњих строфа Богородичиног акатиста у српском зидном сликарству XIV века и култ Богородице Одигитрије.” *Ниш и Византија* (ТОМИЋ-ЂУРИЋ, Marka. „Predstave poslednjih strofa Bogorodičinog akatista u srpskom zidnom slikarstvu XIV veka i kult Bogorodice Odigitrije.” *Niš i Vizantija*) 9 (2011): 359–376.
- ΤΟΥΤΟΣ, Νικόλαος, Γεωργίος Φουστέρης. *Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Ορους: 100ς-170ς αιώνας*. Αθήνα, 2010.
- ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ, Θεοχάρης. *Το έργο του ζωγράφου Νικολάου από το Λινοτόπι στο καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως Δρυοβούνου*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 2005.
- ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ, Θεοχάρης. *Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια από την περιοχή του Γράμμου κατά το 16ο και 17ο αιώνα: ζωγράφοι από το Λινοτόπι, τη Γράμμοστα, τη Ζέρμα και το Μπουρμπουτσικό*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 2013.
- ΒΑΒΙĆ, Gordana. “L’iconographie constantinopolitaine de l’acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie).” *Зборник радова Византолошког института* XIV–XV (1973): 173–189.
- COSTEA. Constanta. “Notes on the Akathiston at Arbore.” *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art : Série Beaux-Arts* Tome XLVII (2010): 25–30.
- DRĂGUT, Vasile. *Humor*. Bucarest: Meridiane, 1973.

- NICOLESCU, Corina. *Le monastère de Moldovita*. Bucarest: Meridiane, 1965.
- PELTOMAA, Leena Mari. *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*. Leiden: Brill, 2001.
- SPATHARAKIS, Ioannis. *The Pictorial Cycles of the Akhatistos Hymn for the Virgin*. Leiden: Brill, 2005.
- STEFĂNESCU, Ioan. *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis des origines jusqu'au XIX siècle*. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1930–1932.
- ТЧЕНТСОВА, Вера. “Les moines de Zôgraphou a Kiev et à Moscou au XVII^e siècle et les débuts de l'imprimerie en Valachie.” *Relațiile Românilor cu Muntele Athos și cu alte Locuri Sfinte (secolele XIV–XX)* (2017): 107–117.

Списак илустрација

- Сл. 1. Илустрација II икоса, Ново Хопово
- Сл. 2. Илустрација Благовести, Дриовуно (порекло илустрације: Тσάμπουρας, Θεοχάρης. Το έργο του ζωγράφου Νικολάου από το Λινοτόπι στο καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως Δρυοβούνου. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 2005.)
- Сл. 3. Илустрација III икоса, Ново Хопово
- Сл. 4. Илустрација III икоса, Дриовуно (порекло илустрације: Тσάμπουρας, Θεοχάρης. Το έργο του ζωγράφου Νικολάου από το Λινοτόπι στο καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως Δρυοβούνου. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 2005.)
- Сл. 5. Храмовна икона Благовештенског сабора у Кремљу (порекло илустрације: *L'Arte della Meraviglia. Icone russe del XVII secolo: Libro-Calendario 2004*. Milano : La Casa di Matriona, 2003.)
- Сл. 6. Илустрација IV икоса, Ново Хопово
- Сл. 7. Илустрација IV икоса из кијевског Посног триода (порекло илустрације: Каменева, Т.Н, Гусева. А. А. *Украинские книги кирилловской печати XVI-XVIII вв. : каталог изданий хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В.И. Ленина. Вып. 1, 1574 г.-I половина XVII в.* Москва: Государственная библиотека СССР имени В.И. Ленина, 1976.)
- Сл. 8. Илустрација VII икоса, Ново Хопово
- Сл. 9. Илустрација VII икоса из кијевског Посног триода (порекло илустрације: Каменева, Т.Н, Гусева. А. А. *Украинские книги кирилловской печати XVI-XVIII вв. : каталог изданий хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В.И. Ленина. Вып. 1, 1574 г.-I половина XVII в.* Москва: Государственная библиотека СССР имени В.И. Ленина, 1976.)
- Сл. 10. Илустрација IX икоса, Ново Хопово
- Сл. 11. Илустрација IX икоса из кијевског Посног триода (порекло илустрације: Каменева, Т.Н, Гусева. А. А. *Украинские книги кирилловской печати XVI-XVIII вв. : каталог изданий хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В.И. Ленина. Вып. 1, 1574 г.-I половина XVII в.* Москва: Государственная библиотека СССР имени В.И. Ленина, 1976.)
- Сл. 12. Илустрација IX кондака, Ново Хопово
- Сл. 13. Илустрација IX кондака из кијевског Посног триода (порекло илустрације: Каменева, Т.Н, Гусева. А. А. *Украинские книги кирилловской печати XVI-XVIII вв. : каталог изданий*

- хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В.И. Ленина. Вып. 1, 1574 г.-I половина XVII в. Москва: Государственная библиотека СССР имени В.И. Ленина, 1976.)*
- Сл. 14. Илустрација XII икоса, Ново Хопово
- Сл. 15. Илустрација XII икоса из кијевског Посног тирода (порекло илустрације: Каменева, Т.Н, Гусева. А. А. *Украинские книги кирилловской печати XVI-XVIII вв. : каталог изданий хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В.И. Ленина. Вып. 1, 1574 г.-I половина XVII в. Москва: Государственная библиотека СССР имени В.И. Ленина, 1976.)*
- Сл. 16. Илустрација XII кондака, Ново Хопово
- Сл. 17. Илустрација XII кондака из кијевског Посног триода (порекло илустрације: Каменева, Т.Н, Гусева. А. А. *Украинские книги кирилловской печати XVI-XVIII вв. : каталог изданий хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В.И. Ленина. Вып. 1, 1574 г.-I половина XVII в. Москва: Государственная библиотека СССР имени В.И. Ленина, 1976.)*

Veljko Ž. Goganović

THE AKATHIST CYCLE DEDICATED TO THE HOLY VIRGIN IN THE NARTHEX OF THE NOVO HOPOVO MONASTERY AND ITS ICONOGRAPHIC ORIGIN

Summary

In the narthex of the Novo Hopovo Monastery *katholikon*, painted in 1654, there is the Akathist cycle dedicated to the Holy Virgin, with 20 out of the 24 original scenes preserved today. There are only basic descriptions of the scenes of the cycle in the literature, without an attempt to more precisely determine their iconographic origin. By analyzing the iconographic material, it is concluded that the formation of the Novo Hopovo cycle of the Akathist to the Holy Virgin was mainly influenced by the Russian model. However, due to some inconsistencies in the arrangement of the scenes themselves, as well as in their iconographic appearance, in comparison with examples of the Akathist to the Holy Virgin in Russian wall painting and icon painting, it is determined that graphic representations from the Lenten Triodion, printed in the Kiev-Pechersk Lavra in 1627, served as immediate models for the painter. Also, on the example of iconographic similarities between the painting of the initial scenes of the Novo Hopovo cycle and the cycle realized in 1652 in the Monastery of the Transfiguration in Driovun, the Linotopian origin of the Novo Hopovo masters is confirmed.

Keywords: Akathist to the Holy Virgin, Novo Hopovo, Russia, Linotopi, Kiev-Pechersk Lavra, Pamvo Berynda, Lenten Triodion.