ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ

36

ЗБОРНИК МС ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ
36

МАТИЦА СРПСКА
Одељење за ликовне уметности

MATICA SRPSKA
Department of Visual Arts

YU ISSN 0352-6844 / UDK 7(05)

Зборник Матице српске за ликовне уметности

36

Уредништво

др АЛЕКСАНДАР КАДИЈЕВИЋ
(главни и одговорни уредник)
др МИОДРАГ МАРКОВИЋ
др ЛИДИЈА МЕРЕНИК
др НЕНАД МАКУЉЕВИЋ
др КОКАН ГРЧЕВ (Скопље, Б.Ј.Р. Македонија)

НОВИ САД
2008

САДРЖАЈ — CONTENTS

ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ
ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS

1. Гоце Ангеличин Жура, НОВ АРХЕОЛОШКИ НАЛАЗ У ОХРИДУ. ДА ЛИ ЈЕ ОТКРИВЕН КАТЕДРАЛНИ ХРАМ САМУИЛОВЕ ПАТРИЈАРШИЈЕ?
Goce Angeličin Žura, WAS THE CATHEDRAL STONE OF SAMUEL'S PATRIARCHATE DISCOVERED IN OHRID? 9
2. Miodrag Marković, ST. NIKETAS THE GOTH AND ST. NIKETAS OF NIKOMEDEIA, APROPOS DEPICTIONS OF ST. NIKETAS THE MARTYR ON MEDIEVAL CROSSES
Миодраг Марковић, СВЕТИ НИКИТА ГОТ И СВЕТИ НИКИТА ИЗ НИКОМЕДИЈЕ, О ПРЕДСТАВАМА СВ. НИКИТЕ МУЧЕНИКА НА СРЕДЊЕВЕКОВНИМ КРСТОВИМА 19
3. Катарина Димитријевић, ПРЕДСТАВА СВЕТИХ СЕДАМ ЕФЕСКИХ МЛАДИЋА У БОГОРОДИЧИНОЈ ЦРКВИ У СТУДЕНИЦИ
Katarina Dimitrijević, THE IMAGE OF SEVEN SLEEPERS OF EPHESUS IN THE CHURCH OF THE MOTHER OF GOD IN STUDENICA 43
4. Мирослав Тимотијевић, БОГОРОДИЦА СМЕДЕРЕВСКА
Miroslav Timotijević, THE ICON OF THE MOTHER OF GOD FROM SMEDEREVO 57
5. Бранислав Тодић, СЕНТАНДРЕЈСКИ ПОРТРЕТ ПАТРИЈАРХА АРСЕНИЈА ЧАРНОЈЕВИЋА
Branislav Todić, THE PORTRAIT OF PATRIARCH ARSENIJE ČARNOJEVIĆ FROM SZENTENDRE 89
6. Мирко Тишма, СЛИКАР ЈОВАН ИСАЈЛОВИЋ СТАРИЈИ У СИЛБАШУ
Mirko Tišma, JOVAN ISAJLOVIĆ SENIOR, A PAINTER FROM SILBAŠ . . 105
7. Катарина Митровић, *МАЈСКА СКУПШТИНА 1848* ПАВЛА СИМИЋА — ИЗМЕЂУ ПАТРИОТСКЕ ИКОНЕ И УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА
Katarina Mitrović, *MAY ASSEMBLY 1848* BY PAVLE SIMIĆ — A PATRIOTIC ICON OR A PIECE OF ART 125
8. Предраг Драгојевић, ОБРАДА ЈЕДНОГ ВИНКЕЛМАНОВОГ ТЕКСТА У СРПСКОЈ ШТАМПИ XIX ВЕКА
Predrag Dragojević, THE ANALYSIS OF ONE TEXT BY WINCKELMAN IN THE SERBIAN PRESS OF THE 19th CENTURY 147
9. Юрий Р. Савельев, ОБРАЗЫ СОБОРА СВЯТОЙ СОФИИ КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОЙ В РУССКОЙ ЦЕРКОВНОЙ АРХИТЕКТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Јурий Савељев, ХРАМ СВЕТЕ СОФИЈЕ У ЦАРИГРАДУ — УЗОР У РУСКОЈ ЦРКВЕНОЈ АРХИТЕКТУРИ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XIX — ПОЧЕТКА XX ВЕКА
Yuri Saveliev, TEMPLE OF ST. SOPHIA IN CONSTANTINOPLE — A MODEL FOR RUSSIAN CHURCH ARCHITECTURE OF THE SECOND HALF OF THE 19th CENTURY AND THE BEGINNING OF THE 20th CENTURY 157

10. Carmen Popescu, KING CAROL II AND THE BUILT IMAGE OF NEW NATIONALISM
Кармен Попеску, КРАЉ КАРОЛ II И ИЗГРАЂЕНА СЛИКА НОВОГ НАЦИОНАЛИЗМА 207

11. Драган Дамјановић, РИМОКАТОЛИЧКА ЦРКВА СРЦА ИСУСОВА У ШИДУ
Dragan Damjanović, ROMAN CATHOLIC CHURCH „THE HEART OF JESUS" IN ŠID 225

12. Давид К. Бернштейн, ТАТЛИН! ГОНЧАРОВА? ЛЕ ДАНТЮ? (Об одном загадочном лубочном опыте русского классического авангарда)
Давид К. Бернштајн, ТАТЛИН? ГОНЧАРОВА? ЛЕ ДАНТЈУ!? (о једном загонетном експерименту „наиве" руске класичне авангарде)
David K. Bernštajn, TATLIN? GONCHAROVA? LE-DANTYU? (On One Mysterious Experiment of „Naïve Artists" of the Russian Classic Avant-garde) . . . 247

13. Срђан Марковић, ЗАВИЧАЈНА ВЕРТИКАЛА У СЛИКАРСТВУ ЗОРАНА ФУРУНОВИЋА
Srđan Marković, THE HOMELAND VERTICAL IN THE PAINTING OF ZORAN FURUNOVIĆ
Srđan Marković, LA COMPOSANTE DE LA TERRE NATALE DANS LA PEINTURE DE ZORAN FURUNOVIĆ 261

ПРИКАЗИ
REVIEWS

Јасмина С. Ћирић — Александар Кадијевић, CARMEN POPESCU, *LE STYLE NATIONAL ROUMAIN. CONSTRUIRE UNE NATION À TRAVERS L'ARCHITECTURE 1881—1945*, RENNES, 2004. 283

Тамара Огњевић, БРАНИСЛАВ ТОДИЋ — МИЛКА ЧАНАК-МЕДИЋ, *МАНАСТИР ДЕЧАНИ* (БЕОГРАД 2005) 290

Андреј Тишма, РАЗВОЈНИ ПУТ СРПСКЕ МОДЕРНЕ
СТАНИСЛАВ ЖИВКОВИЋ, *СРПСКО СЛИКАРСТВО 20. ВЕКА*, МАТИЦА СРПСКА, НОВИ САД 2005. 293

Тијана Палковљевић, ДР СИМОНА ЧУПИЋ, *НАТАЛИЈА ЦВЕТКОВИЋ*, БЕОГРАД 2005 (ИЗДАВАЧ: ТОПИ И ВОЈНОИЗДАВАЧКИ ЗАВОД, БЕОГРАД; БИБЛИОТЕКА ЖЕНЕ У СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ, 155 СТРАНА ТЕКСТА, 36 ТАБЛИ У БОЈИ, РЕЗИМЕ НА ЕНГЛЕСКОМ ЈЕЗИКУ) 295

Игор Борозан, НЕНАД МАКУЉЕВИЋ, *УМЕТНОСТ И НАЦИОНАЛНА ИДЕЈА У XIX ВЕКУ. СИСТЕМ ЕВРОПСКЕ И СРПСКЕ ВИЗУЕЛНЕ КУЛТУРЕ У СЛУЖБИ НАЦИЈЕ*, БЕОГРАД 2006, ЗАВОД ЗА УЏБЕНИКЕ И НАСТАВНА СРЕДСТВА — БЕОГРАД, 374 СТРАНЕ СА 38 ЦРНО-БЕЛИХ СЛИКА, ISBN 86-17-13563-8 298

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР 305

ГЕОГРАФСКИ РЕГИСТАР 313

ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ
ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS

UDC 904(497.7)

ГОЦЕ АНГЕЛИЧИН ЖУРА

Нов археолошки налаз у Охриду

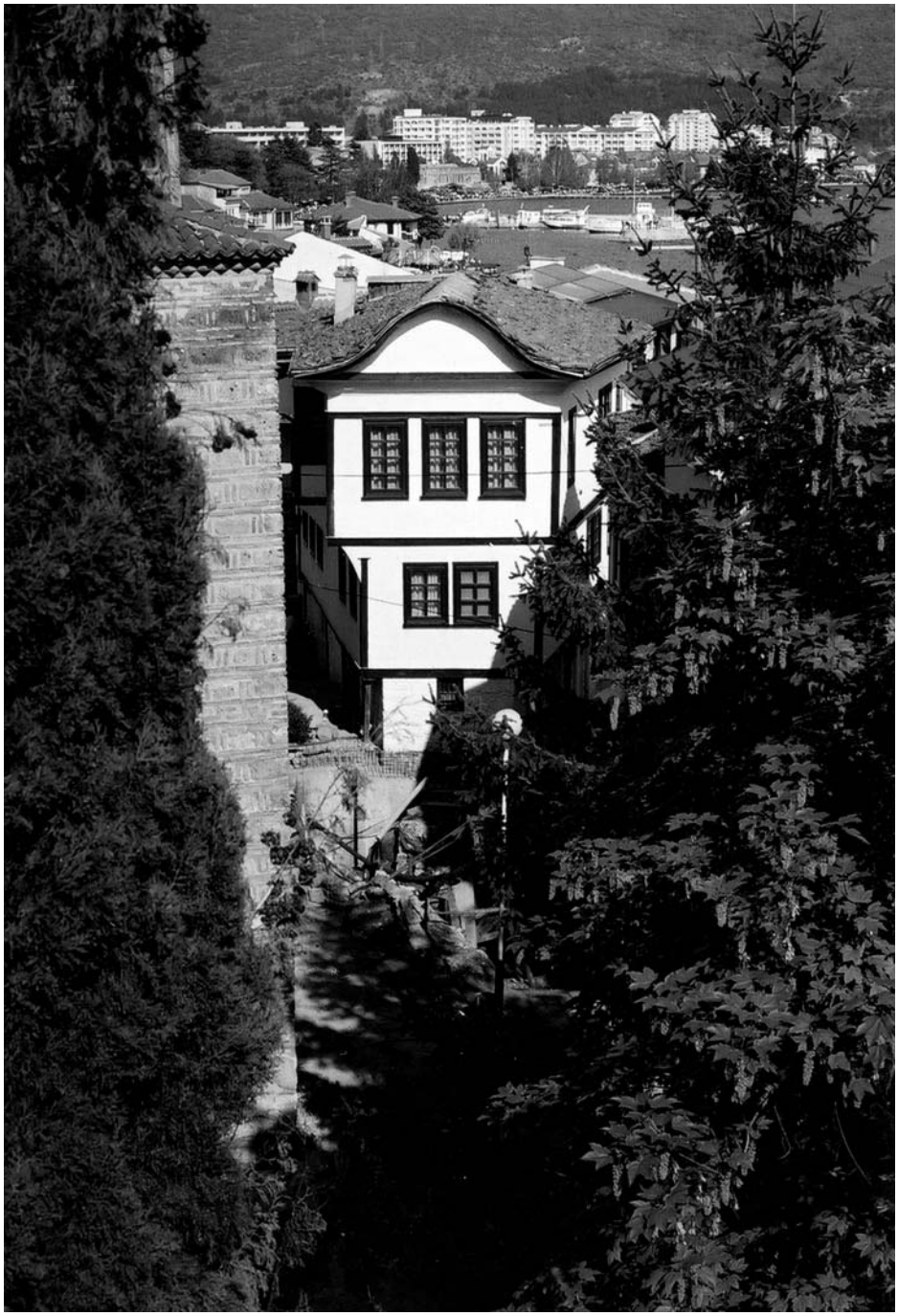
ДА ЛИ ЈЕ ОТКРИВЕН КАТЕДРАЛНИ ХРАМ САМУИЛОВЕ ПАТРИЈАРШИЈЕ?

САЖЕТАК: У тексту се говори о открићу непознатог сакралног објекта јужно од охридске цркве Свете Софије. Аутор на основу архитектонских остатака објекта, чињенице да је он пронађен ско 3,5 метра под основом цркве из средине 11. века, као и на основу једне пронађене фреске, износи претпоставку да је реч о остацима храма који је у Охриду саградио цар Самуило, убрзо после 1000. године. Историјски извори сведоче да је Самуило одмах по доласку у Охрид јужно од „друге Климентове цркве" саградио велелепну цркву на темељима неког старијег објекта. Према претпоставци аутора, охридски архиепископ Лав је порушио Самуилов храм до нивоа темеља новосаграђене базилике Свете Софије, за чију је градњу користио и материјал са порушене цркве. Ангеличин даље претпоставља да је патрон Самуиловог храма био Св. Климент Охридски и да фреска која је нађена на североисточном ступцу наоса тог храма, поред олтарске преграде, представља најстарију познату Климентову представу, насликану почетком 11. века.

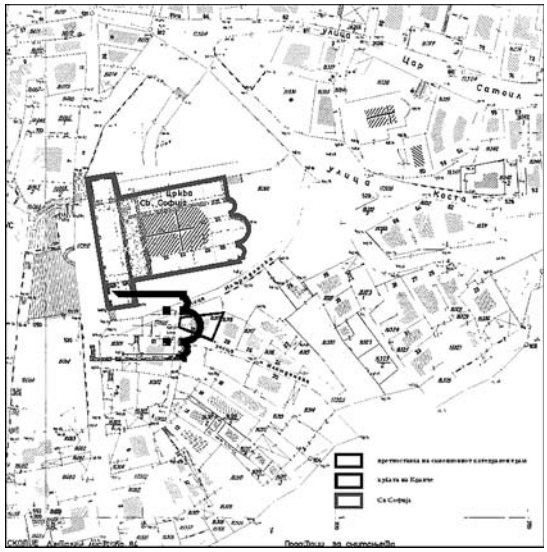
КЉУЧНЕ РЕЧИ: Самуилова патријаршија, свети Климент Охридски, охридски архиепископ Лав, цар Самуил, Охрид, Света Софија Охридска

Марта 2004. године, приликом грађевинских радова у улици Косте Абраша, изведених због регулације канализационе мреже, откривени су, јужно од цркве Свете Софије, остаци непознатог сакралног објекта (сл. 1 и 2). На основу димензија стуба на северној страни новооткривеног објекта (1.20 m), на чијој западној страни је нађена фреска са представом архијереја (сл. 3 и 4),[1] на основу пронађених архитектонских остатака проскомидије (сл. 5), као и на основу чињенице да се под објекта налази дубоко под основом данашње

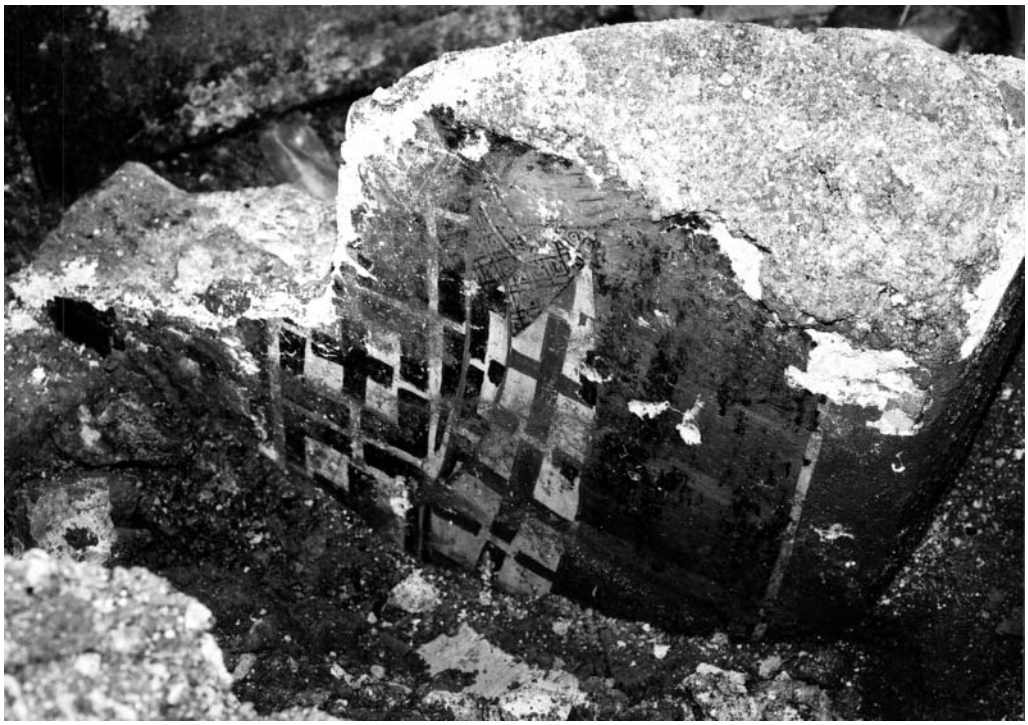
[1] Поменути грађевински радови изведени су тешком механизацијом па су уништени горњи делови објекта. И поред сугестије да се формира стручни тим археолога, историчара уметности и архитеката, као и настојања да се пронађене фреске изваде и конзервирају (оне су по откопавању само покривене картонима и најлоном), стручна лица су само затрпала локалитет, поставивши на њега бетонску плочу, уз образложење да ће локалитет бити истражен када дођу боља времена. Фреске ће, међутим, пропасти ако се не интервенише на време.



Сл. 1. Охрид, место где су откривени остаци катедралног храма Самуилове патријаршије (јужно од цркве Свете Софије)



Сл. 2. Претпостављена основа катедралног храма Самуилове патријаршије и основа цркве Света Софија



Сл. 3. Фреска са остацима представе архијереја (св. Климента Охридског?), западна страна стуба сачуваног на северној страни катедралног храма Самуилове патријаршије

Сл. 4. Фреска са остацима представе архијереја (св. Климента Охридског?), западна страна стуба сачуваног на северној страни катедралног храма Самуилове патријаршије

Сл. 5. Сачувани остаци проскомидије катедралног храма Самуилове патријаршије

цркве Свете Софије,[2] јасно је да је реч о објекту од капиталног значаја, раскошног изгледа и монументалних димензија. Највероватније су то остаци храма који је у Охриду изградио цар Самуило.

Негде око 1000. године цар Самуило је у Охрид дошао као владар велике државе са аутокефалном патријаршијом.[3] Том приликом у град на Охридском језеру премештен је велики управни апарат и највиши црквени клир. Добро су познати историјски извори и литература који говоре да је цар Самуило у Охриду изградио не само царски дворац, него и раскошну цркву која је постала седиште охридских црквених поглавара.[4]

У науци се одавно јавља претпоставка да је Самуило „започео" да гради цркву у Охриду и да је она, због цареве заузетости сталним ратовима, довршена од стране охридског архиепископа Лава, пореклом Грка. Међутим, Самуило је јужно од *друге Климентове цркве*, одмах по свом доласку у Охрид, саградио велелепну цркву, и то на месту старијих сакралних објеката (на темељима ранохришћанске базилике и „неугледне" саборне цркве коју спомиње Теофилакт, охридски архиепископ с краја XI и почетка XII века).[5]

После пропасти Самуиловог царства 1018. године византијски цар Василије II је Охридску патријаршију свео на ранг архиепископије, а на њено чело поставио је Словена Јована из Дебра. Самосталност нове Охридске архиепископије потврдио је издавањем три хрисовуље.[6] Између осталог, наредио је „да се чува непорушено и неизмењиво све што је припадало овој архиепископији од старих времена ...".[7]

По доласку у Охрид архиепископа Лава (1037—1056), првог Грка на трону Охридске архиепископије, гради се катедрални храм Свете Софије и губи се сваки траг како *другој Климентовој цркви* тако и Самуиловом храму. Лав је почео насилну хеленизацију коју ће затим спроводити сви његови наследници, уз девизу *све што је грчко узвишено је и угледно, а све што је словенско ниско је и просто*.[8] Услед таквих околности може се претпоставити да су оба словенска храма била намерно уништена од стране високог клира нове архиепископије. Управо то је разлог што у историјским изворима не постоје никакви извори који би говорили о ове две словенске цркве.

Архиепископ Лав је срушио Самуилов храм до нивоа темеља данашње цркве Свете Софије, коју је градио на темељима *друге Климентове цркве*. Није познато, међутим, да ли је та Климентова грађевина претходно већ била сру-

---

[2] Пошто је фигура светитеља представљеног на пронађеном стубу откривена у целини, а с обзиром на дубину темеља нађеног објекта и чињеницу да сокл заузима приближно 0,5 m, проистиче да се објекат налази око 4 m испод нивоа постојеће цркве Свете Софије.

[3] С. Антољак, *Самуилова држава*, Скопје 1967, 57.

[4] Антољак, *Самуилова држава*, 81, 82, 91; Б. Панов, *Средновековна Македонија*, III, Скопје 1985.

[5] Б. Чипан, *Св. Софија — катедрални храм на Охридската архиепископија*, Скопје 1996.

[6] С. Пириватрић, *Самуилова држава, обим и карактер*, Београд 197, 154—156; Д. Оболенски, *Византиското комонвелт*, Скопје 2002, 212.

[7] *Охридската архиепископија и покрстувањето на Русија*, Скопје 1988, 5.

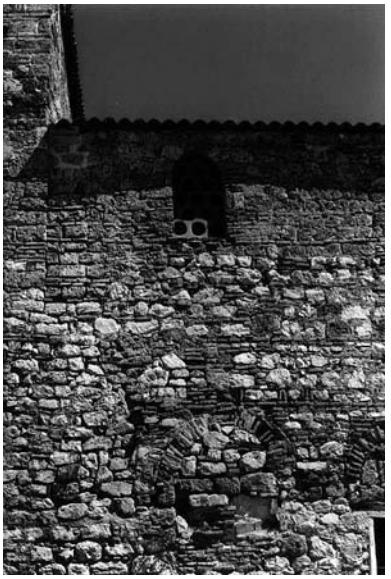
[8] Б. Гулевски, *Битола и нејзините светци*, Пелагонитиса 13—15 (Битола 2003), 202—203.

Сл. 6. Стубови са северне стране Свете Софије у Охриду

Сл. 7. Новооткривени коринтски капители у цркви Свете Софије у Охриду

Сл. 8. Секундарни грађевински материјал на јужном фасадном зиду Свете Софије у Охриду

шена. Када се сагледа архитектура охридске катедрале у целини лако се запажа да њен грађевински материјал није компактан: стубови са северне стране (сл. 6), новооткривени импозантни коринтски капители (сл. 7) и многобројне мермерне сполије су секундарно употребљени. Осим тога, употреба секундарног материјала се примећује нарочито на јужном и северном спољашњем зиду храма (сл. 8 и 9). То су чињенице које говоре да је архиепископ Лав за изградњу нове катедралне цркве користио грађевински материјал раскошне Самуилове цркве.



Сл. 9. Секундарни грађевински материјал на јужном фасадном зиду Свете Софије у Охриду

У науци се с правом сматра да је св. Климент Охридски по доласку у Охрид на остацима неког старијег објекта на Плаошнику саградио триконхос и посветио га св. Пантелејмону. Међутим, није вероватно да је он на западној страни тог триконхоса доградио другу цркву која ће касније постати архиепископска катедрала. Систематска археолошка истраживања поменутог локалитета су открила базилику, али она није била петобродна. Хипотеза да је Климентова црква Св. Пантелејмон у Вароши служила као катедрала док није изграђена Самуилова црква није прихватљива.[9] Не чини се да би скромни триконхос могао задовољавати потребе патријаршијске катедралне цркве. Стога је исправније другу Климентову цркву тражити под темељима данашње Свете Софије, будући да је она све до претварања у џамију била охридска архиепископска катедрала.[10] Додуше, још увек се не зна поуздано када је тачно Света Софија претворена у џамију. Према једном мишљењу она је названа Фетије џамијом („освојена џамија")[11] и, уколико је тако, претворена је у џамију око 1395. године, после смрти краља Марка, који је последњи хришћански владар Охрида. Према другом гледишту, црква Света Софија је постала место за молитву муслимана када је Мехмед II преузео активности против Скендербега (1466), у време када је охридски архиепископ Доротеј заједно са најугледнијим охридским црквеним достојанственицима

[9] Д. Коцо, *Климентиовот манастир, Св. Пантелеимон и раскопката при Имарет вов Охрид*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет 1 (Скопје 1948), 179—180. На жалост, и данас у науци преовладава мишљење да је св. Климент Охридски са западне стране свог манастира доградио цркву која је служила као катредални храм. В.: Група аутора, *Плаошник — возобновената црква на Св. Климент и Пантелејмон*, Охрид 2003, 6—7 (податак да је у време ископавања откривена петобродна базилика није тачан).

[10] И. Илиев, *Грьцки извори за Българската история*, IX, София, (XXIII, 67), 36.

[11] Према муслиманском обичају, после освајања неког града најлепша црква одмах је претварана у џамију, cf. А. Андрејевић, *Претварање цркава у џамије*, ЗЛУМС 12 (1976), 111.

протеран у Малу Азију због антитурских договора.[12] Ипак, за такву претпоставку у историјским изворима нема никаквих података. Трећа теза почива на становишту да је црква Свете Софије у џамију претворена у доба Сулејмана Величанственог (1520—1566), и то међусобним договором.[13] То је време када је на трону Охридске архиепископије стајао енергични и утицајни архиепископ Прохор (1523—1550).

На стубу случајно пронађеном марта 2004. јужно од Свете Софије насликан је непознати архијереј (сл. 3 и 4). Колорит којим су рађене та представа и њена позадина говоре да је дело настало у средњевизантијској епохи. Важно је такође имати у виду чињеницу да фреска нема никакве додирне тачке са било којим делом живописа у Светој Софији, а он је настао од средине XI до средине XIV века. Уосталом, још је академик Борис Чипан у својој монографији о Светој Софији исправно приметио да у време владавине Комнина (1081—1185) у Охриду није било црквеног градитељства.[14]

Све до случајног открића у марту 2004. године веровало се да се на целом простору јужно од Свете Софије налазе остаци турског сарајa, амама и

Сл. 10. Остаци скелета откривеног у близини представе архијереја на северној страни катедралног храма Самуилове патријаршије

[12] Ц. Грозданов, *Студии за Охридскиот живопис*, Скопје 1999, 151.
[13] Чипан, *Св. Софија*, 1996, 135.
[14] Чипан, *Св. Софија*, 117.

гробља и зато на том простору никада нису предузимана сондажна археолошка ископавања. Откриће скелета са прекрштеним рукама на грудима, укопаног у правцу исток—запад одмах до стуба са фреском архијереја (сл. 10), демантовало је претпоставку о постојању турског гробља.[15] Вероватније је да је то гроб једног од многих охридских архиепископа.

Када је дошао у Охрид, цар Самуило је саградио патријаршију. Она је морала имати свог патрона. Како је црква на Преспанском језеру била посвећена светом Ахилију (у њој су црквени сабори одржавани још до времена архиепископа Теофилакта, т. ј. од краја XI века), поставља се питање ко је био патрон охридског храма. Ако се има у виду да је св. Климент Охридски проглашен за светитеља одмах по упокојењу (о томе сведочи месецослов Асеманијевог јеванђеља) логично је претпоставити да је цар Самуило управо њега узео за патрона своје задужбине. Св. Климент се, наиме, све до данас сматра заштитником Охрида.[16] Уколико је наша претпоставка тачна, фигура архијереја откривена у пронађеном објекту, која се налази на месту где се у византијском живопису често слика патрон храма, представљала би најстарији сачувани лик јужнословенског просветитеља. Фигура је била представљана у целом расту с рукама молитвено испруженим унапред (сл. 3 и 4). Архијерej се свакако обраћао лику који је био насликан на одговарајућем месту на јужној страни цркве. То је највероватније Исус Христос. У сваком случају, овде није реч о композицији *Служба архијереја* јер је она, као што је добро познато, сликана у олтарској апсиди. Понекад се ширила на зидове проскомидије и ђаконикона, али никада ниједан њен део није био насликан ван олтара.

Goce Angeličin — Žura

A NEW ARCHEOLOGICAL DISCOVERY IN OHRID

WAS THE CATHEDRAL CHURCH OF SAMUEL'S PATRIARCHATE DISCOVERED?

Summary

The paper discusses the discovery of an unknown sacral building south of the Ohrid church of St. Sophia. On the basis of the architectural remains of the building, the fact that it was found about 3.5 meters below the basis of the mid 11th century church and on the basis of a fresco which was discovered, the author presents an assumption that these are the remains of the temple which was build by Emperor Samuel in Ohrid soon after 1000 AD. Historical sources testify that immediately after arriving in Ohrid Samuel built a magnificent church

[15] И сам Челебија пише да је џамија Аја Софија запуштена и пропала, в.: Евлија Челеби, *Путопис* (Охрид), Сарајево 1973, 562.

[16] П. Миљковиќ-Пепек, *Автокефалноста и своевидниот апостолицитет на црковни институции на Кипар и на Преспа-Охрид*, Пелагонитиса 5/6 (Битола 1998, 81—94); М. Бошкоски, *Улога на св. Климент у зацврстувањето на апостолицитетот на Охридската архиепископија во времето на царот Самоил*, Македонско наследство 17 (Скопје 2001), 19—51

south of the „other Clement's church" on the foundations of another, older building. The author presupposes that the Ohrid archbishop Leo demolished Samuel's temple to the level of the newly built basilica of St. Sophia and used this material from the demolished church to build a new one. The author also presupposes that the patron of Samuel's temple was St. Clement of Ohrid and that the fresco found on the northeast pillar of the nave in the temple, beside the altar screen, is the oldest known representation of Clement, painted at the beginning of the 11th century. The author supposes that the standing figure of the saint painted on the southeast pillar, with hands stretched in prayer, is addressing Christ.

UDC 725.94.033.2

MIODRAG MARKOVIĆ

St. Niketas the Goth and St. Niketas of Nikomedeia

APROPOS DEPICTIONS OF ST. NIKETAS THE MARTYR ON MEDIEVAL CROSSES

ABSTRACT: The research of the development of the cult and iconography of St. Niketas from Nikomedeia, the alleged son of Emperor Maximian, shows that, except in a brief period after his *Passio* was written, he was considered to be identical with St. Niketas the Goth in the Christian East. It is, therefore, certain, that the images inspired by the *Passio* of the „son of Maximian" were created with the author's awareness that they are representing the most famous St. Niketas, a martyr for the Christian faith in the Gothic land. Thus, all these images are supposed to be treated as the images of St. Niketas the Goth.

KEY WORDS: St. Niketas the Goth, St. Niketas of Nikomedeia, „son of Maximian", Byzantine pectoral and processional crosses, St. Niketas the Daimonomachos, Byzantine art and iconography, Russian medieval art and iconography, Byzantine hagiography, Byzantine apokrypha

It is known that several Byzantine processional and pectoral crosses from the eleventh and twelfth centuries were decorated with depictions of St. Niketas. We could mention, for example, the silver cross from the collection of George Ortiz, Geneva, probably made in Constantinople (Fig. 1),[1] the silver cross from Matskhvarishi, Georgia, which was ordered for some Byzantine monastery of the Mother of God (Fig. 2),[2] the liturgical cross originating from Asia Minor or Palestine now in the Dr. Christian Schmidt Collection, Munich,[3] and the bronze cross, found at Stru-

[1] On this cross, dated to the eleventh century, cf. *In Pursuit of the Absolute. Art of the Ancient World: the George Ortiz Collection*. Revised edition for the exhibition 'Faszination der Antike, the George Ortiz Collection', Altes Museum, Berlin (7 March—30 June 1996), Bern 1996, no. 260; M. Marković, *Notes on a Byzantine processional cross from the George Ortiz Collection*, in *Zograf*, 30 (2004—2005), p. 33—52.

[2] The cross, whose commissioners were Kosmas, the hegoumenos of the monastery, and hieromonk John, is most often dated to the 12th c., cf. L. Khuskivadze, *Vizantiiskii krest iz Matskhvarishi*, in *Zograf*, 15 (1984), p. 24—40; J. A. Cotsonis, *Byzantine Figural Processional Crosses*, Washington 1994, p. 16—17, 62, figs. 5a—5b.

[3] The cross was displayed in the Temple Gallery, London, in 1990, cf. *Early Christian & Byzantine art...*, ed. R. Temple (London 1990), No. 67 (with dating to the 11th c.). For information on its present location we are indebted to Mr. Richard Temple.

Fig. 1. St. archangel Michael, St. archangel Raphael, St. archangel Uriel, St. Paul of Kaiouma and St. Niketas. The silver processional cross from the collection of George Ortiz, Geneva, the reverse. 11th c. (Ortiz G.: *In Pursuit of the Absolute. Art of the Ancient World. The George Ortiz Collection. Revised hard cover edition*, Bern 1996, cat. no. 26).

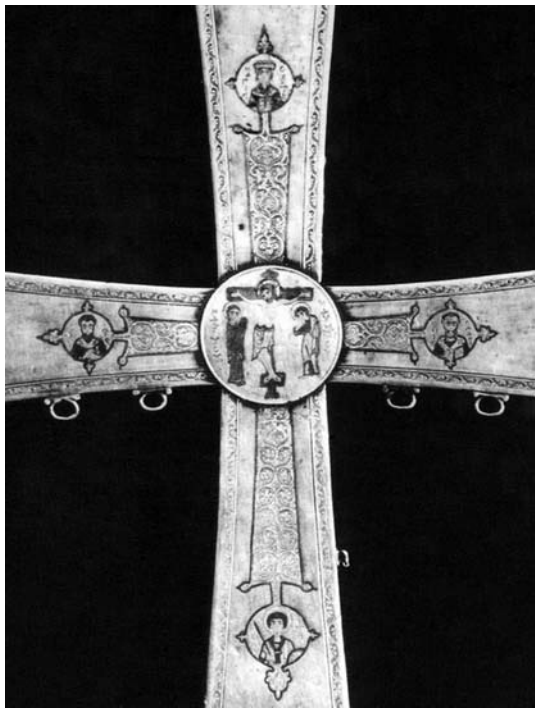


Fig. 2. The Crucifixion, St. Basil the Great, St. Nicholas, St. Catherine and St. Niketas. The silver processional cross from Matskhvarishi, Georgia, the reverse, 12 th c.

mica, now in the National Museum of Belgrade (Fig. 3).[4] However, none of the depictions of St. Niketas on medieval crosses contain complete information about the saint's identity. All of them have simple legends which present nothing but the name of the saint and the attribute of sanctity.[5] Yet, based on the iconographical characteristics, it is clear that we are dealing with representations of a martyr. Because of this, the task of the precise identification is made easier. In fact, several martyrs by the name of Niketas are found in medieval synaxaria and other church calendars,[6] but only one of them — the famous St. Niketas the Goth (September 15) — could be incontestably associated with the mentioned depictions. Another St. Niketas, who in the oldest version of the Typikon of the Great Church (*Codes Patmiacus 266*) is cited as a companion martyr of SS. Demetrios, Danados, Danatos and Therinos (May 6), in later sources was normally omitted and St. Mesereeras appears in his place.[7] Besides, there is no trace of this group of martyrs in medieval art. „St. Niketas the martyr", who is recorded as the first saint in the rubric for May 28 in a thirteenth- or fourteenth-century menaion (*Vindob. theol. gr. 300*)[8], can be identified as St. Niketas the Confessor, the bishop of Chalcedon. Being an iconophile, he was tortured and exiled during the persecutions of Leo V (813—820), but he did not die a martyr.[9] In an identical manner as other archpriests-confessors, he was always depicted as a bishop, in the phelonion and with an omophorion.[10] St. Niketas the

---

[4] On this cross, dated to the 11th c., cf. G. Marjanović-Vujović, *Crosses, 6th — 12th C., from the Collection of National Museum*, Belgrade 1987, p. 47, 62, no. 44. For five more similar examples from the 11th c., cf. B. Pitarakis, *Les croix-reliquaires pectorales byzantines en bronze*, Paris 2006, p. 100, cat. nos 410, 414, 415, 438 and 504.

[5] For example, the representation of St. Niketas on the Ortiz cross has the legend „O A(ΓΙΟΣ) NHKITAΣ", and the depictions of the same saint on the Matskhvarishi and Strumica crosses are marked with the title „O A(ΓΙΟΣ) NIKITAΣ".

[6] Because of the Greek inscriptions on the crosses, here only Byzantine hagiographic sources are taken into account. For the list of saints named Niketas cf., for example, cf. Arkhiepiskop Sergii (Spasskii), *Polnyi mesiatseslov Vostoka*, Vladimir 1902[2] (rpt. Moscow 1997), t. II/1, p. 386, t. II/2, 611, 645, 662 (s.v. Nikita); *Synax. CP*, col. 1140 (s.v. Νικήτας); *BHG*, t. II, p. 136—139, 174; *BHG*, t. III, p. 53; *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1961—1970, t. IX, 888—897; *Denys de Fourna, Manuel d'iconographie chrétienne*, ed. A. Papadopoulo-Kérameus, St.-Pétersbourg 1909, p. 327; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom 1968—1976, t. 8, col. 42—44; *Enciclopedia dei santi: le chiese orientali*, red. L. Velardi, Roma 1998—1999, t. 2, p. 613—631.

[7] A. Dmitrievskii, *Opisanie liturgicheskikh rukopisei, khraniashchikhsia v bibliotekakh pravoslavnago Vostoka*, Kiev 1895—1917, t. I, p. 68; J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Eglise*, Roma 1962, t. I, p. 282; *Synax. CP*, col. 662. Cf. also *AASS*, Mai. t. 2, p. 102; Sergii, *Mesiatseslov*, t. II, p. 133—134; R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin*, I/3, Paris 1953, 99.

[8] *Synax. CP*, col. 713_{52}.

[9] Concerning this St. Niketas, who usually appears in the church calendars and menaia based on the Sabaitic typikon, cf. *AASS*, Mai. t. 6, p. 798, Oct. t. 11, p. 141; Sergii, *Mesiatseslov*, t. II, p. 159, t. III, p. 199—200; *Minia, mesiats mai* (Moscow 1904), 224v—227v; Saint Nikolai Velimirović, *The prologue of Ohrid: lives of saints, hymns, reflections and homilies for every day of the year*, Alhambra 2002, p. 241.

[10] Cf. W. Milkowicz, *Zwei Fresco-Kalender in den Bukowiner Klosterkirchen Woronetz and Suczawitza aus dem 16. Jahrhundert*, in *Mittheilungen der K. K. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, XXIV (1898), p. 25; *Litsevye sviattsy XVII veka Nikol'skogo edinovercheskogo monastyria v Moskve*, ed. V. P. Gur'ianov, Moscow 1904, p. 27, Pl. 18; *AASS.*, Mai. t. 1, p. XXX, Pl. 5; A. Muñoz, *I quadri bizantini della Pinacoteca vaticana, provenienti dalla Biblioteca vaticana*, Roma 1928, Pl. XLI; P. Mijović, *Menolog*, Belgrade 1973, p. 388; *Stroganovskii ikonopisnyi litsevoi podlinnik, kontsa XVI i nachala XVII stoletiia*, Moscow 1869, p. 83.

Younger, the martyr of Nyssa (December 17), cannot be taken in consideration since he lived at the time of the emperor Andronikos II (1282—1328).[11] Yet, we must not neglect one martyr whose name does not appear in synaxaria, menologia, or menaia. He is known as St. Niketas of Nikomedeia. The *martyrion* of this saint, the alleged son of the emperor Maximian, appears in many Greek manuscripts beginning from the eleventh century, and his images are also numerous. It is particularly interesting for our study that they are frequently found on crosses. However, all such crosses are of Russian origin and, additionally, the martyr's triumph over the devil, a story which is described in the said *martyrion*, was usually depicted (Fig. 4). This theme is never seen in Byzantine art despite the popularity of its literary source. Nor are there any other Byzantine representations in existence which can be associated definitely with the martyr from Nikomedeia.[12] In contrast to this, there are many positively identified images of St. Niketas the Goth. Some depict him as a beardless youth (Fig. 5) and are in complete congruence with the figure found on the aforementioned Byzantine crosses.[13] But herein also lies a problem. Judging by the hagiographic sources, the youthful physiognomy agrees much more with the Nikomedeian than the Gothic martyr.[14] It is, therefore, obvious that for the identification of the images of the saint martyr named Niketas on the Byzantine crosses, and in the Byzantine art in general, a detailed investigation is necessary into the development of the cult and the iconography of the two martyrs with the same name. It seems that this research has wider implications since in both the fields of hagiography and iconography each saint raises many unsolved questions.

Fig. 3. St. Niketas. The bronze cross, found at Strumica, now in National Museum of Belgrade. 11th c.

The cult of Niketas the Goth was first developed in the Cilician city of Mopsue-

[11] Cf. H. Delehaye, *Mélanges d'hagiographie grecque et latine*, Brussels 1966, p. 307—313; *BHG*, t. III, p. 53.

[12] All cited data concerning the hagiography and iconography of St. Niketas of Nikomedeia are discussed in detail infra.

[13] Cf. infra.

[14] Cf. infra.

stia, where his relics were translated in 375.[15] There they were first kept in a private home and later were placed in the *thysiasterion* of the newly built church dedicated to St. Niketas. Healing power is attributed to the relics from the very beginning, and the associated miracles are recorded in the oldest *martyrion* of the saint (BHG 1339) which was written in Mopsuestia some time at the end of the fifth century.[16] The *martyrion*, however, contains little information about his life and martyrdom. It states that Niketas was a barbarian by birth who lived „on the other side" of the Danube in the land where the Goths settled, and that he was esteemed among his compatriots from the beginning because of „moral virtue of life, courage of soul and eminence of lineage". The text further explains that he learned about faith in Christ and orthodox teaching from Theophilos, the bishop of the Goths and a participant in the Council of Nicaea at the time of Constantine the Great. At the time of Bishop Ulfilas, after a war between the Gothic rulers Fritigern and Athanarich, a persecution of Christians began. Leading the Christians, Niketas was captured by Athanarich's men. He was beaten and dragged on the ground; his body was crushed and subsequently thrown into the fire.[17] The author of the *martyrion* records many more details when describing the transfer of Niketas' relics to Mopsuestia and their deposition in the church raised in his honor.[18] In the end, the work details the miracles which occurred during the unsuccessful attempt to remove portions of the relics to the neighboring town of Anazarb.[19]

The last passage of the oldest *martyrion* clearly demonstrates that the town of Mopsuestia jealously protected its status as the center of the cult of St. Niketas. To this end, it seems, the town had success for quite some time. True, very little is known about the development of the cult of the Gothic martyr until the second half of the tenth century.[20] To some extent this is the result of the unfortunate fate of the Cilician city. The center of St. Niketas' cult suffered greatly from the time of emperor Herakleios' battles with the Arabs, after which the whole area was deserted after the attacks of the Mardaites. In 703 the town fell into the hands of the Arabs. It

---

[15] Concerning the cult of St. Niketas the Goth, cf. *AASS*, Sept. t. 5, p. 38—43; Sergii, *Mesiatseslov*, t. II/1, p. 283, t. II/2, p. 376; H. Delehaye, *Saints de Thrace et de Mésie*, in *AB*, 31 (1912), p. 209—215, 281—286; V. Laurent, *Niketas Megalomartyr*, in *Lexikon für Theologie und Kirche*, 2nd ed., Freiburg 1957—1965, t. VII, col. 973—974; R. Janin, *Niceta il Goto*, in *Bibliotheca sanctorum*, t. IX, col. 888—890.

[16] Delehaye, *Saints de Thrace*, p. 213—215, 286. On the manuscript tradition of this *martyrion*, see *ibid.*, p. 223—224.

[17] *Ibid.*, p. 210—212.

[18] *Ibid.*, p. 212—214. The author of the *martyrion* relates in detail the translation of the relics to the newly built church in Mopsuestia since his work is, in fact, written just in honor of this *translatio*. This is said in one of the last passages of the *martyrion*, with a notice that the relics had been transferred on September 15 (*ibid.*, p. 214). The day of Niketas' death is not recorded in the *martyrion*, and other Greek hagiographic sources also do not mention it. It is possible that the translation of relics occurred on an anniversary of martyr's death. For this, cf. also our note 54.

[19] *Ibid*., p. 214—215.

[20] The fact that some time in the first half of the 9th c. the famous Palestinian monk Theophanes Graptos wrote a canon and stichera in honor of St. Niketas only slightly fills the void of information, cf. Sergii, *Mesiatseslov*, t. II/1, p. 283; *Μηναίον (του Σεπτεμβρίου... Αυγούστου)*, ed. Bartholomaios hieromonachos Koutloumousianos tou Imbriou, Athens 1959—1973[2], t. IX, p. 104.

again became Byzantine territory in 965 during the reign of the emperor Nikephoros II Phokas. From that time Mopsuestia was constantly in Byzantine hands until the end of the eleventh century.[21] Sometime during that period the relics of St. Niketas were transferred to Constantinople, where they were placed in the ancient church of St. Romanus.[22]

The first testimony concerning the new location of the martyr's relics is furnished by the so-called *J* redaction of the *Πάτρια Κωνσταντινουπόλεως*, the work dealing with the antiquity of Constantinople. It is important to emphasize that this redaction is known on the basis of a single manuscript — *Monaciensis gr. 218*, which originated at the end of the eleventh or during the first half of the twelfth century.[23] The same information about the relics of St. Niketas is found also in a twelfth-century version of the *Synaxarion of Constantinople* (*Paris. gr. 1594*).[24] Finally, the relics were seen in the church of St. Romanos by Dobrinia Iadreikovich, the Russian pilgrim who visited Constantinople around 1200.[25]

Although it is impossible to make a definite conclusion based on the dating of the aforementioned sources, it is very possible that the translation was carried out soon after Mopsuestia was again brought under the dominion of Byzantium. At that time there were systematic transfers to the capital of relics from lands in the Empire under threat.[26] This supposition is supported by the fact that the cult of St. Niketas experienced a strong surge at the end of the tenth century and especially during the eleventh century. Only then did the martyr's depictions appear in large numbers and

---

[21] On the history of Mopsuestia, see C. Foss, *Mopsuestia*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York — Oxford 1991, t. 2, col. 1408.

[22] According to one late tradition, Niketas' relics were transferred to the church of St. Romanos by St. Helena, the mother of emperor Constantine the Great, cf. *Scriptores originum Constantinopolitanarum*, ed. Th. Preger, Leipzig 1901—1907, t. 2, p. IX—X, 245; Janin, *La géographie*, p. 463—465. This is, naturally, only legend since St. Helena died decades before the martyrdom of St. Niketas. On the other hand, it is a fact that a redaction of the Typikon of the Great Church, which was written soon after 950 (*Codex Hierosolymitanus S. Crucis 40*), still does not mention the feast day of St. Niketas being connected with any holy place in Constantinople even though it is a text which is very rich in topographic data of that kind, cf. Mateos, *Typicon*, t. I, p. 34. Later sources show that the commemoration of St. Niketas was held in the church dedicated to him (cf. our note 78) and in the neighboring church of St. Romanos where the relics of St. Niketas were kept, cf. *Synax. CP*, col. 45—46.

[23] Preger, *Scriptores*, t. 2, p. IX—X, 245. The same information is given in two later redactions (*B* and *H*) preserved in manuscripts from the 14th—16th centuries, cf. *ibid*., t. 2, p. XI—XVII, XX—XXI, 245, 350; PG 157, col. 577. The oldest redactions of the work, such as redaction *A*, which is closest to its original form, written around 995, redaction *C*, written in the era of Alexios I Comnenos, and redaction *M*, whose oldest copy, *Paris. suppl. gr. 690*, originated from the last quarter of the 11th c., do not mention the relics of St. Niketas at all, cf. Preger, *op. cit.*, t. 2, p. V—IX, XV—XVIII, XXIII, 245, 350 (for redaction *S* cf. also PG 122, col. 1272—1273). Concerning the work „*Πάτρια Κωνσταντινουπόλεως*" and its redactions cf. G. Dagron, *Constantinople imaginaire. Études sur le recueil des „Patria"*, Paris 1984, p. 21—22, 48—53 etc.

[24] *Synax. CP*, col. 45—46.

[25] The Russian pilgrim also claims that, at the time of his visit to Constantinople, a part of Niketas' relics (the leg) was in the church dedicated to the Gothic martyr, cf. Kh. M. Loparev, *Kniga Palomnik, Skazanie mest sviatykh vo Tsaregrade, Antoniia Arkhiepiskopa Novgorodskago v 1200 g.*, in *Pravoslavnyi Palestinskii sbornik*, 51 (1889), p. 27. Cf. also G. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington 1984, p. 40—41, 148—149, 162—163, 327, 329.

[26] Concerning the translation of the relics of saints to Constantinople, cf., for example, A. Grabar, *Quelques reliquaires de saint Démétrios et le martyrium du saint à Salonique*, in *DOP*, 5 (1950), p. 3—4.

began spreading throughout the territory of the whole Empire (Constantinople, Cappadocia, Peloponnesus, Attica, Chios, etc.).[27] At the same time, a number of seals with image of St. Niketas appeared,[28] and the first churches dedicated to the saint were built outside Mopsuestia.[29] It is also important to keep in mind that sometime at the end of the tenth century the story of the martyrdom of St. Niketas the Goth was included in the menologion of Simeon Metaphrastes, the voluminous collection of the *vitae* of selected saints systematized according to the church calendar.[30] Metaphrastes, in fact, paraphrased the old *martyrion*, but he also included new details about St. Niketas and his martyrdom. He wrote that Niketas was born „of Gothic seed" but was not a Goth in the manner he lived, or in his character and faith. He also wrote that Athanarich, who was bested in the civil war, recovered from the defeat and began again to persecute the Christians and that the infidel ruler turned against Niketas, who, by reasons of his eminent lineage, was above his fellow countrymen. Athanarich's people threatened Niketas and tried to kill him, but he paid no attention to this and continued preaching. One day the infidels unexpectedly captured Niketas and took him away and, after being unable to force him to deny his faith, they broke parts of his body and then threw him into the fire.[31]

The fact that the story of the martyrdom of St. Niketas the Goth was included in the Metaphrastic collection had a large impact on the development of the saint's cult. Soon after its completion, many parts of this voluminous hagiographic work became an indispensable liturgical text. Already the liturgical typikon of the Constantinopolitan Euergetis monastery, from around 1055, states that the Metaphrastic *martyrion* of St. Niketas is to be read during saints' office, at *Orthros* on September 15.[32] Later this rule was also included in the Sabaitic typika.[33] Naturally, the needs

---

[27] Cf., for example, *Il menologio di Basilio II. Cod. Vaticano greco 1613*, Torino 1907, p. 37; *Il tesoro di San Marco: Il Tesoro e il Museo*, dir. H. R. Hahnloser, Firenze 1971, no. 24, T. XXVII; M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen, 1967, Figs. 18, 30, 134, 269, 436; C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce: le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, p. 52, 85, 87, 115, 126, 282; N. B. Drandakes, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Athens 1995, p. 369, Fig. 92; T. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Lukas. Les chapelles occidentales*, Athènes 1982, figs. 45, 48; D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athens 1989, p. 74, Pl. 85.

[28] Cf., for example, V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'empire byzantin*, Paris 1963—1981, t. V/1, no. 56; t. II, no. 69, 1024, 1075; *Byzantine Lead Seals by G. Zacos*, ed. J. W. Nesbit, Berne 1984, no. 642, 649, 737, 817; E. Stepanova, *New Seals from Sudak*, in Studies in Byzantine Sigillography, ed. N. Oikonomides, Washington 1987—2002, t. 6, p. 57—58, no. 22.

[29] These churches were built in Peloponnesus at the end of the 10th c., cf. Drandakes, *Μέσα Μάνης*, p. 340 ff, 365 ff.

[30] For the menologion of Symeon Metaphrastes, see A. Ehrhard, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1937—1952, t. I/2, p. 306—709; A. Kazhdan — N. Patterson Ševčenko, *Symeon Metaphrastes*, in *The Oxford Dictionnary of Byzantium*, t. 3, col. 1983—1984.

[31] For the text of the Metaphrastic *martyrion* of St. Niketas (*BHG* 1340), see PG 115, col. 704—712.

[32] *The Synaxarion of the monastery of the Theotokos Evergetis, September—February*, ed. R. H. Jordan, Belfast 2000, p. 66. Cf. also M. Arranz, *Le typicon du Monastère du Saint-Sauveur à Messine*, Roma, 1969, p. 26.

[33] Cf., for example, the first Serbian translation of the Sabaitic typikon, created in 1318/1319 under the auspices of archbishop Nikodim (photographs of Nikodim's typikon, which was destroyed in

Fig. 4. St. Niketas the *Daimonomachos*, two archangels and two saints. The bronze cross-encolpion from New Jerusalem Musem, Moscow, the reverse, 14th c.

of the rite caused the *martyrion* to be translated into languages of other Orthodox peoples, after which the cult of St. Niketas developed more strongly outside Byzantium.[34] It found particularly fertile soil in Russia, reaching there very impressive proportions.

The Russians sought the help of St. Niketas in all types of tribulations, but most of all the saint was venerated as a guardian against Satan and other evil spirits.[35] The scene of Niketas' triumph over the devil is preserved in large numbers on pectoral crosses and on small icons of bronze, stone, bone, and wood which were worn as amulets (Figs. 4, 6, 7 and 8). Very rare in monumental art, from the fifteenth century it also appears in icon painting (Fig. 9).[36] Like almost all aspects of the cult of St. Niketas in Russia, however, the scene is based on a text whose original form is not related to St. Niketas the Goth. This text is the so-called apocryphal *martyrion* of St. Niketas which appeared among the Russians in the form of a southern Slavic translation of the Greek original (BHG 1342y—1346e).[37]

This apocryphal *martyrion* is a controversial text wherein the time and place of its creation, its original form, and even the identity of its protagonist are all dis-

1941, are today kept in the Archives of the Serbian Academy of Science and Art, *no. 473*; the prescriptions for the service on the feast day of St. Niketas are found in fol. 42b).

[34] One redaction of the Old Slavic translation of the Metaphrastic *martyrion* of St. Niketas is published in *Velikiia minei chetii, sobrannyia vserossiiskim mitropolitom Makariem*, Saint Petersburg 1868—1917, sentiabr', dni 14—24, col. 1203—1208.

[35] For the cult of St. Niketas in Russia, see N. Teteriatnikova, *Izobrazheniia sv. Nikity, b'iushchego besa*, in *Le Messager. Vestnik Russkogo khristianskogo dvizheniia*, 129 (1979—III), p. 181—195; Eadem, *On the meaning of the image of St. Nikita scourging the devil in Russian art*, in *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*, 22 (1986), p. 201ff. Cf. also A. N. Veselovskii, *Sv. Georgii v legende, pesne i obriade*, in *Sbornik Otdeleniia russkago iazyka i slovesnosti Imp. akademii nauk*, XXI/2 (1881), p. 18, note 2.

[36] For these depictions, see N. P. Kondakov, *Russkaia ikona*, Prague 1933, t. IV, p. 245, 309—310; I. Okuneva, *Ikona sv. Nikity, izbivaiushchago besa*, in *Seminarium Kondakovianum*, 7 (1935), p. 205—215; Teteriatnikova, *Izobrazheniia*, p. 188—192; Eadem, *On the meaning*, p. 204ff, Figs. 1—12; T. V. Nikolaeva, *Drevnerusskaia melkaia plastika iz kamnia XI—XV vv*., Moscow 1983, p. 26, 33, 63, 95—96, 102—103, 127, 148, Pls. 14/2, 32/7—8, 37/3, 38/1, 54/7, 61/1; *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Velikogo Novgoroda. Khudozhestvennyi metall XI—XV veka*, red. I. A. Sterligova, Moscow 1996, p. 213—214, 354, 360—362, 404, nos. 42, 87, 88, 131.

[37] V. M. Istrin, *Apokrificheskoe muchenie Nikity*, in *Letopis' Istoriko-filologicheskago obshchestva pri Imp. Novorossiiskom Universitete*, VII, vizantiiskoe otdelenie IV (1899), p. 213, 246—247.

Fig. 5. The martyrdom of St. Niketas the Goth. A miniature from the *Menologion of Basil II*, the end of 9th c.

puted. The oldest known Greek manuscript, which is kept in the Bibliotheca Ambrosiana, Milan (*Cod. gr. 259*), is dated to the eleventh century.[38] There are a number of preserved manuscripts from later periods, including from the Post-Byzantine epoch, which demonstrates that in Greek speaking areas the *martyrion* enjoyed great popularity.[39] Over the centuries several redactions of this text were developed. The first, and until now only, attempt to complete a study of their relationships was done by the Russian philologist Vasiliĭ M. Istrin at the end of the nineteenth century.[40] According to his research, which was based on an incomplete fund of manuscripts, most of the redactions differ from one another in small details and in the order of some passages, while the content is almost always the same in essence: St. Niketas was the son of emperor Maximian and became a Christian after Christ appeared to him in a dream. Niketas soon came into conflict with the father because he would not honor the pagan idols. Maximian subjected him to the most horrible tortures which the anonymous author of the *martyrion* describes in detail. Since Niketas survived all the tortures, he was thrown into prison where the devil („Beelzebub") in the form of an angel tempted him. Niketas withstood the temptation, and with counsel from heaven he threw the devil to the ground, trounced him, and beat him with

[38] *Catalogus codicum graecorum bibliothecae Ambrosianae*, ed. A. E. Martini — D. Bassi, Milano 1906, p. 285.

[39] Cf., for example, P. Franchi de' Cavalieri — G. Muccio, *Index codicum graecorum Bibliothecae Angelicae*, in *Studi italiani di filologia classica*, 4 (1896), p. 144; Ehrhard, *Überlieferung und Bestand*, t. I/1, p. 204, 298; *BHG*, t. II, p. 137—138, *Auctarium BHG*, p. 139—140; *Novum auctarium BHG*, p. 155—156.

[40] Istrin, *Apokrificheskoe*, p. 214—248.

his shackles. Upon his departure from prison he was again brought before the emperor and the torturing continued. In the end Niketas was proven to be a thaumaturge by resurrecting many who had died, nevertheless, he was put to death by the sword. Angels carried his body and buried it at Nikomedeia, at the location where the relics of other martyrs had previously been placed.[41]

In his study, Vasiliĭ Istrin also mentions several redactions which are in significant variance with the probable original form of the *martyrion*. Among these, the most interesting introduce elements from the two *martyria* of St. Niketas the Goth. For example, one redaction, whose text, as far as is known, is preserved only in a Russian translation, begins by immediately identifying Niketas as the son of emperor Maximian, but also describes him as a brave warrior who learned of the Christian faith from Theophilos, the bishop of the Goths. It states that when the Goths fought with the Greek emperor Valens and headed toward his country, Niketas was in the Goth army. Seeing that infidels could do nothing against Christians, being protected by the Lord, Niketas returned to his father. Soon an angel carrying a cross appeared to him in a dream and told him that he would suffer for his Christian faith. The story from this point follows the usual text of the apocryphal *martyrion* of St. Niketas „Maximian's son" (Niketas' conflict with his father, his suffering terrible tortures, thrashing the devil while in prison, etc.) until the final passage where the story again diverges from the normal content of the *martyrion*. After Niketas miraculously had resurrected many people the pagan emperor died, and Christianity begins to spread unhindered. A church is built in Niketas' honor while he continues to baptize people. After all this he dies in peace, on September 15 and angels take his body and bury it in the Nikomedeian church of the holy martyrs Charalampes and Eulampius.[42]

The *martyria* of St. Niketas the Goth also influenced an apocryphal *martyrion* version (*BHG* 1344) which is represented by a thirteenth-century manuscript in the National Library in Vienna (*Cod. hist. gr. 126*).[43] This version also states that Maximian died soon after his son Niketas had resurrected the dead, but thereafter the „emperor" Athanarich makes an appearance. Learning that Niketas leads an uprising, he moves out with his army and forces the martyr to appear before him. The „emperor" orders Niketas to pay tribute to pagan gods but he refuses to carry out the order. This results in his being tied by the hands and feet and thrown into the furnace. As in others texts, this version ends with the description of the carrying of the martyr's body to Nikomedeia.

---

[41] For the texts of several Greek and Old Slavonic versions of the *martyrion* cf. Istrin, *op. cit*., p. 257—304. The most important differences between the redactions occur in the final part of the *martyrion* where the death of the martyr is described. According to certain old redactions he was died by the sword, while other manuscripts describe that after many tortures he died in peace. In versions in which parts of the *martyria* of St. Niketas the Goth are incorporated, „Maximian's son" was thrown into the furnace, cf. Istrin, *op. cit*., p. 232—235, 257, 283, 289, 296, 303.

[42] For the complete text of this redaction of the *martyrion*, cf. *ibid.*, p. 296—304.

[43] For the manuscript, see H. Hunger, *Katalog der griechischen Handschriften der österreichischen Nationalbibliothek*, Wien 1961, t. I, p. 127—129. For the text of this redaction of Niketas' *martyrion*, see Istrin, *Apokrificheskoe*, p. 257—271.

The fact that most of the redactions of the *martyrion* of St. Niketas „son of Maximian" have nothing in common with the hagiographic texts dedicated to St. Niketas the Goth, except for their feast days (September 15), has lead many researchers to conclude that there are, indeed, two distinct saints. Nevertheless, they thought that „Maximian's son" was an invented person, and his *martyrion* is considered as a worthless work with a mixture of fantasy and folklore.[44] Istrin himself believed that the two St. Niketai were originally separated one from another. He reasoned, however, that during the Middle Ages they became one figure in the eyes of the Slavic people.[45] He did not explain his position, but there do seem to be enough arguments which could confirm the hypothesis. It can be even said that the Slavs were not the only ones who identified Niketas „son of Maximian" with Niketas the Goth. All things considered, he was treated in this manner also in Byzantium almost from the very beginning, although the contents of the presumed original redaction of the apocryphal *martyrion* clearly demonstrate that it came into being as part of the process of creating the cult of a new saint.

The mentioned process most likely began in Nikomedeia. Almost all the redactions of the *martyrion* of St. Niketas „son of Maximian" stress that martyr's body was buried at this city, in a location where relics of other martyrs were already placed.[46] Their names vary from redaction to redaction, but in general they relate to martyrs who, on the basis of other sources, are known to have suffered in Nikomedeia or whose relics were there.[47] Yet, available hagiographic sources, not counting the *martyrion* of „Maximian's son", do not connect even one St. Niketas with the aforementioned city. It is interesting, though, that Nikomedeia was the center of the cult of St. Aniketos, the very popular martyr who suffered together with St. Photios at the time of Diocletian. Similarity between the names of Niketas and Aniketas could be one clue in explaining the appearance of the invented saint in the famous Bithynian city.[48] On the other hand, the possibility must not be excluded that Nikomedeia at some point came to posses some portion of the relics of St. Niketas the Goth. This, in time, could have led to the development of the cult of a new saint. A number of homonyms of famous saints in Byzantine hagiography developed in a si-

---

[44] *AASS*, Sept. t. 4, p. 6; *Delehaye*, *Saints de Thrace*, p. 286—287; LThK, t. VII, col. 973 (V. Laurent); *Bibliotheca sanctorum*, t. 9, col. 888 (R. Janin).

[45] Istrin, *Apokrificheskoe*, p. 212 ff.

[46] *Ibid*., p. 232—235, 271, 283, 289, 296, 304.

[47] Among the Nikomedeian martyrs, St. Charalampes (May 31) is mentioned most often. St. Photios (August 12), St. Eulampios (October 10) and St. Euthymios (December 28) also appear, cf. Istrin, *Apokrificheskoe*, p. 271, 283, 289, 296, 304; Veselovskii, *Sv. Georgii*, p. 14, note 4.

[48] In no redaction of the apocryphal *martyrion* is St. Aniketos cited among the martyrs whose bodies rested in the place where Niketas „Maximian's son" was buried. This is particularly striking keeping in mind that some redactions mention St. Photios who was martyred together with Aniketos (cf., for example, Istrin, *Apokrificheskoe*, p. 283). It is also interesting that certain analogies exist between the *martyrion* of St. Aniketos and *martyrion* of „Maximian's son", cf. B. Latyšev, *Menologii anonymi byzantini saeculi X quae supersunt*, St. Petersburg 1911—1912, t. II, p. 269—273; idem, *Hagiographica graeca inedita*, in *Zapiski Imperatorskoi akademii nauk, po istoriko-filologicheskomu otdeleniiu*, XII/2 (1914), p. XXXV—XXXVIII, 93—113.

milar way, especially after 843.[49] It is sufficient to recall the development of the cult of St. Theodore Stratelates and St. Menas Kalikelados.[50] However, in the case of Niketas of Nikomedeia, either the process of *„dédoublement"* of the saint probably was not taken to its conclusion, or the cult of the „son of Maximian" never succeeded in spreading beyond the local area.

The first argument supporting assertion that St. Niketas the Goth and St. Niketa „Maximian's son" were considered the same person in Byzantium and among the Orthodox Slavs is related to the feast days of the two saints.[51] All manuscripts of the *martyrion* of St. Niketas of Nikomedeia testify that his feast day was September 15. However, the commemoration of only one Niketas — St. Niketas the Goth — is prescribed for this day in the calendars of Greek and Slavic typika, Gospel lectionaries, *praxapostoloi* and other liturgical books. Some other saints are also commemorated on the same day, but the St. Niketas of Nikomedeia was never associated with them, neither was „Maximian's son" ever mentioned in church calendars on any other date.[52] The same can be said for *synaxaria* and *menaia*. In these books, the brief synaxarion notice about St. Niketas from the Gothic land and his *akolouthia* regularly appears under the rubric for September 15.[53] On the contrary, the synaxarion notice about St. Niketas whose relics were kept in Nikomedeia and the saint's office are not found in Greek and Old Slavic manuscript tradition. Most probably they had never even been written.[54] This indicates that the cult of this saint never

---

[49] Cf. H. Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris 1909, p. 15.

[50] Delehaye, *Légendes*, p. 15—17; idem, *L'invention des reliques de saint Ménas à Constantinople*, in *AB*, 29 (1910), p. 117—150; N. Oikonomides, *Le dédoublement de saint Théodore et les villes d'Euchaïta et d'Euchaneia*, in *AB*, 104 (1986), p. 327—335. Cf. also F. Halkin, *Saint Alexandre, martyr de Thessalonique*, in: *Byzance et les Slaves, études de civilisation. Mélanges Ivan Dujčev*, Paris 1979, p. 213—215; A. Kazhdan, *Saint Andrew the Stratelates and Andrew the Stratelates, the Scythian*, in: *TO ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ. Studies in Honor of Speros Vryonis, Jr.*, New Rochelle 1993, t. I, p. 145—152.

[51] Cf. Istrin, *Apokrificheskoe*, p. 212—213.

[52] Cf. *AASS*, Oct. t. 11, p. 224; Sergii, *Mesiatseslov*, t. II/1, p. 283; Dmitrievskii, *Opisanie*, t. I, p. 6, 275; Arranz, *Typicon*, p. 26.

[53] Cf., for example, *PG* 117, col. 49; *Synax. CP*, col. 45—46; V. Jagić, *Menaea septembris octobris novembris ad fidem vetustissimorum codicum*, St. Petersburg 1886, p. 0126—0136, 530—531 (the edition of an old Slavic menaion from 1095—1097, which, according to the opinion of V. Jagić, can be very useful for a reconstruction of the form and contents of a 10th-c. Greek menaion); *Μηναῖον*, t. IX, p. 104—109.

[54] Hagiographic texts, written in honor of „Maximian's son", including a synaxarion notice and an extensive *Passio*, existed only in Venice where he was venerated as a distinct saint, cf. *AASS*, Sept. t. 4, p. 6—9; P. Chiesa, *Recuperi agiografici veneziani dai codici Milano, Braidense, Gerli ms. 26 e Firenze, Nazionale, Conv. Soppr. G.5.1212*, Hagiographica, 5 (1998), p. 226—227, 250 (we are very grateful to Mr. Chiesa who kindly called our attention to the two Venetian hagiographical sources from the 15th century, published in his study for the first time). The Venetian Pietro Nadal (de Natali), bishop of Jesolo, whose „Catalogus sanctorum" was a type of Venetian equivalent to the *Synaxarion of Constantinople*, seemed to be mostly credited for it. The Metaphrastic *martyrion* of Niketas the Goth and the *martyrion* of Niketas of Nikomedeia are paraphrased in the „Catalogus" in two separated places — the Gothic martyr under the rubric for May 25, and „Maximian's son" among the lections for September 12 (Petrus de Natalibus, *Catalogus sanctorum et gestorum eorum ex diuersis voluminibus collectus*, Vicenza 1493, lib. V/cap. XL, lib. VIII/cap. LXX). The two Venetian hagiographical sources, published by P. Chiesa, also mention September 12 as the feast day of St. Niketas of Nikomedeia, but November 28 as the feast day of St. Niketas the Goth. The origins of all the three dates is unknown (cf. our note 18).

completely developed in the Christian East and that shortly after its genesis it merged with the cult of St. Niketas the Goth.

The medieval collections of *vitae* and *martyria* also suggest that the two martyrs were very early considered the same person in the Orthodox world. None of these collections contain the *martyria* of both Niketas. Besides, in the codices where the story of Niketas „Maximian's son" was found, the protagonist was never identified in the *vita* rubric in a way that would clearly differentiate him from his more famous namesake. Simply „Μαρτύριον τοῦ ἁγίου μάρτυρος Νικήτα" or „Μαρτύριον τοῦ ἁγίου ἐνδόξου μεγαλομάρτυρος Νικήτα" was written,[55] which is the same way the *martyria* of St. Niketas the Goth was titled.[56] In addition, we have to repeat that some redactions of the *martyrion* of „Maximian's son" have interpolations in which one could reveal the goal of bringing this *martyrion* closer to the *martyria* of St. Niketas the Goth. This fact furthermore implies that it was believed, in the Greek as well as in the Slavic milieu, that the hero of both texts was the same person — St. Niketas the Goth.

A similar situation exists in the field of iconography. The old painters' manuals mention only one martyr named Niketas — St. Niketas the Goth.[57] Moreover, we do not know any program entity where representations of two martyrs with the name Niketas are included at the same time. If the cults of St. Niketas the Goth and of his homonym from Nikomedeia indeed had a parallel development, it is very likely that such entities would have existed. The juxtaposed figures of homonymous saints, such as St. Theodore Teron and St. Theodore Stratelates, or St. Menas the Egyptian and St. Menas Kalikelados, were painted in many medieval churches.

Yet, it is interesting that Byzantine monuments from the tenth and eleventh centuries testify to the existence of two different iconographic types of the martyr labeled as „Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΗΤΑΣ". In one form, he is quite young; in another, he is a mature man with a beard and moustache. The first iconographic type is represented best by the fresco in the southwest chapel of the katholikon of the Hosios Loukas monastery in Phokis (Fig. 10), by miniatures from the *Menologion of Basil II* (Fig. 5) and the *Synaxarion of the Euthymios the Iberian*. The saint is similarly represented on the reliquaries from San Marco, Venice, and the Great Lavra on Mount Athos (Fig. 11), on the aforementioned processional and pectoral crosses (Fig. 1),

---

According to the testimony of Nadal, Venice possessed the relics of both of St. Niketas at the time of the writing of his „Catalogus" (1369—1372). The relics of St. Niketas the Goth were located in a church of St. Nicholas, „extra chorum ecclesiae" (*ibid.*, lib. V/cap. XL; Chiesa, *op. cit*., 238—239, 269), and the relics of the St. Niketas „Maximian's son", brought from Nikomedeia, were placed in the altar of the church San Rafaele (*AASS*, Sept. t. 4, p. 6—7; Chiesa, *op. cit*., 226—227, 269).

[55] Cf., for example, Istrin, *Apokrificheskoe*, p. 250, 272; A. Papadopoulos-Kerameus, *Ιεροσολυμιτική βιβλιοθήκη*, Saint Petersburg 1891—1915, t. IV, p. 110, t. V, p. 340; C. van de Vorst — H. Delehaye, *Catalogus codicum hagiographicorum graecorum Germaniae, Belgii, Angliae*, Brussels 1913, nos. 80/2, 145/2, 332/8, 488/1.

[56] Papadopoulos-Kerameus, *βιβλιοθήκη*, t. V, p. 133; Delehaye, *Saints de Thrace*, p. 209, 223—224; van de Vorst — Delehaye, *Catalogus*, no. 348/4; Ch. Walter, *The London September Metaphrast Additional 11870*, in *Zograf*, 12 (1981), p. 16, Fig. 10.

[57] Cf., for example, *Denys de Fourna, Manuel*, p. 157, 191, 270, 295; M. Medić, *Stari slikarski priručnici*, Belgrade 1999—2002, t. II, p. 198, 372, 543.

Fig. 6. St. Niketas the *Daimonomachos*. The stone icon from A. E. Kleev collection, Moscow, the obverse. 14th—15th c.

and on several Byzantine seals.[58] The second type is represented on the oldest images of St. Niketas from Cappadoce (Kiliçlar Kilise; the chapel of St. Eustathius) and the Peloponnesus (the church of St. Panteleimon in the village of Epano Boularioi, Mani), on a mosaic from the Nea Mone on Chios (Fig. 12), on miniatures of the illustrated Metaphrastian menologia (Fig. 13), on two Sinai menologion icons and a Vatican lectionary (*Vaticanus gr. 1156*, fol. 252^{v}) with the synaxarion, as well as on the seal of Gregory the spatharokandidates.[59]

At a first glance, one can conclude that St. Niketas the Goth should be recognized in one of the two mentioned iconographic types, and St. Niketas of Nikomedeia in the other. From his *martyrion*, it follows that Niketas of Nikomedeia was a youth, while the hagiographic works on St. Niketas the Goth state that this martyr finished his life as a mature man. He was born in the time of Emperor Constantine the Great (324—337) and died immediately before 375, during the reign of Emperor Valens (364—378).[60] Yet, an iconographic identification strictly based on the cited data would be incorrect. In certain representations which can be positively identified with St. Niketas the Goth the saint is quite young, almost a boy (*Menologion of Basil II*, *Synaxarion of the Euthymios the Iberian*), and in some instances he is shown as a bearded mature man (illuminated Metaphrastic manuscripts, two Sinai icons, *Vaticanus gr. 1156*). Obviously, St. Nicetas the Goth was represented in two different ways during the middle Byzantine era.

---

58 For the cited examples, see T. Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Lukas*, figs. 45, 48; *Il menologio*, p. 37; G. Alibegashvili, *Khudozhestvennyi princip illiustrirovaniia gruzinskoi rukopisnoi knigi XI — nachala XIII vekov*, Tbilisi 1973, T. 6.a; *Tesoro di San Marco*, no. 24, T. XXVII; A. Grabar, *La précieuse croix de la Lavra Saint-Athanase au Mont-Athos*, in *CA* 19 (1969), p. 109, Fig. 17; G. Schlumberger, *Sigillographie de l'empire byzantin*, Paris 1884, p. 18; *Byzantine Lead Seals by G. Zacos*, no. 642, 649. Cf. also literature cited in our notes 1—4.

59 Cf. G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925, pl. 36/1, 47/1; Drandakes, *Μέσα Μάνης*, Fig. 92; Mouriki, *Nea Moni*, Pl. 85; N. Patterson Ševčenko, *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menolog*, Chicago—London 1990, p. 17, 121, 177; *Σινά. Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Athens 1990, 147—149, figs. 16—17; *Byzantine Lead Seals by G. Zacos*, no. 817.

60 For the *martyrion* of Niketas „Maximian's son" cf. *Istrin*, *Apokrificheskoe*, p. 250—304. For hagiographic data concerning St. Niketas the Goth, cf. *PG* 115, col. 704—712; *PG* 117, col. 49; *Synax. CP*, col. 45—46; Delehaye, *Saints de Thrace*, p. 210—213.

Fig. 7. St. Niketas the *Daimonomachos*. The pectoral stone icon from the Holy Trinity—St. Sergius lavra, the reverse. Sergiev Posad State History and Art Museum, the end of the 14th or the beginning of the 15th c.

The simultaneous existence of different types of physiognomy in the iconography of a well-known saint is very unusual in Byzantine art. For this reason we could assume that the diversity of St. Niketas' portraits also is a consequence of the identification of Niketas the Goth with Niketas of Nikomedeia, i.e., the result of considering the apocryphal *martyrion* of St. Niketas as a text related to the martyr from the land of the Goths. In other words, the iconographic formula, which was based on Metaphrastes' work, depicted St. Niketas the Goth as a mature man, and the formula created by the artists who were acquainted with the apocryphal *martyrion* of the saint represented him as a youth.

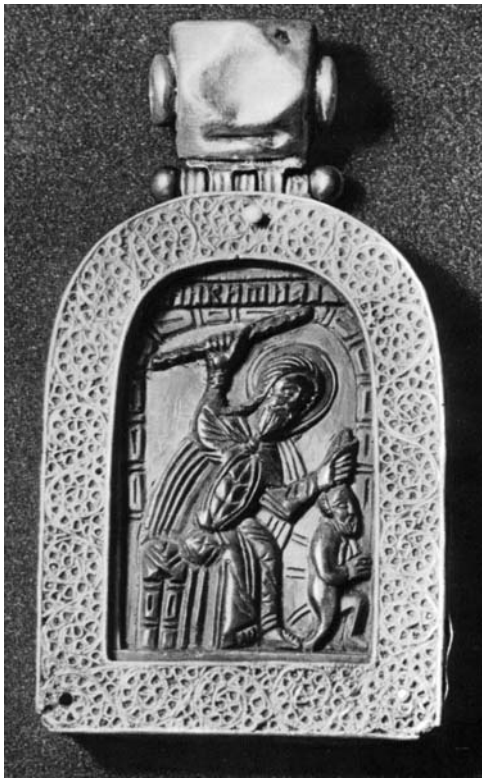


Fig. 8. St. Niketas the *Daimonomachos*. The pectoral stone icon from the Holy Trinity—St. Sergius lavra, the reverse. Sergiev Posad State History and Art Museum, the beginning of the 14th c.

The identification of Niketas the Goth with Niketas of Nikomedeia can also be noticed in the iconography of the „Maximian's son". Even though he was martyred as a young man, in his triumph over the devil he is regularly depicted as a mature man with a beard and a mustache, resembling Christ (Figs. 6—9).[61] As is well known, the likeness to Christ is a characteristic of the iconography of St. Niketas the Goth. This was completely accepted in Palaiologan art and was retained during the Post-Byzantine era, when painters' manuals prescribed the depicting of St. Niketas in this manner (Figs. 13—15).[62]

An additional iconographic confirmation of the assertion that the apocryphal *martyrion* of St. Niketas was treated as a text concerning St. Niketas the Goth might is offered by the scene of martyrdom of St. Niketas the Goth in the London Metaphrast for September (British Library, *Add. 11870*, fol. 117v), which was dated from the end of eleventh or the beginning of the twelfth century. Although it precedes the standard Metaphrastic text on the Gothic martyr (BHG 1340) which narrates that his life ended in the fire, this scene represents Niketas dying by the sword (Fig. 13).[63] Such an iconographic formula corresponds only with certain descriptions of the death of St. Niketas „Maximian's son".[64] Other hagiographic works about St. Niketas the Goth, older than Metaphrastes', also state that he was thrown into the fire (the oldest *martyrion*, the brief synaxarion notices).[65] In addition, all other illustrated

[61] Okuneva, *Ikona sv. Nikity*, 212; Teteriatnikova, *Izobrazheniia*, 181, 187, 192; Nikolaeva, *Melkaia plastika*, nos. 68, 186, 187, 211, 217, 301, 371; Sterligova, *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo*, 214, no. 42. Cf. also the mid-16th c. paintings from the south façade of the church of St. John the Baptist in Arbore (Moldavia), where the only known fresco-cycle influenced by the apocryphal *martyrion* of St. Niketas „Maximian's son" is preserved (I. D. Ştefanescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu'au XIXe siècle*, Paris, 1928, 128, Pl. LVII/1, 3, 4, 5, LVIII/1).

[62] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8:42—43 (G. Kaster); Marković, *Military Saints*, 622, fig. 11; idem, *Holy Warriors from Resava. Iconographic Analysis*, in: *Manastir Resava, istorija i umetnost*, ed. V. J. Đurić (Despotovac 1995), 206, 208, Fig. 21 (in Serbian with an English summary); Evseeva, *Afonskaia kniga*, 235, no. 76; *Denys de Fourna, Manuel*, 157, 270, 295; *Stroganovskii podlinnik*, 4.

[63] Walter, *Metaphrast*, p. 16, Fig. 10.

[64] Cf. our n. 41.

[65] *PG* 115, col. 708; *PG* 117, col. 49; *Synax. CP*, col. 46; Delehaye, *Saints de Thrace*, p. 212.

Fig. 9. St. Niketas the *Daimonomachos*. The icon from Novgorod, a detail, State Russian museum, Saint Petersburg, 16th c.

church calendars, *synaxaria* and *menologia* — including examples in wall paintings — depict the martyr's death in flames (Figs. 14 and 15).[66]

The fact that none of the previously mentioned depictions of St. Niketas display an epithet beside saint's name in the legend also indicates that medieval artists indeed did not distinguish between St. Niketas Goth and St. Niketas „Maximian's son". As is known, in Byzantine art it was quite normal for epithets to be written to allow the observer more easily to recognize the represented saints in cases where there existed two or more saints with the same name. Once again we shall cite as an example St. Theodore Tero and St. Theodore Stratelates. After St. Theodore Stratelates had emerged in hagiography and iconography, an epithet was almost always

[66] Cf. Milkowicz, *Fresco-Kalender*, p. 9; *Il menologio*, p. 37; Mijović, *Menolog*, p. 260, 287, 318, 363, Figs. 25, 174, sh. 23, 70; H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalerei der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, München 1975, p. 193—194, Fig. 1; Walter, *Metaphrast*, p. 16; *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften*, t. 2, Fig. 14; *Συνά. Οι θησαυροί*, p. 147, Fig. 16; *Monasteries of the Island of Ioannina. Painting*, red. M Garidis — A. Paliouras, Ioannina 1993, Fig. 139. Cf also *Denys de Fourna, Manuel*, p. 191.

Fig. 10. St. Nicetas. The fresco in the southwest chapel of the katholikon of the Hosios Loukas monastery in Phokis, a detail, 11th c.

written even in the legends of the depictions of his eponym (St. Theodore Tero), which had not occurred earlier.[67]

There are additional reasons to believe that in the Middle Ages the *martyrion* of St. Niketas „Maximian's son" was treated as a text about St. Niketas the Goth. One of them is associated with the representations of the Gothic martyr as a warrior (Figs. 2 and 16). The basis for this iconographic type of St. Niketas — as is the case with St. George, St. Demetrios and their fellow military saints — had to be found in the field of hagiography. As is known, in the Byzantine iconography of saints, military dress and weapons appeared almost exclusively in portraying martyr-soldiers, i.e., martyrs who were, according to hagiographic sources, in military service.[68] The two *martyria* and the synaxarion notices written in honor of St. Niketas the Goth do not convey such information about him.[69] In spite of this, the saint appears in the medieval hymnography and iconography as „στρατιώτης του Θεού".[70] This is the type of epithet which appears usually in the *akolouthiai* of martyr-soldiers.[71] The explanation could be found only in the apocryphal *martyrion*, wherein St. Niketas „Maximian's son" displays the characteristics of a brave warrior. In one of the redactions it is even explicitly cited that he was a soldier and that he participated in the war between the Goths and the Greeks. All the redactions described in detail his

[67] Cf., for example, D. Talbot Rice, *The Art of Byzantium*, London 1959, T. 99, 101; A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Saint Petersburg 1977, pl. 124, 126; E. Coche de la Ferté, *L'art de Byzance*, Paris 1981, pl. 526; A. Grabar, *Opere bizantine* in: *Tesoro di San Marco*, t. 2, T. 16; Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Lukas*, figs. 4—5.

[68] Cf. M. Marković, *On the Iconography of the Military Saints in Eastern Christian Art and the Representations of Holy Warriors in the Monastery of Dečani*, in: *Mural Painting of Monastery of Dečani. Material and Studies*, ed. V. J. Đurić, Belgrade 1995, p. 571—583, 591—594 (in Serbian with an English resume).

[69] For texts of the *martyria* and brief synaxarion notices, cf. literature cited in our note 60.

[70] For this epithet in hymnography cf. text of the *akolouthia* of St. Niketas the Goth (Jagić, *Menaea*, p. 0126—0136, 530—531; *Μηναίον*, t. IX, p. 104—109). For the representations of St. Niketas as a soldier cf. Marković, *Military Saints*, p. 588—589; Ch. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2003, p. 231—233.

[71] Cf. Marković, *Notes*, p. 42—43.

struggle with „Beelzebub" which ended by overturning and beating the devil.[72] Accordingly, in many depictions of the triumph over the devil, he is represented in soldier's attire (Fig. 6).[73]

This influence of the *martyrion* of „Maximian's son" on the iconography of St. Niketas the Goth is proof that the importance attached to the apocryphal text was great. One could even say that the apocryphal *martyrion* from time to time was given priority in comparison with the two other *martyria* because of the apocrypha's picturesque narration and abundance of details. This assumption is confirmed by St. Niketas the Goth's being „promoted" to the rank of *megalomartyr*, which was broadly accepted only from the twelfth century. Before that time, in church calendars, in synaxarion notices, and in his *martyria*, the saint is almost always described as „ἅγιος μάρτυς".[74] It is logical to assume that there was a reason for the gradual process of the „advancement" of the Gothic martyr. This reason could be identified with the equating of St. Niketas „Maximian's son" with St. Niketas the Goth. As was already cited, the two *martyria* of St. Niketas the Goth describe his martyrdom without details, in only one sentence, while the apocryphal *martyrion* contains very particular descriptions of various kinds of torture similar to the descriptions of the martyrdom of St. George and some other *megalomartyrs*.[75]

Considering the kinds of torture borne by those who suffered for the Christian religion, the similarity of the *martyrion* of „Maximian's son" to the apocryphal *passio* of St. George is very noticeable. Aleksandar Kirpichnikov made note of this in 1879. The conclusion of the eminent Russian philologist that the two texts are directly connected and that the apocrypha

Fig. 11. St. Niketas. The reliquary from the Great Lavra on Mount Athos, a detail, 11th c.

[72] Istrin, *Apokrificheskoe*, p. 226—230, 296—297. Cf. also T. A. B. Spratt, *Travels and Researches in Crete*, London 1865, t. I, p. 345—347; Veselovskii, *Sv. Georgii*, p. 12—17.

[73] Okuneva, *Ikona sv. Nikity*, p. 213; Teteriatnikov, *Izobrazheniia*, p. 181, 187, 191; eadem, *On the meaning*, p. 203, 209, Figs. 10—12; Nikolaeva, *Melkaia plastika*, no. 187.

[74] Cf., for example, Jagić, *Menaea*, p. 0126; Dmitrievskii, *Opisanie*, t. I, p. 6, 275, t. III, p. 30; *Synax. CP*, col. 45; *Opisanie grecheskikh rukopisei monastyria sviatoi Ekateriny na Sinae*, red. V. N. Beneshevich, Saint Petersburg 1911—1917, t. I, p. 179; Delehaye, *Saints de Thrace*, p. 209, 223—224; Hunger, *Katalog*, p. 24, 44, 48; Mateos, *Typicon*, t. I, p. 34; Arranz, *Typicon*, p. 26.

[75] Accordingly, St. Niketas „Maximian's son" is often called *megalomartyr* in manuscripts containing his *martyrion*, cf., for example, Istrin, *Apokrificheskoe*, p. 272; Papadopoulos-Kerameus, *Βιβλιοθήκη*, t. V, p. 340; *Τα χειρόγραφα των Μετεορών*, ed. N. A. Bees, Athens 1967, t. I, p. 454.

on St. Niketas is an imitation of the apocrypha on St. George can hardly be contested.[76]

In Russia, as well as among Orthodox Slavs in the Balkans, the apocryphal *martyria* of the two martyrs were brought into connection far earlier. Russian and South Slavic indexes of „untrue" and „rejected" books, whose oldest transcripts are dated from the beginning of the fifteenth century, cite the *„martyria"* of St. George, St. Niketas, St. Hypatios from Gangra and St. Clement of Ancyra among the „works on martyrs that were falsely composed, and which were not written in a truthful manner as they were **in menologia and synaxaria**".[77] Since there is no mention of St. Niketas „Maximian's son" in menologia and synaxaria it is clear that his apocryphal *martyrion* was treated as an unauthentic work relating to the more respectable martyr with the same name — St. Niketas the Goth. In this context, indexes which are usually found in Old Slavic manuscripts under the titles „The 59th Rule of the Council of Laodikeia" and „The Rule of the Holy Apostles concerning books that should be read and listened to…" are especially interesting. There, the following formulation can be found: „The *martyrion* of Niketas, calling him an emperor's son,

Fig. 12. St. Niketas. A mosaic from the Nea Mone on Chios, 11th c.

[76] A. Kirpichnikov, *Sv. Georgii i Egorii hrabryi. Izsledovanie literaturnoi istorii khristianskoi legendy*, Saint Petersburg 1879, p. 47. Cf. also Veselovskii, *Sv. Georgii*, p. 12 ff.

[77] A. I. Iatsimirskii, *Bibliograficheskii obzor apokrifov v iuzhnoslavianskoi i russkoi pis'mennosti. Spiski pamiatnikov*, Saint Petersburg 1921, t. I, p. 52—53.

Fig. 13. The martyrdom of St. Niketas the Goth. A miniature in the London Metaphrast for September (British Library, *Add. 11870*, fol. 117v), ca. 1100.

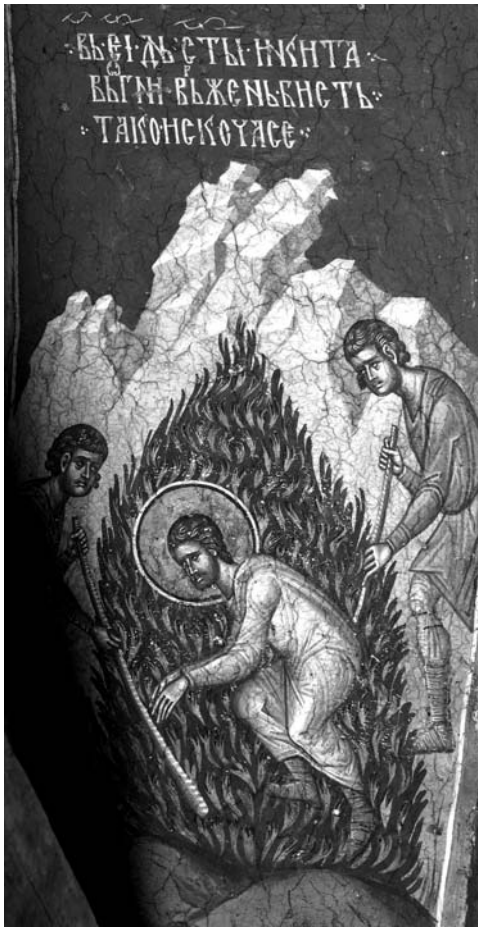


Fig. 14. The martyrdom of St. Niketas the Goth. The fresco from the narthex of the Ascension church in Dečani monastery, ca. 1345.

which is not correct".[78] The „Rule of the Holy Fathers of the Council of Chalcedon on untrue books" is more explicit: „The *martyrion* of Niketas (which says) that he was the son of the emperor Maximian and that he tortured the devil, which is all a lie…".[79]

Lastly, Theodore Balsamon's commentary on the 60th canon of the Council in Trullo, written in the fourth quarter of the twelfth century, should be mentioned as another argument for the assertion that the Byzantines also considered St. Niketas of Nikomedeia as the same person as St. Niketas the Goth and that, because of this,

[78] *Ibid.*, t. I, p. 52.
[79] *Ibid.*, t. I, p. 52.

Fig. 15. The martyrdom of St. Niketas the Goth. The fresco from the narthex of the Serbian patriarchate at Peć, 1565.

the popular Gothic martyr is given attributes ascribed to „Maximian's son" in the apocryphal *martyrion*. Balsamon relates that people who simulate demonic possession for personal gain are carried off in chains to the church of St. *megalomartyr* Niketas.[80] As has already been stated, the apocryphal *martyrion* ascribes the triumph over the devil and power over the evil spirits to St. Niketas of Nikomedeia. This attribute had the most important role in spreading Niketas' cult in Russia. On the other hand, the hagiographic works written in honor of St. Niketas the Goth do not afford any basis for the belief that the Gothic martyr dominates demons. However, the people who were allegedly possessed by demons were confined in the church dedicated to St. Niketas the Goth. This conclusion is found on the previously cited twelfth-century version of the *Synaxarion of Constantinople* (*Parisinus gr. 1594*). According to its brief synaxarion note, the church was located near the church of St. Romanos where the relics of the popular Gothic martyr were held and where he was commemorated on September 15.[81] This same church, dedicated to St. Niketas, was visited by the Russian pilgrim Dobrinia Iadreĭkovich around 1200.[82]

[80] *PG* 137, col. 717.

[81] *Synax. CP*, col. 45_{51-53}; Janin, *La géographie*, p. 380—381. There is no chronological data concerning the building of the church of St. Niketas. At the time of the translation of Niketas' relics to

The following conclusion can be drawn from the preceding passages: except for a very short period after the creation of his *martyrion*, St. Niketas „Maximian's son" was considered a saint identical to St. Niketas the Goth in the Christian East. Therefore, it is certain that surviving medieval representations which were influenced by this *martyrion* emerged with the artist's and donor's belief that they represented the famous St. Niketas, who died for the Christian religion in the Gothic land. In other words, such representations should be treated as representations of St. Niketas the Goth. As for all the other aforementioned images of the martyr saint named Niketas, including those depicted on Byzantine crosses, they also could be positively identified as representations of the popular Gothic martyr.

Fig. 16. St. Niketas. The fresco from the Holy Trinity church in Resava monastery, ca. 1415.

Constantinople the church probably was not built since the martyr's relics were placed in the church of St. Romanos, cf. supra.

[82] At that time the church possessed the leg of St. Niketas, cf. our note 25.

MIODRAG MARKOVIĆ *

Миодраг Марковић

СВЕТИ НИКИТА ГОТ И СВЕТИ НИКИТА ИЗ НИКОМЕДИЈЕ
О представама св. Никите мученика на средњовековним крстовима

Резиме

Познато је да неколико византијских литијских и пекторалних крстова из XI и XII века краси представа св. Никите. Међутим, ниједна од тих представа не може бити сасвим поуздано идентификована, јер све оне имају једноставне легенде с именом светитеља и ознаком његове светости. Ипак, на основу иконографских карактеристика јасно је да је реч о мученику. Због тога је идентификација знатно олакшана. У хришћанској историји познато је, додуше, више мученика који су се звали Никита, али је само један од њих уживао култ значајнијих размера. Био је то св. Никита Гот, чији се помен врши 15. септембра. Остали мученици истог имена у литургијским календарима јављају се сасвим спорадично, а у синаксарима, менолозима и минејима редовно су изостављани. О постојању њиховог култа нема никаквог трага ни на пољу иконографије. Као изузетак једино се може навести св. Никита, наводни син цара Максимијана, страдалник из Никомедије. Његово житије се јавља у многим грчким рукописима, почев од XI века, а и представе овог мученика веома су многобројне. Оне су за разматрану тему посебно занимљиве јер се често налазе управо на крстовима. Увек су то представе мученичког тријумфа над ђаволом, који је описан у поменутом житију. Међутим, основна карактеристика тих представа је то што скоро све имају руско порекло. У византијској уметности Никитина победа над ђаволом није представљана, и поред популарности њеног литерарног извора, а није сачувана ни нека друга представа која би се са сигурношћу могла идентификовати са св. Никитом из Никомедије. Насупрот томе, сачуване су многе поуздано идентификоване представе св. Никите Гота. На некима од њих он је представљен као голобради младић, што је сасвим у складу са ликовима св. Никите мученика које се јављају на византијским крстовима. Али и ту постоји један проблем. Младоликост би, судећи по хагиографским изворима, много више одговарала никомедијском мученику него мученику из готске земље. Очито је, дакле, да је за идентификацију представе са доњег крака реверса Ортизовог крста неопходно да се детаљно истражи развој култа и иконографије двојице истоимених мученика. У овом тексту изложени су резултати једног таквог истраживања. Оно показује, базирајући се на релевантним хагиографским и иконографским изворима, да је, изузев у кратком периоду после настанка његовог житија, св. Никита „Максимијанов син" сматран на хришћанском Истоку за светитеља идентичног са св. Никитом Готом. Извесно је, стога, да су и представе које су надахнуте житијем „Максимијановог сина" настале са свешћу уметника да представљају најславнијег св. Никиту, пострадалог за хришћанску веру у готској земљи. Зато све оне треба да буду третиране као представе св. Никите Гота. То даље значи да и представе св. Никите на византијским литијским и пекторалним крстовима треба идентификовати као представе угледног мученика из готске земље.

UDC 726.7(497.11 Studenica):75.052

КАТАРИНА ДИМИТРИЈЕВИЋ

Представа Светих седам ефеских младића у Богородичиној цркви у Студеници

САЖЕТАК: У западном делу свода северног вестибила Богородичине цркве у Студеници налази се фрагментарно очувана композиција Светих седам ефеских младића. Ова хагиографска композиција је ретко приказивана у сликарству средњег века. Истраживачи живописа Студенице су веома мало пажње посветили овој теми, а она доприноси расветљавању проблема идеолошког концепта читаве тематике храма.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Седам ефеских дечака, Ефес, сан, Студеница, васкрсење, пећина

На западном делу северног вестибила Богородичине цркве у Студеници, на слоју живописа из 1568. године, налази се фрагментарно очувана композиција која је у стручној литератури различито идентификована.[1] Владимир Р. Петковић, писац прве монографије о манастиру Студеница, сматрао је да је на поменутом месту насликана композиција Три младића у пећи огњеној.[2] У тексту Душана Тасића, написаном за монографију о Студеници објављену 1968. године, представа која је некада красила западни део северног вестибила није идентификована.[3] Бранислав Тодић је 1986. године фрагменте ове сцене идентификовао као делове представе „Данила у лављој пећини",[4] док Зага Гавриловић у својој студији о сликарству вестибила Богородичине цркве

[1] Гавриловић, *Живопис вестибила Богородичине цркве у Студеници. Избор тема и симболика*, in: Студеница и византијска уметност око 1200. године, ур. В. Корać, Београд 1988, 185.

[2] Петковић помиње све четири сцене у северном вестибилу, али само две од њих су тачно идентификоване и лоциране. То су композиције везане за Аврама и Илију. Сцену Три младића у пећи огњеној Петковић је идентификовао, али наводи да се она налази на западном делу полуобличастог свода (на месту где се налази композиција са ефеским дечацима). Међутим, сцена посвећена Тројици младића у пећи налази се на источном зиду. Петковић наводи да је сцена на западном зиду сасвим уништена и да је остао делимично очувани „ѥтыи г ѡтр(ѡка)..." Четврту композицију Петковић идентификује као Приношење жртве Каина и Авеља и смешта је на источни део полуобличастог свода (где се налази композиција са Три јеврејска младића у пећи), в.: В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 53—54.

[3] М. Кашанин, В. Корać, Д. Тасић и М. Шакота, *Манастир Студеница*, Београд 1968, 5—86.

[4] М. Кашанин, М. Чанак-Медић, Ј. Максимовић, Б. Тодић, М. Шакота, *Манастир Студеница*, Београд 1986, 140.

говори само о старозаветним сценама насликаним у том простору: композицији Три младића у пећи огњеној, на источном делу полуобличастог свода, Вазнесењу пророка Илије на јужном и Жртви Аврамовој на северном зиду вестибила.[5] Сцена на западном делу свода није поменута. Она се, међутим, може идентификовати на основу натписа који се налазио у горњем делу композиције. Данас од тог натписа није остало готово ништа, али захваљујући једној фотографији из легата Гордане Бабић могуће га је прочитати као:

стыи ꙁ ѡтр... (слика 1 и 2). Када се тај натпис упореди са одговарајућим натписом с једне сцене из Менолога Пећке патријаршије долази се до закључка да је реч о легенди којом је у српској средњевековној уметности обично обележавана представа Седам ефеских спавача. И у византијским хагиографским изворима Светих седам ефеских дечака најчешће су означени на сличан начин, као „των αγίων επτά παίδων των εν Εφέσω.[6]

У прилог идентификацији сцене из Студенице као представе Седам ефеских младића говоре и сачувани фрагменти фреске. На њима се виде остаци

Сл. 1. Сачувани део натписа композиције Седам ефеских спавача, северни вестибил Богородичине цркве у Студеници (фотографија из легата Гордане Бабић)

Сл. 2. Калк натписа Седам ефеских спавача, северни вестибил Богородичине цркве у Студеници

представе пећине и део ореола једне фигуре. Највероватније је то ореол једног од седморице дечака који је био приказан у доњем левом углу композиције. Површина поља западног дела свода вестибила је довољно велика да

[5] Гавриловић, *Живопис вестибила*, 185, 189.

[6] У Лесновском прологу (из 1330) светитељи су наведени као „стых ꙁ ѡтрок иже вь ѥфесѣ скончавьшихсѧ”. Током средњег века у српском језику реч „отрок” имала је само једно значење — дечак, в: *Лексикон Средњег века*, Београд 1999, 483—484. Треба, међутим, рећи да се у новијој хагиографској литератури за исте светитеље обично јавља назив „Светих седам младића ефеских”.

би на њу могла да се смести композиција са светих седам ефеских младића. Ипак, на основу јединог познатог фрагмента тешко је са сигурношћу извести закључак како је композиција изгледала у целини. Иконографско решење можда открива одговарајућа сцена из Пећи, која потиче из истог периода. Наиме, представа ефеских светитеља насликана је у Пећи 1561. године, у оквиру сликаног Менолога у припрати (слика 3). Сцена са ефеским дечацима насликана је на потрбушју трећег лука. У оквиру исте композиције, за 22. октобар, поред ефеских мученика, представљен је и Св. Аверкије. У горњим зонама сцене исписана су два наслова који се односе на светитеље чији се помен обавља 22. октобра. Горњи натпис се односи на светитеље из Ефеса, док се доњи односи на Св. Аверкија. Дечаци су приказани како спавају у пећини, док се допојасна фигура Св. Аверкија налази у позадини пећине.[7] Постоји оправдана претпоставка да студеничко сликарство XVI века понавља првобитно сликарство из 1208/1209. Ако је тако било и у овом случају, иконографске аналогије за студеничку сцену треба тражити у црквама чије су фреске настале пре или у време живописања Богородичине цркве у Студеници. Добри примери сачувани су у Св. Софији у Охриду и у цркви Св. Николе у Арти. У охридској цркви Ефески светитељи представљени су у припрати[8] (слика 4). Реч је о слоју најстаријег сликарства из средине XI века, које је настало за време хартофилакса Цариградске патријаршије Лава, када је извршена обнова катедралне цркве у Охриду. Сцена посвећена ефеским дечацима налази се у полукружном пољу северног зида, изнад врата. Укомпонована је у полукружно поље изнад пролаза, тако да је и сама иконографија била предодређена таквим положајем. Ефески дечаци приказани су у ентеријеру пећине како

Сл. 3. Светих седам ефеских младића из припрате Пећке патријаршије

[7] В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић и В. Корać, *Пећка Патријаршија*, Београд 1990, 258—261, 365.

[8] О зидном сликарству Св. Софије у Охриду види: В. Ј. Ђурић, *Црква Свете Софије у Охриду*, Београд 1963, 4—5; С. Радојчић, *Прилози за историју најстаријег Охридског сликарства*, ЗРВИ VIII/2 (Београд 1964), 355—382; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 9—11, 12; A. Lidov, *Byzantine Church Decoration and the Great Schism of 1054*, Byzantion LXVIII (Bruxelles 1998), 381—405.

Сл. 4. Светих седам ефеских младића из припрате Свете Софије у Охриду

спавају, распоређени у две зоне. У првом реду насликане су четири, а у другом три фигуре. У цркви Св. Николе у Арти представа ефеских младића се налази у наосу, у малом бочном простору на северној страни цркве[9] (слика 5). Светитељи су насликани у полукружном пољу северног дела западног зида, у горњој зони, непосредно испод свода. Смештени су у унутрашњост пећине која се види само у горњем делу, изнад глава четворице младића. А младићи су насликани у два реда, као седеће фигуре. Прву зону заузимају три фигуре, док се у горњем реду налазе четири представе младића.

И у Охриду и у Арти композиција са ефеским дечацима представљена је на начин на који се среће у највећем броју споменика када је у питању зидно сликарство. У ликовној интерпретацији сцена пећине представља скоро неизоставан иконографски детаљ.[10] Зографи пећину представљају типски, у виду полукруга, који се својим колоритом одваја од позадине.[11] Такође, и сам енте-

[9] Црква Св. Николе је саграђена почетком XIII века, од стране мајстора из јужне Грчке. Неколико година касније била је живописана. A. Orlandos, *Ο Αγιος Νικόλαος της Ροδιάς*, Archeion II (1936), 139—147; T. Velmans, *La peinture murale Byzyntine à la fin du moyen âge*, Paris 1977, 187; В. Παπαδοπούλου, *Η Βυζαντινή Αρτα και τα μνημεία της*, Атина 2002, 62—69. У одговарајућем простору на источној страни насликана је композиција са Три младића у пећи огњеној. О томе види: Orlandos, *Ο Αγιος Νικόλαυς της Ροδιάς*, 139—147.

[10] Међутим, у православном свету постоје примери где нема приказа пећине у овој композицији. Такви су: минијатура из Хлудовског псалтира, скулптура фасаде у Јурјев-Пољском, као и многобројни амулети и камене иконе руског порекла.

[11] Скала колорита коју зографи користе креће се у опсегу различитих нијанси браон, тамно зелене и мрке боје. Када је у питању иконопис, позадина може бити златне боје, код фреско-сликарства она најчешће поприма плаву боју неба, док код минијатурног сликарства представа уопште не мора имати позадину. То се, на пример, догађало, када је пећина насликана директно на пергаменту, т. ј. када основна боја пергамента чини позадину.

Сл. 5. Светих седам ефеских младића из цркве Св. Николе у Арти

ријер пећине се истиче тамнијим колоритом у односу на њен обод.[12] У обради екстеријера такође се запажају неке особености. Врх пећине може бити различито завршен, у виду једног или више шиљатих испупчења-брежуљака, док се бочне ивице спуштају наниже, ка основи композиције. Дебљина тих бочних ивица варира, нарушавајући симетрију композиције, али она даје природан изглед амбијенту. Природном изгледу доприноси још и појава детаља у виду гранчица, бусења траве и камења на спољашњости пећине. Такве детаље запажамо на представама у Менологу Василија II, Студеници и у припрати Пећке патријаршије.

Ако упоредимо детаљ о којем је реч са представама ефеских дечака у западној Европи и у исламском свету, видећемо да у погледу иконографије пећине нема великих одступања. У исламској уметности запажа се, ипак, већа разноврсност флоралне декорације у екстеријеру пећине.[13] У примерима из

[12] Примера ради, у охридској Св. Софији унутрашњост пећине је тамно зелене боје, док је она на покретној икони са Крита тамно мрка, скоро црна.

[13] У оквиру флоралне декорације јављају се различите врсте стилизованог дрвећа, жбуња, траве и ситне флоре, која понекад до последњег делића испуњава композицију. На неким деловима сцене вегетација је толико бујна да се једва разазнају људске фигуре које се налазе око пећине.

православног света налазимо мноштво ситних детаља који допуњавају сцену. Међу предметима који су поменути у тексту легенде често се јавља корпица за храну.[14] Обично се слика само једна корпица, и то у горњем делу пећине, окачена о грану дрвета,[15] или у доњем углу испод лежећих фигура младића, такође окачена о грану.[16] За разлику од оваквих композиција, постоје и представе на којима се уз сваког дечака налази по једна корпица за храну.[17]

Што се тиче одеће у којој су представљени младићи, може се рећи да је она скоро идентична на свим композицијама. У већини случајева састоји из два дела — доње хаљине (хитона) и плашта пребаченог преко ње. Хитон је сликан различито. Најчешће је веома раскошан, са украсима у виду веза око врата, на крајевима рукава и по ободу хаљине. Овакав тип хитона представљен је на критској икони XVI века из Византијског музеја у Атини, као и у зидном сликарству цркве Св. Николе тис Родијас у Арти. Са друге стране постоје представе где је хитон представљен као обична доња хаљина беле боје, без икаквих украсних детаља (примери из Св. Софије у Охриду, Пећи, Суздаљски змајевик итд.).

Дужина хитона варира од представе до представе. Негде су они веома дугачки, до чланака, а негде су то кратке хаљинице изнад колена. На руској икони из атинског манастира Св. Павла јавља се и појас на хитону, што је веома редак случај.

Плашт не представља обавезан део одеће ефеских дечака. Тамо где се јавља приказан је као и хитон, у две варијанте: или као раскошан и веома леп део одеће,[18] или као једноставан део одеће без икаквих украсних детаља. Испод врата плашт је завезан у чвор или причвршћен фибулом (нпр. на фасадној скулптури у Јурјев-Пољском).[19]

---

[14] У цркви Благовештења на Мјачини, у доњем делу представе ефеских светитеља, испод ногу седморице дечака налази се један „предмет". Тај предмет Т. Царевскаја у својој монографији посвећеној поменутом споменику назива „неправилном формом", в.: Т. Ю. Царевская, *Фрески Церкви Благовещения на мячине („в Аркажах")*. Новгород 1999, 57. Царевскаја се не упушта у тумачење симболике те неправилне форме. На приложеној репродукцији сцене „неправилна форма" подсећа на тканину (огртач, плашт или нешто слично томе) окачену на дрво (грану). У *Житију Седморице ефеских младића* наводи се да је Јамблиху као најмлађем било поверено да одлази у град по храну. Он се пресвлачио у „дроњке" и одлазио као просјак како га грађани не би препознали, в.: Јустин, *Житија*, 50. У свим списима који описују живот и страдање Седам ефеских дечака помиње се тај детаљ, в.: Acta Sanctorum… Jul. VI, 392—394. Стога треба претпоставити да „неправилна форма" о којој је реч представља Јамблихову просјачку одећу окачену о грану. Чињеница да на приказаној композицији у Мјачини Јамблих носи исту одећу као и остала шесторица његових другара говори у прилог изнетој претпоставци.

[15] Такав пример постоји у Мјачини, в.: Царевская, *Фрески Церкви Благовещения*, 57.

[16] Минијатура у Менологу Василија II, menologio di Basilio II. Cod. Vaticano greco 1613, Torino 1907, p.

[17] Такве примере срећемо на Суздаљском змајевику и на малим каменим иконама. Један веома занимљив пример постоји на каменој икони са представом Богородице са Христом из XIII века. Наиме, ту су корпице приказане у плитком рељефу, али имају снажну пластичност и изгледају као да су пуне хране. О Суздаљском змајевику види: В. И. Залесская, *К вопросу об атрибуции суздальского змеевика (в свези со статею А. В. Рындиною „Суздальский змеевик")*, ВВ 36, Москва 1974, 185; А. С. Орлов, *Амулеты-змеевики Исторического музея*, Отчеты ГИМ-а за 1916—1925. г., Москва 1926, 43.

[18] На пример, на атинској икони критског мајстора из XVI века.

[19] Вагнер, *Легенда*, сл. 1.

Поред наведених иконографских детаља везаних за одећу дечака, треба поменути још и сандале или чизмице, али и капице. У цркви Св. Никола у Арти (почетак XII века) насликане су сандале (δρομίδες),[20] док се на представи у Св. Софији у Охриду јасно уочавају чизме које сежу нешто испод колена. Међутим, постоје и примери где се на неки начин комбинују та два типа обуће. У питању су сандале насликане као отворена обућа, са тракама које су обмотане око потколенице, па подсећају на чизме.

На главама ефеских дечака могу да се јаве и капице, и то две врсте. Једно су троугласте капице са кићанком на средини које прекривају горњи део главе, истоветне онима које су представљене на критској икони из атинског манастира Св. Павле. Други тип чине мале полукружне капе које стоје на темену. Те капице срећемо на представи рукописног менолога из Солуна.[21]

У иконографији сцене ефеских дечака запажа се још један важан иконографски детаљ. То је појава натписа са именима седморице ефеских младића. Поред фигуре сваког дечака исписано је његово име. Уколико таквих натписа нема, онда постоји натпис за целу сцену. Такав је случај у највећем броју представа у фреско-сликарству. Познати су и примери где се јављају обе врсте натписа.[22] Поред оваквих натписа, који су уобичајена пракса средњевековних зографа, постоје и тзв. заветни натписи. Та врста натписа јавља се на амулетима, и то најчешће у комбинацији са претходне две врсте натписа. При томе се у оквиру заветних натписа Седам ефеских младића помињу у очекивању њихове помоћи, заштите, молитве.[23]

На крају анализе детаља који чине саставни део иконографије ефеских младића може се закључити да су седморица младих светитеља приказивани на врло сличан начин. То се најпре односи на црте лица, третман инкарната, волумен фигура и пропорције тела. Стога се младићи међусобно не могу разликовати, осим ако поред сваке фигуре не стоји натпис са именом. Идеја о једнакости седморице ефеских младића чита се између редова када су у питању изворни текстови њихове легенде. Из легенде је та идеја пренета у иконографију, што ће се одразити и на саму симболику сцене. Она ће увек бити и тумачена као приказ групе дечака, а не као приказ свакога од њих као појединца.

На основу изложених иконографских варијаната које срећемо на сачуваним споменицима може се стећи утисак како је могла да изгледа иконографија композиције седам ефеских дечака у Студеници. Најближе ако не и готово исте иконографске узоре треба тражити у Охриду и Арти, с обзиром на то да ова два споменика претходе Студеници.

* * *

Након завршетка иконокластичке кризе четрдесетих година IX века, култ Седморице ефеских светитеља шири се по целокупном хришћанском свету.

---

[20] Παπαδοπούλου, *Η Βυζαντινή Άρτα*, 69.

[21] *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften*, ed. I. Hutter, t. II, Stuttgart 1978, 7.

[22] То су мале камене иконице које су се носиле око врата или уз тело.

Једно од најстаријих светилишта било је сагрђено на острву Св. Ирине у Егејском мору. Франсоа Ришар, језуитски мисионар међу Грцима, видео је средином XVII столећа остатке овог светилишта.[24] Да је култ младића из Ефеса врло рано пренет и у Цариград сведочи патријарх Фотије, који у својој „Библиотеци" обрађује стару грчку легенду Седморице ефеских младића.[25] Међутим, све до IX века не постоје материјални докази о распрострањености култа ефеских младића у престоници Царства.[26] Ни једно њихово светилиште није забележено ни у попису цариградских споменика које даје Рејмон Жанен.[27] Такође, није позната ни једна њихова представа старија од IX столећа.[28]

Најранија сведочанства о култу Седморице ефеских младића у престоници Византије и околним провинцијама сачувана су у писаној форми. У Синаксару цариградске цркве ефески младићи се помињу на другом месту међу светитељима који се славе 22. октобра и 4. августа.[29] Први датум се слави као дан њиховог Васкрсења,[30] док се 4. августа слави као празник када су ефески светитељи заспали.[31] Као што је већ поменуто, легенда о ефеским младићима добила је место у Метафрастовој збирци (X век). То је имало велик значај за ширење њиховог култа, с обзиром на популарност Метафрастовог списа у литургији. По узору на Цариградски синаксар, ефески светитељи ће се у многим грчким црквама и манастирима славити под истим датумима. То је случај и у тзв. Јерусалимском типику Св. Саве Освећеног.[32] Младићи су у том типику означени као ἐν Ἐφέσῳ.[33] По угледу на Византију, Седморица ефеских младића се и код словенских народа најчешће славе 4. августа.[34] Да је тако било и код Срба сведоче поред осталог Никодимов и Романов типик.[35]

У складу са наведеним подацима, службе посвећене Седморици ефеских светитеља треба тражити у минејима за август и октобар. Самостална служба

---

[23] О Заветним натписима биће речи у даљем тексту, у вези са симболиком представе Седам ефеских младића.

[24] Acta Sanctorum… Jul. VI, 378.

[25] *Ibid.*, 378.

[26] На основу текста грчке легенде о страдању ефеских младића (BHG 1593) не може се закључити да ли су младићи отишли у Цариград како би потврдили своју веру или су тамо пренети касније, уп. F. Halkin, *Bibliotheca hagiographica graeca*, II, Bruxelles 1957, 223.

[27] R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin*, t. III, Paris 1953; R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins*, Paris 1975.

[28] A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957, 91.

[29] *Syn CP*, 153—156, 865—868.

[30] Архиепископ Сергий, *Полный месяцеслов Востока*, Владимир 1902², т. III, 308—309.

[31] Сергий, *о. с.*, т. II, 235; Јустин, *Житија светих за месец август*, 47—58; Јеромонах Хризостом Столић, *Православни светачник II*, Београд 1989, 601.

[32] *Acta Sanctorum*… Jul. VI, 376; A. Dmitrievskij, *Opisanie liturgicheskich rukopisej*, t. I, Kiev 1895, 1—152.

[33] *Ibid.*

[34] *Acta Sanctorum*… Jul. VI, 376—377.

[35] Романов типик (Берлинска Државна библиотека, № 49) писан је у Хиландару 1331. године. У том типику Ефески младићи налазе се на трећем месту међу светитељима који се славе 22. октобра. Међутим, тог датума чита се само служба Св. Аверкију који се налази на првом месту за 22. октобар, в.: П. Симић, *Романов типик* (непубликован рад), Београд, 3, 79, 424. За *Никодимов типик* (из 1319, уништен 1941. приликом страдања Народне библиотеке у Београду), в.: Острогорски, *Историја Византије*, 79; Г. Дагрон, *Цар и првосвештеник*, Београд 2001, 350—351.

углавном је обављана 4. августа. У њој је наглашено чудо Васкрсења седам младића из Ефеса.[36] Служба ефеских младића комбинује се 22. октобра са још две службе, Св. Аверкију и Богородици Казанској.[37] Текст две поменуте службе ефеских младића није идентичан, али идеолошки изражава исту мисао, а то је да ће непоколебљива вера у Бога свим хришћанима обезбедити Васкрсење.

Почев од IX века, ефески светитељи су често представљани на делима ликовне уметности. Најстарији познати примери сачувани су у илустрованим рукописима — псалтирима, минејима и синаксарима.[38] Сви такви рукописи са представама седморице младића из Ефеса имали су значајну улогу у ширењу њиховог култа. Наиме, већина поменутих рукописа употребљавана је у литургији и самим тим доприносила је распрострањености светитељског култа.

Култ Седморице ефеских дечака ће се у XI—XII веку из Цариграда проширити у Охридску архиепископију, а нешто касније и на територије под управом Немањића. Одраз тог култа на поменутим територијама може се пратити на пољу фреско-сликарства. Управо ће композиција из припрате Св. Софије вероватно бити узор за исту композицију насликану око 1208/1209. у северном вестибилу Богородичине цркве у манастиру Студеница.[39]

Иконографија седам ефеских дечака коју срећемо у оба споменика уобличена је у Менологу Василија II.[40] Овакво иконографско решење, установљено почетком XI столећа, остаће карактеристично за цео средњи век на територији православног света. У манастиру Студеница у левом углу композиције види се део ореола једног од дечака, што наводи на претпоставку да су фигуре биле распоређене на начин који видимо у Св. Николи тис Родијас и у припрати Пећке патријаршије.

Композиција Светих седам ефеских дечака у Студеници, као што смо навели, налази се у бочном простору цркве у којем су смештене још три старозаветне композиције. Ефески светитељи представљени су у припрати цркве Св. Софија у Охриду, а у Арти су насликани на своду бочног простора у северном делу цркве Св. Никола. У сва три споменика представа Седморице ефеских младића налази се у архитектонском простору у којем су смештене и старозаветне композиције (Три младића у пећи, Жртва Аврамова, Вазнесење Илије, Данило у лављој пећини). То су споредни простори у којима су илустроване мање важне теме. Управо топографија композиције Седам ефеских

---

[36] *Минеј за авгӯст*, Крагујевац—Вршац 1983, 111—117.

[37] *Минеј за окто̄бар*, Крагујевац—Вршац 1983, 346—358.

[38] О тим представама в. детаљније infra.

[39] О композицији у Студеници детаљније у следећем поглављу.

[40] На представи су приказани екстеријер и ентеријер пећине у којој су младићи спавали двесто година. Младићи су приказани као полулежеће фигуре, наслоњени једни на друге, како спавају. Све фигуре су окренуте у једну страну. У првом реду приказане су четири косо постављене фигуре дечака, док су у другом реду постављене преостале три фигуре дечака. Шесторица дечака насликана су како леже на боку, лицем окренути према посматрачу. Само један од њих је посматрачу окренут леђима. О томе види: S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du moyen age I*, Paris 1966, 2, таб. 4.

дечака у оквиру храма представља још једну спону која може да помогне у идентификацији композиције у Студеници.

Симболика представе Седам ефеских младића је комплексна и слојевита и разликује се од случаја до случаја. У хагиографском тексту јављају се три категорије које су кључне за разумевање те симболике. То су сан, пећина и број седам, које појединачно носе одређену симболику, али истовремено све оне заједно представљају компактну целину. Тако симболика сваког поменутог детаља доприноси јачини свеукупне симболике свете тајне Васкрсења.

Одлука творца легенде да узме сан као категорију преласка душе из једног света у други и њено враћање кроз Васкрсење представљају опште место у средњевековном хришћанству. Таква одлука била је једино и могућа, с обзиром на то да се у легенди наводи да су младићи спавали двесто година и да су се потом пробудили. По легенди, то је време када је на царском престолу у Византији седео Теодосије II (408—450)[41] и када се у Ефесу одржавао тзв. Разбојнички сабор (449. године).[42] Историјске прилике V века стварају плодно тле да се баш у Ефесу, у то време, младићи пробуде из двестогодишњег сна и тако својим примером потврде хришћанску догму о Васкрсењу. Очито је из верско-политичких разлога лансирана легенда у циљу потврђивања ставова одређене струје.

Редактор текста бира пећину као другу одредницу која у себи носи различите симболичке конотације. Током историје је тумачење пећине као природног амбијента у којем се одвијају одређени догађаји било различито.[43] Међутим, одлука писца да у причу о ефеским дечацима укључи пећину није била случајна. Тако одабир пећине као места догађаја наглашава везу између Христа, т. ј. места његовог рођења, гроба и Васкрсења са местом где су заспали, а потом и васкрсли ефески дечаци.

За тумачење симболике представе Седам ефеских младића важан је и број седам. Наиме, поставља се питање зашто је творац легенде изабрао баш тај број. Одговор на то питање није лако дати. Могуће је једино навести оно што је број седам симболично значио у хришћанској симболици.[44]

---

41 Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1996, 78.

42 В.: Острогорски, *Историја Византије*, 79; Г. Дагрон, *Цар и првосвештеник*, Београд 2001, 350—351.

43 Као код свих симбола, и код пећине постоје позитивна и негативна тумачења. Занимљиво је, када је у питању симболика, да се код различитих народа и религија јавља слично тумачење. Код старих Грка пећина представља свет. По Платону, пећина је место казне и патње где су богови заточили и оковали људске душе. И он сматра да је пећина слика овог света. Поред космичког, пећина код Платона има етичко значење. Код народа Далеког Истока пећина је слика свемира, равно тле одговара земљи, а свод небу. Пећина се често пореди и са храмом. По неким тумачењима пећина је и место преласка са Земље на небо и обрнуто. Пећина се јавља као кључно место у хришћанској религији. То је место Христовог рођења, али и његовог гроба (Васкрсења), в.: J. Chevalier—A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb 1983, 490—493.

44 Седам је број свемира и макрокосмоса. Он такође симболизује потпуност и свеукупност и први је број који садржи и духовно и световно, јер са небесима и душом, као бројем три, и земљом и телом, као бројем четири, чини јединство. Седам је стубова мудрости, сунчаних зрака. Стаза човековог преласка са овог на онај свет је седми сунчани зрак. Пост и покајање трају седам

Као што је већ напоменуто, симболика теме Седам ефеских дечака, представљене у уметности у било ком облику или материјалу, веома је сложена. Свака представа мора се сагледати у контексту простора у којем се налази и у односу који има са околним сценама, уколико су у питању зидно сликарство и скулптура. Водећи се овим начелима у тумачењу симболике представе Седам ефеских младића, можемо истаћи да у највећем броју случајева она истиче свету тајну Васкрсења. Другим речима, она служи као потврда Христовог Васкрсења, као једне од најзначајнијих догми хришћанства.

У северном вестибилу Богородичине цркве у Студеници поред ефеских дечака насликане су још три старозаветне композиције. Почевши од севера, прво је насликана Жртва Аврамова,[45] затим су на истоку Три младића у пећи огњеној,[46] док је на јужном делу зида вестибила насликано Вазнесење пророка Илије.[47] На западном зиду је сцена са ефеским дечацима. Свака приказана сцена има одређену симболику (Евхаристију, Богородицу, Вазнесење и Васкрсење), али све заједно у истом контексту могу да представљају префигурацију Васкрсења, т. ј. Спасења. У контексту у којем се налази сцена Седам ефеских младића, са поменутим старозаветним сценама и стојећим фигурама у првој зони, могуће је пронаћи и друга симболичка значења.[48] Иако је Богородичина црква у Студеници веома истраживан и проучаван споменик, она још увек оставља простора за нова тумачења.

дана, постоји седам светих тајни, дарова, врлина, смртних грехова, итд. Уп.: Chevalier—Gheerbrant, *Riječnik simbola*, 585—590; *Мали речник традиционалних симбола*, Београд 2000, 17—18.

[45] Симболика те сцене је разнолика. То је, пре свега, префигурација Христове жртве, евхаристије, а на моралном плану сцена се тумачи као симбол тоталног покоравања Божијој вољи због спасења душе и избављења божанском милошћу, в.: L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien t. II*, Paris 1956, 134—136; С. Габелић, *Циклус Арханђела у византијској уметности*, Београд 1991, 67—68.

[46] У ранохришћанској уметности Три младића у пећи представљају слику мртвих које Бог штити од пламена пакла. По речима Св. Јеронима, анђео који помаже младим Јеврејима је слика Христа који силази да праведнике избави од окова смрти. Понекад у тој сцени може да се препозна Преображење и Христово Васкрсење, а осим тога она је симбол материнства Богородице, Габелић, *Циклус Арханђела*, 87—88, В. Милановић, *Старозаветне теме и Лоза Јесејева*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 216.

[47] Петковић, *Морача*, 25—34.

[48] На источној страни северног вестибила Студенице, у полукружној ниши, налази се представа Христа на престолу. Спаситељ држи отворено јеванђеље. Речи које упућује верницима су из јеванђеља по Јовану (15, 12). Ту се још налази представа Св. Прокла цариградског патријарха, св. ратника Лупа, Св. Аврамија, Св. Козме Мајумског, Св. Кирила Филозофа, Св. Јевстатија архиепископа антиохијског и Св. Григорија Паламе.

Katarina Dimitrijević

THE IMAGE OF SEVEN SLEEPERS OF EPHESUS IN THE CHURCH OF THE MOTHER OF GOD IN STUDENICA

Summary

In the north vestibule of the Church of the Mother of God in Studenica there is a fragmentarily preserved composition on the layer of paintings from 1568. On the basis of the preserved fragments of the fresco it is possible to identify the scene as an image of Seven Sleepers of Ephesus. The fragments show the remains of the image of a cave and part of the halo of one figure. Above these fragments there was an inscription which can hardly be seen today but because of one photograph from the legacy of Gordana Babić it is possible to read the inscription today.

When this inscription is compared with a corresponding inscription from the menology of the Peć Patriarchate, it can be concluded that this is a legend which was normally used in Serbian medieval art to mark the image of Seven Sleepers of Ephesus. The fragment of the halo is most likely a part of the halo of one of the seven boys who was painted in the lower part of the composition. The surface of the field of the west part of the vestibule ceiling is large enough to fit the composition of the seven boys of Ephesus. Yet, it is difficult to use the only known fragment to deduce what the painting looked like as a whole. The iconographic answer might lie in the corresponding image in Peć, which originated in the same period. Namely, the image of the Ephesus Sleepers was painted in 1561 in Peć. One can safely presume that the painting in Studenica in the 16th century repeated the original painting of the 13th century and if this was the case here, iconographic analogies for the image in Studenica should be sought in the churches whose frescoes had been made before or at the time when the painting in the Church of the Mother of God was made. Good examples of such paintings were preserved in the church of St. Sophia in Ohrid and in the church of St. Nikola in Arta.

In both of these churches the composition with the Ephesus Sleepers was presented in the manner which is found in most wall paintings. The artistic interpretation considers the image of the cave an almost obligatory iconographic detail. Zographs presented the cave generically as a crescent which is separated from the background by coloring. In addition, the interior of the cave is darker in color when compared to the edge. The exterior also has some particularities. The top of the cave can be painted in different ways, as one or several pointy protrusions, hills, while side edges descend towards the foundation of the composition. The thickness of these side edges is different and violates the symmetry of the composition but also give a natural look to the environment, which is also enhanced by several details such as twigs, grass and rocks on the exterior of the cave. Such details can be seen in the images in the Menologion of Basil II, in Studenica and in the narthex of the Peć Patriarchate. In the majority of cases the Ephesus Boys are painted like they are sleeping. They are wearing dresses and sometimes have a cape fastened with a clasp under their neck. Next to the boys there is a very important iconographic detail, a food basket which is placed next to each young man.

The earliest testimonies on the cult of the Seven Sleepers of Ephesus found in the capital of Byzantium and the surrounding provinces are preserved as written documents. In the Synaxarion of the Constantinople church the Ephesus boys are mentioned second in the list of holy people and it is said that their holiday is celebrated on October 22 and August 4th. The first date is celebrated as the day of the Resurrection and the second as the day when these holy boys fell asleep. The legend of the Ephesus Sleepers is mentioned in the Menologion of

Simeon Metaphrastes from the 10th century, which was extremely significant for the spread of their cult due to the popularity of the Metaphras collection in liturgy. Using the Constantinople synaxarion as a model, many Greek churches and monasteries celebrated the feast of the Ephesus Sleepers on the same dates. This was also the case in the so-called Jerusalem typicon of St. Sabas the Sanctified. Again taking the Byzantine model, Slavic people celebrate the Ephesus Sleepers most often on 4 August. The evidence of such a custom among the Serbian people is found in Nikodim's and Roman's typicon. The cult of the Seven Sleepers would spread from Constantinople to the Ohrid Diocese in the 11th and 12th centuries and later into the territory under the Nemanjić rule. The reflection of this cult in these territories can be traced in the field of fresco painting. The composition from the narthex of St. Sophia is probably the model for the same composition painted in 1208/1209 in the north vestibule of the Church of the Mother of God in the monastery of Studenica. In this vestibule besides this one, other three Old Testament compositions were painted. In the north part there is a painting of Abraham's Sacrifice, in the east part there is a painting of Three Men in the Fiery Furnace, in the south part of the vestibule wall the painting of the Ascension of Prophet Elijah and the west wall contains the scene with the Ephesus Sleepers. Each of these scenes has certain symbolism behind it (the Eucharist, Mother of God, Ascension and Resurrection), but all together in the same context can represent the transfiguration of the Resurrection or Salvation. In the context of the scene of the Seven Sleepers of Ephesus other symbolic meanings can be found as well, considering other Old Testament images and standing figures in the first zone.

UDC 75.046.3:271.2-312.47
726.54(497.11 Smederevo)

МИРОСЛАВ ТИМОТИЈЕВИЋ

Богородица Смедеревска

САЖЕТАК: Током 17. века долази до оживљавања култа Богородичиних чудотворних икона, што се одразило на приватну и јавну побожност у обновљеној Пећкој патријаршији. Из грчких и руских области доносе се у то време многобројне копије угледних чудотворних икона. Неке од њих се задржавају у оквирима приватне побожности, док друге доспевају у храмове у којима им се указује јавно поштовање. Међу овим иконама биле су и копије Богородице Владимирске, најугледније чудотворне иконе Московског царства. Њене копије доспевају у стару парохијску цркву у Сарајеву, парохијску цркву светог Јована Крститеља у Стоном Београду, цркву манастира Рача на Дрини и цркву манастира Успења Богородице у Смедереву. Све иконе су малих димензија и по свему судећи донете су са путовања у Москову. Појаву ових икона могуће је сагледати у ширим оквирима успостављања веза између обновљене Пећке патријаршије и Московског царства које се, у складу са идеологијом о Москви као трећем Риму и другом Цариграду, појављује као заштитник православног света у Османском царству. Богородица Владимирска поштује се у обновљеној Пећкој патријаршији као дело светог Луке, али и као паладиј московског Царства чија се заштита простире и на поробљене хришћане. Идеологија Москве као трећег Рима и другог Цариграда, међутим, тумачена је у Пећкој патријаршији у складу да веровањем. Икона из манастира Успења Богородице у Смедереву објавила се као чудотворица у време аустријског освајања града 1688, након чега је свечано, преко Београда и Беча, пренета у Минхен и смештена у манастир Света Ана у Лехелу, где се чувала као једна од најугледнијих чудотворних икона Баварске све до Другог светског рата, када је уништена приликом бомбардовања града.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Богородица Смедеревска, чудотворне иконе, приватна побожност, Баварска

Чудотворним Богородичиним иконама оглашеним у време аустријско--турских ратова крајем 17. и почетком 18. века припадала је и Богородица Смедеревска из манастира Свете Ане у Лехелу, надомак Минхена, где је поштована као једна од најугледних чудотворица Баварске.[1] На икону је указано

[1] G. P. Woeckel, *Pietas Bavarica: Wallfahrt, Prozession und Ex-voto-Gabe im Hause Wittelsbach in Ettal, Wessobrunn, Altötting und der Landeshauptstadt München von der Gegenreformation bis zur Säkularisation und der „Renovatio Ecclesiae"*, Weissenhorn 1992, 217—218.

и у српској средини, али и поред тога њена рана повест није пажљивије истражена.[2] Није поуздано утврђено у ком се манастиру налазила, када је у њега доспела, на који начин је поштована, као ни које су околности њеног чудотворног објављивања. Баварски извори казују да се икона у време аустријско-турских ратова, започетих опсадом Беча 1683, већ налазила у Смедереву. Пет година касније чудотворно се огласила, а потом је свечано пренета у Минхен. Њен „translatio" везан је за младог баварског изборног кнеза Максимилијана II Емануела (Maximilian II Emmanuele, reg. 1679— 1726), предводника аустријске војске у бици за Београд 1688. Он је након освајања града, поред турских застава и оружја, понео и неколико реликвија из српских цркава, а међу њима и Богородичину икону из Смедерева.

Богородица Смедеревска,
црква Свете Ане у Лехелу, бакрорез,
прва половина 18. века

Икона је уништена за време Другог светског рата, али је њен изглед познат по старим описима и бакрорезу штампаном у току прве половине 18. века.[3] Композициона структура графичког листа припада једноставном типу представа, честом у средњеевропској барокној популарној побожности.[4] У горњем делу бакрореза је приказана чудотворица, а испод ње је латински текст у којем се кратко наводи њена повест. У тексту се истиче да чудотворица потиче из града Смедерева (Semendriae)[5] у Српском краљевству који

[2] В. Коњикушић, *Цртице из историје српско-баварских културних веза*, Свеске Друштва историчара уметности Србије 20—21 (1989—1990), 30, сл. 2.

[3] Димензије графичког листа су 119 x 84 mm. Чува се у Минхенском градском музеју, Инв. бр. 37/1850. За опис иконе и репродукцију графичког листа: P. B. Steiner, *Altmünchner Gnadenstätten. Wallfahrt und Volksfrömmigkeit im kurfürstlichen München*, Kat. Ausst. Diözesanmuseum, Mücchen—Zürich 1977, 58.

[4] Низ примера је репродуковано у: H. Bleibrunner, *Andachtsbilder aus Altbayern*, Augsburg 1971. О улози ових графика у народној побожности: A. Vecchi, *Il culto delle immagini nelle stampe popolari*, Firenze 1968.

[5] Да се Смедерево након турских освајања, па и крајем 17. века, звало *Semendria* показује низ извора, посебно путописа и географичких мапа: J. M. Томић, *Опис путовања преко балкан-*

је хришћанска војска под командом баварског изборног кнеза Максимилијана II Емануела освојила 6. септембра 1688, и да је потом поклоњена јеронимском манастиру у Лехелу. Задржавање старог топонима имало је у репрезентативној култури баварске кнежевине јасну намену. Њиме се исказивала идеја о Богородици која штити баварско хришћанско оружје прослављено победама над неверницима у далеким областима поробљеног Српског краљевства.[6] Задржавање топонима, међутим, није подразумевало и преношење старог предања о чудотворици. Оно је замењено новом повешћу започетом објављивањем иконе приликом освајања Смедерева, њеним свечаним преносом у Београд, а потом преко Беча у Минхен.

I. СМЕДЕРЕВСКИ МАНАСТИР УСПЕЊА БОГОРОДИЦЕ

За познавање раније повести о чудотворици од посебне важности је први део предања, према којем се икона док се налазила у Смедереву чувала у манастиру поред којег је пронађена. Познати баварски и аустријски извори не наводе његово име, нити посвету, али је од помоћи чињеница да предање изричито каже да се манастир налазио у непосредној близини Смедерева. У граду су крајем 17. века постојале две цркве, што потврђује и графички лист ритера Ван дер Бержа из 1689, са панорамском представом аустријско-турског ратишта од Петроварадина до Смедерева. На њему је непосредно поред смедеревске тврђаве приказано насеље са два црквена торња, од којих је један припадао парохијској, а други манастирској цркви.[7] На мапи *Il Regno della Servia*, коју је Ђакомо Контели да Вињола (G. Conteli da Vignola) издао у Риму исте године, Смедерево је означено као утврђени град и митрополијско седиште.[8] Према пракси обновљене Пећке патријаршије то је значило да се у

ског полуострва француског посланика де Хе-а од 1621. и 1626. г., од непознатог писца, Споменик СКА XXXVII, други раз. 33 (1900), 70. Назив се може, уз незнатне варијације, пратити од 17. века: Ј. Нешковић, *Тврђаве ослобођене од Турака*, Ослобођење градова у Србији од Турака 1862—1867, Београд 1970, Таб. XV; Л. Павловић, *Историја Смедерева у речи и слици*, Смедерево 1980, 15; М. Цуњак, *Смедеревска тврђава, Новија истраживања*, Смедерево 1998, 35—42.

[6] Исте идеје вариране су и на другим примерима барокне репрезентативне културе баварске кнежевине. Упутан пример је графичка представа Богородице као заштитнице Баварске са почетка књиге *Bavaria Sancta* објављене 1615. За репринт издање: C. P. Warncke, *Bavaria Sancta*, Dortmund 1981, 11. О овом делу и његовом месту у верско-политичком програму католичке посттридентске обнове у баварској кнежевини: G. P. Woeckel, *нав. дело*, 47—49.

[7] Историјско одељење Музеја града Београда, Инв. бр. 118. — Постојање парохијске цркве у време аустријске окупације потврђује испит смедеревског свештеника Јована Путниковића одржан 24. фебруара 1733: Р. Грујић, *Прилози за историју Србије у доба аустријске окупације (1718—1739)*, Споменик СКА LII, други раз. 44 (1914), 109—110. Да се постојање парохијске цркве у хришћанском делу спољашњег града може пратити већ од првих деценија 17. века указано је у: О. Зиројевић, *Смедерево од пада под турску власт до краја XVI века*, Ослобођење градова у Србији од Турака 1862—1867. год., Београд 1970, 197—198, где се указује на могућност да је тридесетих година 16. века постојало више парохијских цркава с обзиром на то да је у вароши живело осам попова. Овај аргумент није могуће уважити, јер број свештеника указује евентуално на број парохија, али не и на број цркава. Упор.: Б. Храбак, *Бројност свештенства и манастира и организованост цркве у Србији од 1470. до 1570. године*, Богородица Градачка, Чачак 1993, 125. и даље.

[8] М. Николић, *Карта Србије Ђакома Контелија да Вињоле из 1689. године*, Историјски часопис XIX (1972), 118.

Храм Успења Богородице, Смедерево

граду, или у његовој околини, налази манастир у којем је бар номинално столовао смедеревски митрополит. Није тешко доказати да се под неименованим манастиром, поменутим у баварском предању о Богородици Смедеревској, подразумевала стара црква Успења Богородице, смештена у непосредној близини градског утврђења. Међутим, духовни живот манастира у току 16. и 17. века још увек је недовољно познат, па га је за разумевање раног поштовања Богородице Смедеревске неопходно пажљивије преиспитати.[9]

Црква Успења Богородице је подигнута у време деспота Ђурђа Бранковића, највероватније непосредно пред пад Смедерева.[10] Након коначног пада

[9] О смедеревској цркви Успења Богородице: Ж. Татић, *Стара црква на смедеревском гробљу*, Старинар V (1928—1930), 55—62; Ђ. Мано-Зиси, *Стара црква у Смедереву*, Старинар II (1951), 153—174; Л. Павловић, *нав. дело*, 121—125; В. Ристић, *Моравска архитектура*, Крушевац 1996, 231—232, бр. 79. О цркви постоји и неколико популарно написаних монографија: М. Цуњак, *Црква Успења Пресвете Богородице на Смедеревском гробљу*, Смедерево 1987; Д. М. Митошевић, *Богородичина црква на старом гробљу у Смедереву*, Смедерево 1994; М. Цуњак, Б. Цветковић, *Црква Успења пресвете Богородице у Смедереву*, Смедерево 1997.

[10] О њеној намени исказана су различита мишљења. Остао је усамљен став В. Петковића, који сматра да је храм имао статус придворне цркве: В. Петковић, *Преглед цркава кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 301—302. На основу новијих археолошких истраживања претпостављено је да је храм подигнут као гробна црква смедеревског митрополита Атанасија, који је преминуо крајем 1453, или почетком 1454: М. Цуњак, Б. Цветковић, *нав. дело*, 40—43. Резултати истраживања објављени су у: М. Цуњак, *Ископавање унутрашњег простора старе цркве у Смедереву*, Грађа XVI (1984), 255—256, где се указује да су у једном од гробова у наосу, датованом у средину 15. века, пронађени делови архијерејског жезла. На гробни карактер храма указали су и старији аутори. Међутим, питање ко је подигао цркву и ко је у њој сахрањен остало је отворено: Ж. Та-

града у турске руке 20. јуна 1459, како казују извори, освајачи су скинули звона а храмове претворили у џамије.[11] На основу каснијих истраживања закључено је да је митрополијска црква Благовештења том приликом претворена у џамију султана Мехмеда Освајача, да би две деценије касније била срушена.[12] Град је у време пада напустио и смедеревски епископ кир Јаков и прешао на двор „царице" Маре у Јежеву.[13] Судбина храма Успења Богородице је неизвеснија, јер се он не наводи у попису манастира Смедеревског санџака из 1516. и 1572. Он се у турским изворима изричито помиње као „манастир Пречисте унутар шехера" тек у време владавине Мурата III (1574—1595). Тада су у њему живела два монаха и плаћала намет од 212 акчи.[14] Број монаха и остварени приход показују да је стање у манастиру више него оскудно, али у то време, са неколико изузетака, боља ситуација није била ни у већини других монашких заједница. Могуће је да је дотада црква била пуста, али то отвара расправу о питању где се налазио стони храм угледних смедеревских митрополита 16. века Павла и Захарија, о чијој се делатности сачувало доста докумената. У недостатку поузданих извора могуће је само претпоставити да је већ у време митрополита Павла архијерејско седиште било обновљено и номинално пренето у манастир Успења Богородице.[15] Ако се ова претпоставка прихвати,

---

тић, *нав. дело*, 55; В. Ристић, *Моравска архитектура*, Крушевац 1996, 201. — Уверљивости претпоставке да је храм саграђен као гробна црква смедеревског митрополита Атанасија доприноси чињеница да су новија истраживања указала да је улога гробне цркве деспота Ђурђа Бранковића могла пре да буде намењена храму Благовештења у смедеревском великом граду. Упор.: Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 131, бел. 75. За могућност да је смедеревски митрополит Атанасије преминуо тек 27. марта 1456 М. Јанковић, *Епископије и митрополије српске цркве у средњем веку*, Београд 1985, 155.

[11] Г. Елезовић, *Турски извори за историју Југословена. Два турска хроничара XV века*, Братство XXVI (1932), 79.

[12] О преносу митрополијског средишта из цркве Светог Николе у Браничеву у цркву Благовештења у Смедереву: М. Јанковић, *Епископије и митрополије српске цркве у средњем веку*, Београд 1985, 187—189. О архитектонском изгледу и клесаним украсима цркве Благовештења Богородице у Смедеревском великом граду: С. Ненадовић, *Размишљања о архитектури цркве Благовештења деспота Ђурђа у Смедереву*, Зборник Народног музеја у Београду IX—X (1979), 403—418; В. Ристић, *нав. дело*, 222, где се разрешава ранија дилема и потврђује да је, поред придворне капеле у Малом граду, постојала и митрополијска црква у Великом граду, која се поистовећује са откривеним локалитетом. О претварању цркве у џамију и њеном рушењу: А. Андрејевић, *Претварање цркава у џамије*, Зборник за ликовне уметности Матице српске (1976), 106, са изворима и старијом литературом.

[13] На то указује чињеница да се смедеревски епископ Јаков појављује као први од потписника на повељи коју је „царица" Мара издала светогорским манастирима Хиландар и Свети Павле 21. маја 1466: Р. Ћук, *Повеља царице Маре манастирима Хиландару и Светом Павлу*, Историјски часопис XXIV (1977), 114. Упор.: М. Јанковић, *Епископије и митрополије српске цркве у средњем веку*, Београд 1985, где аутор помишља на могућност да је кир Јаков, с обзиром на то да се 1466. налази у Јежеву, имао статус викарног смедеревског епископа. Вероватније је претпоставити да је смедеревски епископ избегао у Јежево, приликом пада Смедерева.

[14] О. Зиројевић, *Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије до 1683. године*, Београд 1984, 185. Упор.: Иста, *Попис манастира Смедеревског санџака из 1516.*, Саопштења XXVI (1994), 157—160.

[15] Тако се на окову једног јеванђеља из цркве Вазнесења у Топлој налази запис „Скова се сије светое евангелије при игумену кир Данилу у граду Смедереву 1540.": Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1902, 164, бр. 498. Упор.: М. Цуњак, *Смедеревска тврђава, новија истраживања*, Смедерево 1998, 35, где је запис омашком датован у 1512, односно 1523. и

у манастиру је столовао смедеревски митрополит Захарија, који је одмах након неуспеле побуне митрополита Павла повео акцију за обнову Пећке патријаршије.[16] У старијој литератури је претпостављено да је за време митрополита Захарија црква обновљена и осликана,[17] али су каснија истраживања указала да су радови настали позније, седамдесетих година 16. века,[18] или, што је вероватније, на самом почетку наредног века.[19] У сваком случају, конзерваторско-рестаураторски радови су показали да је обнова грађевине била обимна, посебно у горњим деловима, и да је дотада била неосликана. На основу чињенице да се на јужном зиду олтарског простора појављује лик Светог Силвестра, претпостављено је да би ктитор сликарства могао да буде истоимени смедеревски митрополит.[20] Кир Силвестар долази на чело Смедеревске митрополије по смрти претходног митрополита Софронија, преминулог 1615.[21]

Живот манастира, мада сасвим штуро, може се континуирано пратити кроз цео 17. век, посебно преко оновремених записа.[22] У манастиру је 1643. боравио пећски патријарх Јован, о чему сведочи запис угребан на унутрашњи зид цркве.[23] Запис на зиду у припрати цркве манастира Грачаница саопштава да је 1672. у њему боравио извесни Исаија Смедеревац.[24] Међутим, из записа није могуће закључити да ли је у питању световњак или монах смедеревског манастира Успења Богородице. Средином седамдесетих година 17. века смедеревско-пожаревачки митрополит је постао Јоанићије, који је 1675. на име потврде свог избора платио Порти 5000 акчи.[25] Патријарх Арсеније III Чарнојевић посетио је манастир 1680, о чему оставља запис на зиду храма.[26] Након тога следи запис из 1682, сачуван у рукопису манастира Свете Тројице код Пљеваља, у којем се помиње „Михаил, божиеју милостију митрополит Сме-

---

повезан са „Смедеревским манастиром". Међутим, у натпису се не говори за коју цркву је јеванђеље оковано, па ни игумана кир Данила није могуће поуздано повезати са смедеревским манастиром.

[16] За овог смедеревског митрополита везује се градња припрате и келија у манастиру Жича. Он се помиње у пећском и сопоћанском *Поменику*, а његово име се наводи и у предговору *Триода* штампаног у Мркшиној цркви 1566: М. Васић, *Митрополит Захарије и Жичина припрата*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор V (1925), 218—222.

[17] Ђ. Мано-Зиси, *Стара црква у Смедереву*, 173.

[18] С. Петковић, *Српска уметност у XVI и XVIII веку*, Београд 1995. 205—206.

[19] М. Цуњак, Б. Цветковић, *нав. дело*, 76—77.

[20] *Исто*, 81.

[21] Он се 1619. потписао на каменој плочи гробнице коју је подигао свом претходнику митрополиту Софронију у цркви манастира Благовештења Кабларског, као „владика смедеревски кир Силвестар": Љ. Стојановић, *нав. дело*, I, 287, бр. 1032.

[22] М. Цуњак, Б. Цветковић, *нав. дело*, 21.

[23] Очигледно је да је у питању погрешка, или у имену патријарха или у години посете. М. Цуњак, Б. Цветковић, *нав. дело*, 21.

[24] Љ. Стојановић, *нав. дело*, IV, 181, бр. 6991.

[25] М. Мирковић, *Правни положај и карактер српске цркве под турском влашћу (1459—1766)*, Београд 1965, 117.

[26] Љ. Стојановић, *нав. дело*, I, 424, бр. 1768. Упор.: С. Чакић, *Велика сеоба Срба 1689/90 и патријарх Арсеније III Чарнојевић*, Нови Сад 1982, 25, бел. 28, где је омашком цитиран погрешан запис Љ. Стојановића, па је наведено да је патријарх посетио цркву 1678. а не 1780.

дереву".[27] У другом запису из 1683, сачуваном у рукописаном *Молитвенику пречистој Богородици* из манастира Благовештења Кабларског, он се помиње као „Михаил владика смедеревски и жички".[28]

О страдању манастира 1688, када Турци напуштају Смедерево, као и приликом аустријског повлачења 23. септембра 1690, нема изричитих архивских извора. У једном запису из 1701, сачуваном у фрушкогорском манастиру Врдник, помиње се јеванђеље „манастира Смедеревскога", али то није поуздан податак да би се могао донети закључак о његовом животу у то време.[29] Из записа на јужном зиду наоса сазнаје се да је „манастир Смедерево" обнављан 1703. трудом сиромашних ктитора на челу са ковачем Стефаном.[30] То посредно указује да приликом преласка Смедерева из турских у аустријске руке и обратно ни манастирска црква није остала поштеђена. И баварско предање о чудотворној Богородици Смедеревској говори да је манастир привремено опустео у време аустријско-турских ратова вођених 1688. Завршетком ратних потреса поново је оживео, али више није био митрополијско седиште. Смедеревски митрополит није учествовао на црквено-народном сабору који је избегли патријарх Арсеније III Чарнојевић сазвао 18. јуна 1690. Потом се уместо Смедеревске помиње Браничевска митрополија, припојена Београдској. На челу Београдске митрополије у време првог освајања Београда налазио се кир хаџи Симеон, из угледне породице Љубибратића.[31] По Љубибратићевом одласку у Савину за новог поглавара је изабран митрополит Михаило. Две године по његовој смрти 1711, на архијерејском сабору у Сарајеву за новог београдско-браничевског митрополита именован је Мојсеј Петровић.[32] Ово стање потврдио је Карло VI „проширеном повељом" од 16. новембра 1720.[33] У време аустријске окупације Србије, између 1718. и 1739, смедеревска црква Успења Богородице помиње се као манастир. Тако јеромонах Висарион из манастира Рукомија, дајући биографске податке визитационој комисији београдско-карловачког митрополита Викентија Јовановића 20. августа 1733, наводи да је још од турских времена био парох смедеревски двадесет и осам година, а да је након смрти супруге примио монашки чин „в монастирје Смедереве" и ту остао три године, да би након тога прешао у манастир Рукомија.[34] На исти статус храма указује и Феликс Каниц наводећи да је у једном рукописаном плану Смедерева из времена аустријске окупације Србије из бечког Ратног архива нашао ову цркву уписану као „Манастир".[35]

---

[27] Љ. Стојановић, *нав. дело*, I, 429, бр. 1795; Л. Павловић, *нав. дело*, 127.

[28] Љ. Стојановић, *нав. дело*, I, 432, бр. 1818.

[29] *Исто*, II, 2, бр. 2091.

[30] *Исто*, II, 5, бр. 2113. Упор.: Л. Павловић, *нав. дело*, 216.

[31] О. Томић, *Београдски митрополит Симеон и његова хиландарска задужбина*, Друга казивања о Светој Гори, Београд 1997, 154—156.

[32] Д. Руварац, *Мојсије Петровић, митрополит београдски 1713—1730. Прилог историји српске цркве*, Споменик СКА XXXIV, други раз. 31 (1898), 85.

[33] *Исто*, 91.

[34] Р. Грујић, *Прилози за историју Србије у доба аустријске окупације (1718—1739)*, 163.

[35] Ф. Каниц, *Србија земља и становништво од римског доба до краја XIX века*, I, Београд 1985, 145, план на стр. 149. Код Каница се наводи народно предање према којем је црква затрпа-

II. ИКОНА БОГОРОДИЦЕ СМЕДЕРЕВСКЕ, КОПИЈА БОГОРОДИЦЕ ВЛАДИМИРСКЕ

Расположиви извори показују да се манастир у близини Смедерева у којем се објавила Богородичина икона може идентификовати са црквом Успења Богородице. Они указују да је храм од краја 16. века имао манастирски статус, а да је истовремено, или убрзо потом, постао седиште Смедеревске митрополије. Духовни живот манастира остаје и даље мало познат. Када је и на који начин у њега доспела поменута Богородичина икона може се просуђивати само посредно, на основу њеног изгледа, мада је и он познат преко литерарних извора и бакрорезних листова.

Из старих описа се сазнаје да је чудотворица била малих димензија, да је сликана на дрвету и да је имала златну позадину. Старији немачки истраживачи сматрали су Богородицу Смедеревску касновизантијским делом, али нису улазили у прецизније одређење времена њеног настанка. Графички лист показује да је чудотворица припадала типу Богородице Умиљенија, под којим су подразумеване разноврсне представе Богородице коју грли Христ.[36] Због тога је од важности истаћи да Богородица Смедеревска понавља изглед Богородице Умиљенија познат по икони чудотворне Богородице Владимирске.[37] Она се у популарној побожности сматрала једном од икона насликаних руком Светог Луке па су њене копије биле широко распрострањене у целокупном православном свету.

У време обновљене Пећке патријаршије у српске цркве пристижу у све већем броју копије угледних чудотворица из руских и грчких области. Међу њима се појављују и иконе типа Богородице Владимирске, али њихово порекло и време настанка није увек лако одредити. Тако је професор Лазар Мирковић за икону из цркве Светих арханђела у Сарајеву, која припада типу Богородице Владимирске, претпоставио да је сликана у Грчкој током 15. или 16. века.[38] Према новијим мишљењима она се сматра копијом московског паладија и везује се за руске радионице 16. века.[39] Ако се ово датовање прихвати,

---

на у време првих налета Турака, да би се сачувала од разарања. На њега се указује и у: С. Л. Поповић, *Путовање по новој Србији*, Београд 1950 (2. изд.), 28.

[36] Појам Богородице Умиљенија преузет је из руске науке, где се одомаћио на основу извора из 17. века. За шире оквире уобличавања иконографског типа и његово значење: С. Baltoyanni, *The Mother od Good in Portable Icons*, Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art, ed. by. M. Vassilaki, Athens 2000, 149—150, са старијом литературом. О епитетима који прате представе овог типа: Г. Бабић, *Епитети Богородице коју дете грли*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 21 (1985), 261—274.

[37] О икони Богородице Владимирске: М. Татић-Ђурић, *Богородица Владимирска*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 21 (1985), 29—50. О њеном поштовању: Л. А. Щенникова, *Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская" как „Одигитрия евангелиста Луки"*, Чудотворная икона в Византии и Древней Руси, Москва 1996, 252. и даље.

[38] Л. Мирковић, *Старине Старе цркве у Сарајеву*, Споменик СКА LXXXIII, други раз. 65 (1936), 10, Таб. XVII, сл. 2.

[39] С. Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине (16—19. вијек)*, 303—304, бр. 184. У прилог томе да је сарајевска икона копија Богородице Владимирске говори тип петоделне круне на Богородичиној глави, као и тачкасто сликани бели украси на њеној капи који понављају изглед окова изра-

била би то једна од најстаријих познатих копија Богородице Владимирске сачувана у јуриздикционим областима обновљене Пећке патријаршије. Да је икони из старе сарајевске цркве исказивано посебно поштовање показује њен метални оков и два каснија дрвена рама у које је постављена.[40] Из тог времена вероватно потиче и мала окована икона Богородице Владимирске из манастира Рача на Дрини, пренета након Велике сеобе 1690. у фрушкогорски манастир Беочин.[41] Каснији пример је икона из цркве Рођења светог Јована Крститеља у Стоном Београду, из друге половине 17. века.[42] У исто време је вероватно настала и икона из Галерије Матице српске у Новом Саду, чије је порекло остало непознато.[43] За неке иконе истоветне иконографске формулације из јужних области Патријаршије и Далмације претпоставља се да су донете из Грчке. Једна таква икона са краја 17, или почетка наредног века, на којој је поред Богородице са Христом насликан апостол Лука, доспела је у збирку Секулић.[44] Истом типу припадале су, по свему судећи, и неке старе угледне чудотворице попут Богородице Трескавачке, која се није сачувала.[45]

У раним описима Богородице Смедеревске истиче се да је икона била тамна, али то не указује искључиво на њену старост, него и на чињеницу да је припадала распрострањеној групи црних Богородица, у нашој средини обично називаних Богородица Арапска. Инкарнати на икони Богородице Владимирске из сарајевске цркве сликани су на исти начин, па се и она, попут Богородице Смедеревске, може уврстити у исту групу црних Богородица. Ове иконе не представљају посебан тип, него указују на боју инкарната Богородице и Христа, а у српској средини су познате још од времена Светог Саве. Таман инкарнат приказаних ликова симболично је тумачен искупитељском уло-

---

ђеног за чудотворицу крајем 15. века, у време митрополита Фотија. Упор.: Л. А. Щенникова, *Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская" как „Одигитрия евангелиста Луки"*, 265, сл. 1, 2.

[40] У инвентару цркве из 1681. помиње се „окована икона Богородице са младенцем", али се не наводи њен тип нити култни статус: В. Скарић, *Српски православни народ и црква у Сарајеву у 17. и 18. вијеку*, Сарајево 1928, 153.

[41] Икона је поменута у литератури, али није детаљније изучавана. Према нашем мишљењу реч је о икони Богородице Владимирске сликане крајем 16. или почетком 17. века. Уп.: В. Матић, *Манастир Беочин*, Нови Сад 2006, 106, сл. 52.

[42] Икона са налази у збирци Будимске епархије, а објављена је у: Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, Нови Сад 1973, 149, кат. бр. 4, Таб. LVII. О српској цркви у Стоном Београду, која је поуздано постојала средином 17. века: Д. Давидов, *Споменици Будимске епархије*, Београд 1990, 378, са старијом литературом.

[43] За касније примере, датоване у 17. век: М. Бајић-Филиповић, *Збирка икона Секулић*, Београд 1967, 82, бр. 123; 83, бр. 125.

[44] Њено порекло поуздано потврђују грчки натписи: *Исто*, 59, бр. 70. М. Татић-Ђурић је, истражујући иконографско порекло Богородице Владимирске, указала да је икона истоветног типа била паладиј Византијског царства већ у време Никифора Фоке: М. Татић-Ђурић, *Богородица Владимирска*, 43. Уп.: В. V. Pentcheva, *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, The Pennsilvania State University Press 2006, 183—184. — О представама Светог Луке који слика икону типа Богородице Владимирске: Е. Smirnova, *The Veneration Icons in Russian Iconography*, Зограф 26 (1997), 121—124, Fig. 3,4.

[45] С. Смолчић-Макуљевић, *Сакрална топографија манастира Трескавца*, Balcanica XXXV (2004), 293—299.

Богородица Владимирска, копија, 15. век

гом Богородице и Христа који су ради спасења људског рода преузели на себе грехе света.[46]

Богородица Смедеревска, судећи по барокизованом изгледу, настала је средином 17. века, или непосредно након тога. У новијој немачкој литератури истакнуто је да декоративни орнамент позадине и рама иконе, приказан на графичком листу, указује на кијевске радионице.[47] Култ Богородице Влади-

[46] Овакво тумачење, на пример, налази се у: *Живот Светог Саве од Теодосија монаха*, Старе српске биографије, прев. М. Башић, Београд 1924, 229. О иконама на којима се Богородичин и Христов лик сликају тамним инкарнатом, као и о њиховом поштовању код Срба: М. Тимотијевић, *Поштовање Богородице Брнске код Срба*, Саопштења XXIX (1997), 181—190; М. Татић-Ђурић, *Богородица Страсна у Жичи*, Манастир Жича, Зборник радова, Краљево 2000, 158—160.

[47] На могућу везу са кијевским радионицама указано је у: G. P. Woeckel, *нав. дело*, 218, где аутор заснива тезу на барокним декоративним елементима иконе, пренетим на графички лист.

мирске био је веома развијен у овом граду а почивао је на старим коренима, јер се икона по приспећу из Цариграда прво налазила у Вижгородском манастиру, подигнутом петнаестак километара северно од Кијева, а тек потом је пренета у Новгород, па у Москву.[48] Међутим, пре извођења поузданијих закључака о месту сликања иконе неопходно је испитати колико графички лист дословно понавља изглед чудотворице. Барокни флорални орнамент златне позадине очигледно припада оригиналном изгледу иконе. Нема га на баварским маријанским сликама, нити на њиховим графичким представама. Овакав тип орнамента се не појављује на грчким ни на московским иконама. Најближи је кијевским радионицама, па је на основу тога оправдано прихватити претпоставку да је Богородица Смедеревска настала у тој средини. И медаљони са натписима су оригинални, а по облику су слични металним плочицама са натписима прикованим на икону Богородице Владимирске из манастира Рача на Дрини. Круна је по свему судећи каснији додатак. На икони из манастира Рача су око Богородичине и Христове главе постављени венци, а они су се налазили и на икони Богородице Владимирске коју је Пајсије Грк донео у Београд. Отворене круне приказане на графичком листу Богородице Смедеревске често се срећу на баварским чудотворним представама,[49] док су на руским копијама Богородице Владимирске ретке и у сваком случају другачије.[50] Постављање круна на чудотворне Богородичине иконе развило се у католичкој цркви током 17. и 18. веку у посебан ритуал крунисања безгрешне небеске краљице.[51]

Полазећи од чињенице да у Пећкој патријаршији поштовање Богородичиног чудотворног посредовања и њених чудотворних икона расте у другој половини 17. века могуће је закључити да је икона доспела у манастир у то

Међутим, и у овом случају потребно је имати на уму да је Кијево-печерски манастир имао ставропигијални статус. То је одређивало његов значај у очима Срба које је пут у Москву водио преко Кијева. Из писма Ивана Мазепе упућеног царевима Јовану и Петру Алексијевичу види се да је призренски митрополит Никодим желео да остатак свог живота проведе у „печерској лаври ставропигиалној". За то му је, поред пристанка печерског архимандрита и кијевског митрополита, било потребно одобрење московских владара: Ст. М. Димитријевић, *Грађа за српску историју из руских архива и библиотека*, Споменик СКА LIII, други раз. 45 (1922), 46.

[48] В. А. Кучкин, Т. А. Сумникова, *Древнейшая редакция Сказания об иконе Владимирской Богоматери*, Чудотворная икона в Византии и Древней Руси, 476. Упор.: Д. Степовик, *Украјинске чудотворне иконе*, Чудо у словенским културама, Нови Сад 2000, 212.

[49] H. Bleibrunner, *нав. дело*, 33, 39—40, 45, 59, 92—94, 123, 141, 163; G. P. Woeckel, *нав. дело*, Abb. 180, 181, 189, 385, 400.

[50] О типовима копија и реплика Богородице Владимирске: I. Bentchev, *Zum Verhaltnis von Original, Kopie und Replik am Beispiel der Gottesmutter von Vladimir und andere russischer Ikonen*, Russische Ikonen neue Forschungen, Hersg. E. Haustein-Bartsch, Reklinghausen 1991, 141—169. О окову ове чудотворице, на којем су Богородица и Христ представљени са отвореним крунама: Л. А. Щенникова, *Чудотворные иконы московского Кремля*, Христианскиє реликвии в московском Кремле, ред. А. Лидов, Москва 2000, 236—237, сл. на стр. 237.

[51] Зачеци овог ритуала појављују се крајем 16. и почетком 17. века у италијанској посттридентској маријанској побожности, а потом се прихватају и у другим католичким срединама: J. von Herzogenberg, *Zur Krönung von Gnadenbildern vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Intuition und Darstellung, Ed. F. Bütner und C. Lenz, München 1985, 281—288.

време.[52] Директни односи смедеревских митрополита и монаха манастира Успења Богородице са Русијом нису потврђени познатим архивским изворима. Из објављене грађе се сазнаје да су 17. децембра 1647. у Русију доспели монаси српског манастира Успења Богородице, архимандрит Теодосије и келар Калиник, али нема поузданих доказа да је реч о смедеревском манастиру, а не неком другом са истом посветом.[53] Међутим, сагледавано у ширим оквирима, Пећка патријаршија је у 17. веку одржавала честе везе са Московским двором и патријаршијом, тако да је култ Богородице Владимирске био познат монашком кругу и високој црквеној јерархији, којој су припадали и смедеревски митрополити. Поред директних веза, које су водиле у Москву преко Кијева, постојао је и низ других начина да икона доспе у Смедерево, посебно зато што је била малих димензија, како се изричито наводи у познатим баварским изворима. То показује да она није посебно наручена и да њена чудотворност није унапред припремана, што је био случај са угледним копијама чије је сликање започињало свечаним радњама и посебним ритуалима. Икона припада групи малих портативних копија Богородице Валадимирске, често сликаних у московским, владимирским и кијевским радионицама. Малих димензија су и друге сачуване иконе Богородице Владимирске, попут оне из Старе цркве у Сарајеву (20,4 x 23,7 cm), манастира Рача на Дрини (18 x 22,5 cm) и цркве Светог Јована Крститеља у Стоном Београду (25,7 x 31 cm). Овакве мале портативне иконе доспевају у српску средину посредством приватне побожности појединаца упознатих са култом Богородице Владимирске. Њиховим посредовањем ове иконе се потом уносе и у храмове, где им се указује опште поштовање заједнице. Иконе већих димензија појављују се у црквама Карловачке митрополије тек у првим деценијема 18. века. Један од раних примера је Богородица Владимирска из парохијске цркве у Адашевцима, коју је сликао Рафаило Милорадовић, ученик руских путујућих сликара.[54]

Јавно поштовање Богородице Владимирске у новој средини утврђивано је везом са московским узором независно од места настанка копије. Било је то опште правило, потврђено и каснијим српским примерима о којима су сачувани обимнији архивски извори. Пајсије Грк је из Кијево-печерског манастира донео копију Богородице Владимирске, која је одмах по приспећу у Београд 1727. потврдила своју чудотворност многобројним исцељењима.[55] На

[52] Истовремено са продором руских чудотворица на подручје Балкана и Свете Горе и поштовање чудотворица ових области прихвата се у Русији: С. Петковић, *О култу светогорских чудотворних икона у Русији*, Друга казивања о Светој Гори, Београд 1997, 122—153.

[53] Упор.: Ст. М. Димитријевић, *Грађа за српску историју из руских архива и библиотека*, Споменик СКА LIII (1922), 38.

[54] В. Марицки, *Иконе и грађански портрети из збирке Музеја Срема од XVII до XX века*, Сремска Митровица 1995, 42—43.

[55] Приспеће иконе у Београд и њен пренос у Винчу описао је монах Пајсије у манастирском *Поменику*, који је делимично објављен у: И. Руварац, *Судбина манастира Винче у Србији*, Старинар IV-2 (1887), 33—40, пос. 35—38. О култу ове иконе, најугледније чудотворице Карловачке митрополије: М. Тимотијевић, *Богородица Бездинска и верско-политички програм патријарха Арсенија IV Јовановића*, Балканика XXXII—XXXIII (2003), 311—346.

златној позадини ове посебно сликане иконе нема флоралног орнамента, а око глава Богородице и Христа изворно су били постављани сребрни венци. Нове сребрне барокне круне добила је тек по наруџбини патријарха Арсенија IV Јовановића 1745. Српској средини је било познато кијевско порекло иконе, али се њен култ успоставља у вези са московском Богородицом Владимирском, што се на неким каснијим копијама и истиче. Ни Пајсије Грк у *Поменику манастира Винче* не наглашава кијевско порекло чудотворице, него чињеницу да је она копија поштованог московског узора. Тако он каже да је донео „їикону пресветїя владичици нашея Богородици и присно деви Марїи, коя есть изобрзио св. апостоль и евангелист Лука, иже нарицаетсе икона Владимирска".[56] Ни за смедеревског митрополита и манастирско братство није било од примарне важности место сликања иконе него чињеница да је она била копија Богородице Владимирске, паладија Московског царства.

III. ПОШТОВАЊЕ БОГОРОДИЦЕ ВЛАДИМИРСКЕ У ПЕЋКОЈ ПАТРИЈАРШИЈИ

Поштовање Богородичине иконе утврђује се у смедеревском манастиру Успења Богородице на основу чињенице да је она, као верна копија Богородице Владимирске, сматрана представом на коју се пренела тауматургијска снага оригинала.[57] Тиме је икона од почетка носила потенцијалну чудотворну снагу, односно била је „инструмент" посредовања између Богородице и верника. Управо овакав директан однос према чудотворицама био је разлог да се оне умножавају за потребе приватне и јавне побожности. Услов успешног деловања иконе и њених верних копија зависио је од вере самог верника који преко њих Богородици упућује молитве. Снага исправне усрдне молитве покреће тауматургијску снагу иконе исказивану кроз њену „благодат" и „милост". Повести о Богородици Владимирској говоре да је исцељивала оне који јој „прилазе са вером".[58] Била је то стара девоционална формулација важећа за све чудотворне иконе и њихове копије, а помиње је и Пајсије Грк у опису исцељења Богородице Владимирске коју је однео у Београд. Ова формулација је, у том смислу, важила и за Богородичину икону у смедеревском манастиру. Икона је као верна копија чудотворног узора поседовала тауматургијску снагу пренету са узора и пре него што се „обретењем" објавила као заштитница хришћанске војске.

---

[56] И. Руварац, *Судбина манастира Винче у Србији*, 36.

[57] О овом теолошком схватању често је и доста писано. За основни синтетички преглед: G. Babic, *Il modello e la replica nell'arte bizantina dele icone*, Arte christiana LXXVI/1—2 (1988), 61—76; H. Belting, *Likness and Presence. A History of the Image before Era of Art*, Chicago, London 1990, 1—9, пос. 6—7.

[58] В. А. Кучкин, Т. А. Сумникова, *Древнейшая редакция Сказания об иконе Владимирской Богоматери*, 479.

Богородица Бездинска, донета у Београд 1721.

Икона се, с обзиром на то да је била малих димензија, није налазила на иконостасу, него највероватније испред њега. Било је то уобичајено место за постављање поштованих икона. Ритуалне радње везане за московску чудотворицу нису пренете у нову средину, јер за то није било потребе, нити услова.[59] Службе икони Богородице Владимирске појављују се у српској средини тек у 18. веку и то у областима Карловачке митрополије. За тауматургијско деловање смедеревске копије било је довољно поштовање основних молитвених конвенција. Икона је, додуше, могла да има удела у јавној побожности, попут суботњег богослужења пете недеље Великог поста. Овај празник, обично на-

[59] О општим топосима поштовања чудотворица у руској средини: A. Lidov, *Miracle-Working Icons of the Mother of God*, Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art, ed. by. M. Vassilaki, Athens 2000, 47—56.

зиван Субота акатиста, био је намењен прослављању чудотворних икона. Том приликом пред иконом су, према руским каноницима, певани *Стихири и канон пресветој Богородици Одигитрији*, у којем се она прославља као заступница и путеводитељица. У самој пракси, посебно оној подстицаној званичном московском идеологијом, у први план се истицала идеја да Богородица Владимирска у Московском царству има улогу паладија коју је у Византијском царству имала цариградска икона Богородице Одигитрије.[60] Колико су и на који начин ове идеје биле присутне у поштовању смедеревске иконе могуће је сагледати само посредством општих оквира поштовања Богородице Владимирске у обновљеној Пећкој патријаршији и њених веза са Московским царством.

Чињеница да икона понавља лик Богородице Владимирске неминовно је повезује са популарним учењем о Москви као трећем Риму. Корени идеје о „translatio imperii" уобличавају се у Москви већ након званичног одбацивања Фирентинске уније, када се мења и стари однос према Цариграду, као универзалном средишту православног света.[61] Међутим, идеја о Москви као империјалном центру правоверног хришћанског света стиче шири значај тек у току 16. века.[62] У наредном веку она је постала темељни принцип у односу Руског царства са православним духовним центрима Османског царства. Иван Грозни у жељи да прибави легитимност статуса наследника византијских владара тражи потврду свог царског достојанства од цариградског патријарха, који је као поглавар васељенске цркве једини имао право да располаже византијским владарским наслеђем. Иста схватања огледају се и у захтеву московског двора да руски владари, попут византијских василевса, буду инвоцирани на богослужењу у свим црквама православног света.

Учење о руском самодршцу као другом Константину и Москви као новом Риму позната су обавештеним хиландарским монасима већ средином 16. века. Хиландарски игуман Пајсије се у грамоти из 1550. обраћа Ивану Грозном као „единому правому" владару „всем православним христианом", „вто-

---

[60] На поштовање Богородице Владимиске као Богородице Одигитрије у 17. веку скренула је раније пажњу М. Татић-Ђурић, *Богородица Владимирска*, 39, сл. 3. За знатно опширнију аргументацију и идеолошке оквире: Л. А. Щенникова, *Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская" как „Одигитрия евангелиста Луки"*, 271—282.

[61] G. Alef, *Moscovy and the Council of Florence*, Slavic Review, Vol. 20, No. 3 (1961), 398—401.

[62] D. Stremooukoff, *Moscow the Third Rome, Sorces of the Doctrine*, Speculum, No. 28 (1953), 84—101; A. Smith, *Missionary Peoples*, Chosen Peoples, Oxford University Press 2003, 98—106, поглавље *The Third Rome*. Поједини истраживачи сагледавају истицање идеје о Москви као новом Риму веома критично и сматрају да је њен утицај долазио више до изражаја у духовној него у политичкој сфери. Упор.: Д. Оболенски, *Византијски комонвелт*, Београд 1996, 322—323, 436—441. Према другим мишљењима идеја је била важна за московску спољну политику, и то превасходно према православним народима у Османском царству: D. B. Rowaland, *Moscow — The Third Rome or New Israel?*, Russian Review, Vol. 55, No. 4 (1996), 591—614, пос. 594—595. За синтетички преглед учења о новом Риму у средњем веку: W. Hammer, *The Concept of the New or Second Rome in the Middle Ages*, Speculum, Vol. 19, No. 1 (1944), 50—52. О Цариграду као новом Риму: P. J. Alexander, *The Strength of Empire and Capital as Seen through Byzantine Eyes*, Speculum, Vol. 37, No. 3 (1962), 339—357.

рому Константину".[63] Идеја се потом прихвата и у обновљеној Пећкој патријаршији. Било је то посебно од времена патријарха Пајсија, када у Москву одлазе и угледни епископи са пратњом, па везе Пећке патријаршије са московским царством добијају дубљи и сложенији смисао.[64] Независно од интензитета веза Пећке патријаршије са Москвом, у званичним документима 17. века којима се српски архијереји и манастири обраћају московском цару он је скоро по правилу инвоциран као једини правоверни владар хришћанског света, други Константин, који столује у Москви, новом Риму. Тако се у молитвеној грамоти из 1629. студеничко братство на челу са архимандритом Атанасијем обраћа Михаилу Феодоровичу као „второму Константину новога Рима богохранимого града Москви царју".[65] Са сличном инвокацијом обраћа се студеничко братство Алексеју Михаиловичу у молитвеној грамоти коју је архимандрит Неофит донео у Москву 1662. И овог пута они се обраћају руском самодршцу као „втором Константину нового Рима богохранимаго царствујушчег града Москве" владару.[66] Михаило Феодорович се ослоњава на истоветан начин у молитвеној грамоти хиландарског братства коју је архимандрит Лаврентије донео у Москву 1626. У завршном делу писма упућује се молитва Богу да оснажи владареву крепку десницу и омогући му успон на Константинов престо.[67]

У већини ових молитвених грамота идеја о руском цару као другом Константину и Москви као новом Риму повезивана је са идејом о ослобођењу хришћанских земаља које је поробило Османско царство. Полазећи од идеје о преносу универзалне хришћанске престонице у Москву, молиоци не пропуштају да истакну да је московски самодржац, прихватајући статус другог Константина, преузео и улогу браниоца хришћанства. Испод реторичких формулација јасно се уочавају очекивања молилаца да московски цар развије „хорувгу христианства" на којој се „частни крст вздвижет" и да поведе битку за победу хришћанства над неверним агарјанима.[68] Идеја о Москви као новом Риму и московском владару као другом Константину, сагледавана у тој светлости, имала је за помесне цркве у Османском царству, па тиме и за Пећку

---

[63] Грамота је објављена у: С. М. Димитријевић, *Документи који се тичу односа између српске цркве и Русије у XVI веку*, Споменик СКА, други раз. 35 (1903), 22—24, бр. 14. Уп.: С. Петковић, *Хиландар и Русија у XVI и XVII веку*, Казивања о Светој Гори, Београд 1995, 143—166, пос. 144—147.

[64] На прихватање ове идеје у обновљеној Пећкој патријаршији и на њен значај скренута је пажња у: Ј. Радонић, *Од прве опсаде Беча до велике сеобе — Интересовање Москве за Србе*, Војводина I, 469; Ђ. Слијепчевић, *Историја српске православне цркве*, I, Диселдорф 1978, 403. Упор.: Р. Самарџић, *Српска православна црква у XVI и XVII веку*, Историја српског народа, III/2, Београд 1994, 85.

[65] Ст. М. Димитријевић, *Грађа за српску историју из руских архива и библиотека*, Споменик СКА LIII, други раз. 45 (1922), 139.

[66] *Исто*, 141.

[67] *Исто*, 117.

[68] *Исто*, 121. Она је већ сасвим јасно уобличена и у грамоти хиландарског игумана Пајсија из средине 16. века: С. М. Димитријевић, *Документи који се тичу односа између српске цркве и Русије у XVI веку*, Споменик СКА XXXIX, други раз. 35 (1903), 22.

партијаршију, сасвим реалан значај, а доследно томе и другачије значење од онога које је пропагирала званична московска идеологија. Она није била опште реторичко место верско-политичке пропаганде преузето из московских програма, него једно од упоришта у борби за опстанак и обнову златног доба етније, не само у верском, него и у политичком смислу.[69] Разлика између московске идеолошке пропаганде и реалних политичких потеза пећских патријараха јасно ће се изоштрити у време Арсенија III Чарнојевића. Он свега неколико месеци пре чудотворног објављивања Богородице Смедеревске и њеног одношења за Баварску шаље писмо московским царевима у којем их, заједно са бившим цариградским патријархом Дионисијем и влашким кнезом Шербаном Кантакузином, позива на борбу против Турака и заузимање Цариграда, наглашавајући опасност за православље од надирања католичке аустријске војске.[70] У истоветном духу обраћа се московским царевима Јовану и Петру Алексејевичу и скопски митрополит Јевтимије у грамоти предатој у септембру 1687.[71] Понављајући већ устаљену формулацију о другом Константину и новом Риму, он указује московским самодршцима на опасност не само од „рода турецког", него и од иноверних немачких цесара, који су под своју власт подвргнули већ седам српских православних епископија.

У истицању идеје о Москви као трећем Риму и другом Цариграду значајну улогу је имао пренос реликвија и чудотворних икона у цркве престонице. Међу њима је један од најзначајнијих био пренос Богородице Владимирске, која је у Москви симболично заменила цариградску Богородицу Одигитрију, некадашњи паладиј византијског царства, али и све друге Богородичине реликвије чуване у његовој престоници.[72] Москва се симболично тумачи као други Цариград, а храм Успења Богородичиног у московском Кремљу као друга света Софија. Он се назива црквом Пречисте Владичице, а сама икона Пречиста Богородица Владимирска. Да су овакав назив иконе и њено повезивање са московским самодршцима били познати српској црквеној јерархији показује извештај требињског митрополита Арсенија из средине 17. века, који по приспећу у Москву изјављује да је дошао „видети домъ Пречистые Бого-

---

[69] За могућност да се идеја обнове српске средњевековне државе у политичкој теологији обновљене пећске Патријаршије сагледа у светлости идеје о етноисторијском златном добу: A. D. Smith, *Etnohistory and the Golden Age*, Chosen Peoples, 165—179.

[70] Писма су објављена: Ст. М. Димитријевић, *Односаји пећких патријараха с Русијом у XVII веку*, Глас СКА ЛХ (1901), 159—166. О околностима у којима су писма настала: Г. А. Санин, *Антиосманская борьба югославянских народов и внешняя политика России во 2-й половине XVII — начале XVIII вв*, Југословенске земље и Русија у 18. веку, Београд 1986, 39—48; Р. Л. Веселиновић, *Српско-руске везе крајем XVII и првих година XVIII столећа*, Југословенске земље и Русија у XVIII веку, 18—20.

[71] С. Димитријевић, *Прилози разправи „Односаји пећских патријараха с Русијим у XVII. веку" у Гласу ЛVIII и ЛХ*, Споменик XXXVIII, други раз. 34 (1900), 70—71, бр. 19.

[72] О улози Богородице Владимирске у пропагирању идеје о Москви као трећим Риму: D. V. Miller, *Legends of the Icon of Our Lady of Vladimir: A Study of the Development of Muscovite National Consciousness*, Speculum, Vol. 43, No. 4 (1968), 657—670, пос. 663—665; Л. А. Щенникова, *Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская" как „Одигитрия евангелиста Луки"*, 271—272, пос. 275. За цариградску Богородицу Одигитрију: В. V. Pentcheva, *нав. дело*, 129—136, 173—174.

родицы и московскихъ чудотворцовъ и его государские пресвэтлые очи".[73] Ширење поштовања Богородице Владимирске није било само одраз опште побожности, него и део промишљеног пропагирања политичке теологије московског двора. У тој светлости је могуће сагледавати појаву копија ове иконе у обновљеној Пећкој патријаршији, па и ширим областима Балкана. Није нимало случајно што се најраније познате иконе московске чудотворице стичу у образованијим и обавештенијим урбаним средиштима попут Смедерева, Сарајева и Стоног Београда.[74]

Један од разлога утврђивања поштовања Богородице Владимирске у смедеревском манастиру могао се везати и за чињеницу да је он, попут Саборног храма у Владимиру и московском Кремљу, био посвећен празнику Успења Богородице. Ова чињеница се ослањала на традицију познату у православном свету већ у току средњег века. Тако је стара црква Београдске митрополије, у којој се налазила чудотворна Богородичина икона поштована као дело Светог Луке, била посвећена Успењу Богородице.[75] У храмовима са овом посветом и касније негује се поштовање чудотворних Богородичиних икона, а неке од њих су пренете из Русије. Средином прве половине 18. века у манастиру Успења Богородице у Српском Ковину неговало се поштовање Богородице Черниговске.[76] Веза између овог Богородичиног празника и чудотворних икона успоставља се на основу веровања да је почетак њеног чудотворног деловања везан управо за Успење. Било је то познато и Агапију Ландосу, чији зборник Богородичиних чудеса започиње описом овог празника.[77] Посредством оваквих схватања појављују се чудотворне иконе Успења Богородице, чије је поштовање присутно и у српској средини. Крајем 17. и почетком 18. века века у манастиру Студеница, чија је главна црква посвећена Успењу Богородице, уобличава се поштовање чудотворне ктиторске иконе. Њен изглед је близак чудотворној ктиторској икони Успења Богородице Кијево-печерског

---

[73] Ст. М. Димитријевић, *Грађа за српску историју из руских архива и библиотека*, 39.

[74] Није наодмет поменути да је Сарајево крајем 17. и почетком 18. века било титуларно седиште дабро-босанских митрополита, односно епископа. Тако је по смрти митрополита Висариона за новог поглавара дабро-босанске епархије са седиштем у Сарајеву изабран Мојсеј Петровић. Упор.: Д. Руварац, *Мојсије Петровић, митрополит београдски 1713—1730. Прилог историји српске цркве*, Споменик СКА XXXIV, други раз. 31 (1898), 83.

[75] Упор.: М. Поповић, *Средњовековна црква Успења Богородице*, Зборник Народног музеја у Београду IX—X (1979), 497—512; М. Поповић, В. Бикић, *Комплекс средњовековне митрополије у Београду*, Београд 2004, 11—22, пос. 12—13; М. Јанковић, *Епископије и митрополије српске цркве у средњем веку*, 189—191. О београдској чудотворици: М. Татић-Ђурић, *Икона Богородице београдске*, Годишњак града Београда XXV (1978), 147—161.

[76] Д. Давидов, *Српски бакрорези у Будимској епархији*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1968, 58—61.

[77] У раду смо користили Ландосово дело у преводу Викентија Ракића: *Чудеса пресветија Богородици*, Београд 1837, 13, чудо број 1, где се описују чуда која су се догодила при Успењу Богородице. — О рукописаним преписима Бакачичевог превода овог дела с краја 17. и почетка 18. века: Т. Јовановић, *Чуда пресвете Богородице Агапија Ландоса Крићанина у српској рукописаној традицији*, Чудо у словенским културама, Нови Сад 2000, 278—286. За савремени превод: А. Ландос Крићанин, *Чуда пресвете Богородице*, прев. Т. Јовановић, Вршац 2000.

манастира, под чијим је утицајем предање и уобличено.[78] На прихватање поштовања московског паладија у Смедереву могло је да утиче и сећање да су у некадашњој митрополијској цркви Благовештења Богородичиног чуване мошти Светог Луке, који је према предању насликао Богородицу Владимирску.[79] На акуелност апокрифног предања о Светом Луки као сликару Богородичиних икона у обновљеној Пећкој патријаршији указује и Радулова икона сликана за манастир Морача 1672/73. На централном пољу иконе појављује се управо овај мотив, али је Богородица насликана као Одигитрија.[80] У манастиру Раваница, с друге стране, чувана је једна чудотворна икона црне Богородице, за коју се веровало да је дело Светог Луке. Ову икону помиње већ у 16. веку путописац Марко Пигафета.[81]

Разлике између политичке теологије московске државе и обновљене Пећке патријаршије упућују и на разлику у поштовању Богородице Владимирске. Позивање руског владара на крсташки поход у Пећкој патријаршији није подразумевало стварање новог универзалног правоверног царства са центром у Москви, него обнављање поретка установљеног пре турског освајања Цариграда. Обновљена Пећка патријаршија неговала је сећање на самосталност старе српске државе прослављањем светитеља из реда владара, а њихови култови имали су јасну политичку намену. Наиме, према муслиманским законима није постојала разлика између вере и друштва, цркве и државе. Обновљена Пећка патријаршија била је легално административно средиште не само верске, него и политичке организованости целокупног православног становништва које се налазило у њеним јуриздикционим оквирима. Свест о институционалној аутокефалности обновљене Пећке патријаршије неминовно је будила идеју о политичкој самосталности. Тиме се верски и политички легитимитет спајају у јединствен идентитет, који своју самосвест потхрањује сећањем на стари идеални верско-политички поредак. Та самосвест одређивала је однос обновљене Пећке патријаршије према муслиманском Османском, али и према православном Руском царству.

Идеал обнављања пређашњег верско-политичког поретка био је у супротности са идејама о новом универзалном православном царству. Ове разлике уочавају се у тумачењу турског ропства као казне за раније почињене

---

[78] М. Тимотијевић, *Предање о студеничкој ктиторској икони Успења Богородице*, Саопштења XXX—XXXI (1998—1999), 139—158. За предање о чудотворној ктиторској икони Кијево-печерског манастира и чудотворној изградњи храма Успења Богородице: *Патерик Печерский, або Отечник*, Києво-Печерська Успенська Лавра, Киев 2000, 122—134.

[79] О преносу и полагању моштију Светог Луке у смедеревску митрополијску цркву: Д. Поповић, *Мошти св. Луке — српска епизода*, Под окриљем светости. Култ светих владара и реликвија у средњевековној Србији, Београд 2006, 295—317.

[80] З. Ракић, *Радул српски сликар XVII века*, Нови Сад 1998, 72—75, Таб. IX. Према мишљењу С. Петковића тема се у уметности обновљене Пећке патријаршије актуелизује посредством грчких утицаја: С. Петковић, *Српска уметност у XVI и XVII веку*, Београд 1995, 224, сл. 86. Тема је остала актуелна и у уметности Карловачке митрополије: Љ. Аћимовић, *Две непознате иконе Јова Василијевича*, Свеске 17 (1986), 101—102, сл. на стр. 101.

[81] Ст. Станојевић, *Белешке о неким старим иконама*, Београд 1931, 19.

грехове. Наглашавајући свој примат у светском поретку московски владари су пад Цариграда тумачили као праведну казну због отуђивања од правоверности. У Пећкој патријаршији, као и у другим помесним црквама под османском владавином, ово стање је тумачено као привремена казна за раније грехове. Поновно освајање Цариграда значило је обнављање пређашњег златног доба и ослобађање поробљених царстава, па и српског. Московској империјалној доктрини о трећем Риму и другом Цариграду супротставља се идеја о континуитету српске етније уобличене у старозаветни стереотип о изабраном божјем народу — „Новом Израиљу". Било је то опште место, присутно и у московској политичкој теологији, где је имало универзално, империјално и мисионарско значење наслеђено од Византије.[82] Слична идеја о богоизабраном народу присутна је и у српској средњевековној политичкој теологији, од Доментијана надаље.[83] У обновљеној Пећкој патријаршији, међутим, она добија другачије значење и не повезује се са идејом о златном добу, јер је оно пропало због почињених грехова, него са његовом обновом до које долази након периода патње и покајања. Овакво схватање судбине божјег народа, засновано на идеји о успону и паду у грех, након чега следи казна, а потом покајање и поновни успон, било је исто тако добро познат стереотип, који у основи почива на 137. *Покајном псалму*.[84]

Ова схватања, никада експлицитно исказана у писмима московским владарима, јасно су уобличена у српским хронографима и другим текстовима из времена обновљене Пећке патријаршије.[85] Илустративан пример је *Плач* поводом пада Цариграда, у изворној руској варијанти тумачен као коначан пад града.[86] У српским редакцијама руског изворника исти догађај је сматран само привременом казном.[87] У светлости оваквих схватања намеће се закључак да поштовање Богородице Владимирске у обновљеној Пећкој патријаршији, као ни учење о Москви као трећем Риму и московском владару као новом Константину, није могло да буде прихваћено без измене идеје о њеној посред-

---

[82] О вези између идеја о трећем Риму и изабраном божијем народу: A. D. Smith, *Missionary Peoples*, Chosen Peoples, 96—106. За подробније тумачење извора у руској средини: D. B. Rowaland, *Moscow — The Third Rome or New Israel?*, 591—614.

[83] О присуству овог стереотипа у српској средњевековној политичкој теологији: С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, Београд 1997, 190—216, пос. 194—195; Б. И. Бојовић, *Краљевство и светост. Политичка филозофија средњовековне Србије*, Београд 1999, 331.

[84] A. Smith, *The Nation as a Sacred Communion*, Chosen Peoples, 19—43; Исти, *Nation and Ethnoscape*, Myths and Memories of the Nation, Oxford University Press 1999, 149—157, пос. 151—152. За критичко појашњење Смитових схватања: B. Cauthen, *Covenant and continuity: ethno-symbolism and the myth of divine election*, History and National Destiny. Ethnosymbolism and its Critics, ed. by M. Guibernau and J. Hutchinson, Oxford 2004, 19—30, пос. 21—25.

[85] О рецепцији ове идеје у српским рукописаним хронографима 17. века и тумачењима: М. Бошков, *Спис о паду Цариграда 1453. године и српски хронографи*, I—III, Књижевна историја 49 (1980), 25—69; 50 (1980), 183—231; 52 (1981), 571—601.

[86] М. Н. Сперанскй, *Повести и сказания о взятии Цариграда турками (1453) в русской письменности XVI—XVII веков*, Труды отдела древнерусской литературы X (1954), 136—165; XII (1956), 188—225, пос. 199.

[87] М. Бошков, *О српској редакцији хронографског текста о паду Цариграда*, Књижевност и језик 2—3 (1979), 273—284.

ничкој улози. Наиме, потребно је имати на уму да је смедеревским епископима био познат престонички статус Смедерева у време Деспотовине. Они су утврђивали свој ауторитет на чињеници да је град непосредно пред пад Деспотовине био не само политичко, него и црквено средиште Срба. У светлости овог наслеђа могуће је јасније сагледати делатност смедеревских митрополита Павла и Захарија пре и у време обнављања Пећке патријаршије. Могуће је да и у овој чињеници почива део одговора на питање зашто је у смедеревском манастиру утврђивано поштовање Богородице Владимирске, званичног паладија политичког и црквеног средишта тадашњег православног света. Испод сводова смедеревске манастирске цркве Успења Богородице, која је преузела улогу некадашњег митрополијског храма, поштована је Богородичина икона, као одраз веровања да она штитећи га још увек бди над српским царством, које, привремено поробљено од неверних Агарјана, очекује ослобођење од стране правоверних московских владара.[88] У тој светлости је поштовање Богородице Смедеревске, сагледавано у општим оквирима поштовања Богородичиног посредовања у спасењу људског рода, имало наглашен политички карактер. Верници упућују молитве Богородици у име искупљења личних, али и у име искупљења општих грехова који су довели до турског ропства. Она је заштитница појединца као верника, али и заједнице као верске и политичке институције. Идеја о Богородичиним чудотворним посредовањима директно је повезана са покајањем и искупљењем грехова у већ поменутом спису Агапија Ландоса.[89] Ово дело је испод привидне традиционалности исказивало нова схватања о све наглашенијем политичком схватању Богородичиног поштовања. Колико су ове идеје крајем 17. века биле опште, и политички често веома конкретизоване, показује икона чудотворне Богородице живоносног источника коју су светогорски монаси послали на поклон Леополду I, на којој су у молитвеном ставу приказани хабзбуршки император и његова супруга, са јасним алузијама на византинске василевсе.

Поштовање Богородице Владимирске у смедеревском манастиру, средишту истоимене митрополије, одраз је пораста верског и политичког присуства Москве, другог Цариграда и трећег Рима, међу православним становништвом Османског царства. Иконе Богородице Владимирске све чешће се појављују у црквама обновљене Пећке патријаршије. Она се поштује као једна од најугледнијих чудотворица православног света, настала руком Светог Луке, али и

---

[88] Поштовање Богородице Владимирске, попут идеје о Москви као новом Риму, остаће актуелно међу Србима и у наредном веку, али добија другачије значење: М. Бошков, *Орфелинова „Историја Петра Великог" и одјеци идеје о Москви као трећем Риму*, Зборник Матице српске за књижевност и језик XXXIV/2 (1986), 173—225. Уп.: S. L. Baehr, *From History to National Myth: Translatio Imperii in Eighteenth-Century Russiaa*, Russian Review, Vol. 37, No. 1 (1978), 1—13.

[89] О Атанасију Ландосу, познатијем по монашком имену Агапије: L. Petit, *Le moine Agapios Landos*, Echos d'Orient 3 (1899—1900), 278—285. За шире оквире теолошких схватања у којима настаје његово дело: G. Podskalsky, *Griechische Theologie in der Zeit der Türkenherrschaft (1453—1821), Die Orthodoxie im Spannungsfeld der nachreformatorischen Konfessionen des Westerns*, München 1988, 181. и даље.

као званични паладиј Московског царства. Ово политичко значење чудотворице добило је још више на значају након избијања аустријско-турских ратова, јер се њиме исказивала идеја о заштити правоверних московских царева, од којих се очекивало да зауставе надирање иноверних католичких владара, али и да сруше Османско царство, ослободе Цариград и обнове пређашњи правоверни хришћански поредак, у којем су српска средњевековна држава и црква имале угледно место. Идеје о обнови „српског краљевства" потхрањиване су у обновљеној Пећкој патријаршији неговањем заједничког јавног сећања на средњевековну немањићску државу и цркву. Сакрализовани етнички простор, како показује спис с краја 17. века *Книга о сербскихъ царэхъ и о войнэ турецкой съ цесаремъ и о запустэніи земли сербской*, схватан је веома широко а одређиван је преко најугледнијих манастира, произведених у места заједничког сећања.[90] У популарисању идеје о обнови српског царства није био занемарив ни утицај барокног историзма словенских следбеника Ћезара Баронија (C. Baronio), пре свега Мавра Орбинија. Свој најразвијенији израз она је добила у *Хроникама* грофа Георгија Бранковића, али његово хапшење и оснивање аустријске Краљевине Србије усмерило је историјски ток у другом правцу.

IV. ЧУДОТВОРНО ОБЈАВЉИВАЊЕ ИКОНЕ И ПРЕНОС У БАВАРСКУ

У време када Јеген Осман-паша пали и напушта Смедерево, монаси манастира Успења Богородице сакривају икону, а приликом уласка у град српских чета Павла Несторовића Дејака она се објављује чудотворним откривањем. Предање да је братство приликом бекства закопало икону указује на наду у повратак, али и на веровање да ће она својим присуством заштитити манастир од страдања у смутним ратним временима. Јављање иконе, које потом следи, припада познатом типу предања о „обретењу" чудотворица извађених из земље у неоштећеном стању.[91] Међутим, то не подразумева нужно да је икона и пре објављивања поштована као чудотворна. Њено претходно поштовање било је, по свему судећи, засновано превасходно на чињеници да је била копија угледне московске чудотворице. Тек објављивање иконе хришћанској војсци, која је након више векова поново ушла у Смедерево, био је конкретан знак Богородичине небеске заштите и сврстало је у ред чудотворица.

Текст са графичке представе, заснован на предању прилагођеном потребама баварске средине, упућује на опрез, јер 6. септембра 1688, како се у ње-

[90] Д. Руварац, *Прилошци и грађа за повест о српским манастирима*, Старинар, год. 5, бр. 2 (1888), 41—50.

[91] Илустративан пример је обретење једне чудотворне иконе Богородице Казанске у Петрограду 1579. За предање: Е. Поселянин, *Богоматерь. Полное иллюстрированное описание ее земной жизни и посвященных ее имени чудотворных икон*, С. Петербургъ 1909, 424—432.

Освајање Београда 1688, бакрорез

му наводи, изборни баварски кнез није заузео Смедерево него Београд.[92] У питању је намерна грешка, јер је освајање Београда био један од највећих војних тријумфа младог баварског кнеза, зета хабзбуршког императора Леополда I. Тим поводом издати су многобројни графички листови и неколико медаља. На аверсу једне од њих приказан је лик Максимилијана II Емануела, а на реверсу мапа освојене територије са Београдом у средини.[93] Цео догађај је прикривао дубљу политичку позадину везану за традиционално супарништво династичких кућа Вителзбаха и Хабзбурговаца око наслеђивања шпанског престола, па и титуле императора Светог римског царства.[94] Супарништво се поново актуелизовало крајем 17. века чињеницом да Леополд I није имао мушких потомака, а наставило се и након 1678, када му се родио син, будући Јосиф I. До зближавања долази тек 1685, након женидбе Максимилијана II Емануела са Маријом Антонијом, најстаријом ћерком Леополда I. Наредне године Баварска улази у Аугзбуршку лигу и узима активније учешће у рату, па и сам изборни кнез одлази на ратиште. Битка за Београд представљала је врхунац политичког зближавања Баварске и Аустрије, али и то је било само привремено. Потоњи догађаји доводе до рата око шпанског наслеђа, вођеног између 1704. и 1714. Рат се завршио неповољно за изборног баварског кнеза, али након тога долази до поновног, мада привременог, зближавања Баварске и Аустрије, па синови Максимилијана II Емануела учествују у новом аустријско-турском рату и истичу се у поновном заузимању Београда 1717.

У време припрема за прво освајање Београда херцег Карло Лотриншки (Karl von Lothringer) се тешко разболео, па је Максимилијан II Емануел лично преузео команду над аустријском војском. Битке за Смедерево у ствари није ни било, јер је одметнути Јеген Осман-паша, зет срушеног султана Мехмеда IV, запалио град и повукао се према Софији чим је започела опсада Београда. Принц Баденски је у Смедерево послао искусног Павла Несторовића Дејака са српским четама. Он је заузео напуштени град, поставио у њега посаду од хиљаду пешака и поправио бедеме, а након пада Београда у аустријске руке званично је именован за капетана у Смедереву.[95] Према предању војници су приликом заузимања Смедерева поред напуштене манастирске цркве пронашли Богородичину икону и дали је баварском официру, а он ју је предао Максимилијану II Емануелу. Баварско предање о Богородици Смедеревској,

---

[92] А. Ивић, *Историја Срба у Војводини од најстаријих времена до оснивања Потиско—поморишке границе (1703)*, Нови Сад 1929, 270. — Упор.: G. P. Woeckel, *нав. дело*, 112.

[93] Један одливак медаље чува се у Музеју града Београда: *Музеј града Београда*, ур. Б. Ковачевић, Београд 2003, 88, бр. 82.

[94] Баварску је у супарништву са Аустријом активно подржавала Француска. О њиховом односу непосредно пред освајање Београда: R. Place, *Bavaria and the Collapse of Louis XIV's German Policy, 1687—16877*, The Journal of Modern History, Vol. 49, No. 3 (1977), 369—393.

[95] А. Ивић, *нав. дело*, 275. О даљој судбини Павла Несторовића Дејака, који је пред крај 1689. именован заповедником укупне српске милиције, а потом постао пуковник аустријске царске војске: Д. Руварац, *Одломци о грофу Ђорђу Бранковићу*, 76; Ј. Радонић, *Од прве опсаде Беча до Велике Сеобе*, 524. — За опширнији опис ратних операција: Ј. Томић, *Десет година из историје српског народа и цркве под Турцима 1683—1693*, Београд 1902.

окренуто панегиричком прослављању младог изборног кнеза, не помиње Павла Несторовића Дејака, али овог угледног српског ратника није могуће мимоићи при сагледавању околности под којима се чудотворица објавила. Дејакове чете су прве ушле у Смедерево, па је објављивање и проналажење иконе сасвим оправдано везати за име њиховог вође.

Чудотворно „обретење" иконе у смедеревском манастиру неопходно је сагледати у оквирима општијим од оних које преноси предање. Објављивање чудотворних икона у напуштеним и разрушеним црквама у време, односно непосредно пре или после, боја био је један од познатих начина исказивања маријанске небеске заштите у време аустријско-турских ратова крајем 17. века, и у основи се ослања на старо веровање у Богородицу као предводницу и заштитницу хришћанске војске.[96] Рани утицајан пример је Богородица Кандијска (Maria Candia) са главног олтара цркве Светог арханђела Михаила у Бечу. Икону је за време борби око Крита 1667. приметио аустријски пуковник гроф Хајнрих Урлих у разореној цркви Светог Николе у Кандији и понео је у Беч у пратњи једног православног свештеника. Пошто је свештеник преминуо на путу, икона је поклоњена бечком свештенику Казимиру Дембецком и смештена у цркву Светог арханђела Михаила. Икона је убрзо постала једна од најугледнијих чудотворица Хабзбуршке монархије, а веровало се да је она спасла Беч приликом турске опсаде.[97]

Предање о објављивању смедеревске иконе, као и понашање изборног баварског кнеза сагледавано у овој светлости, било је у складу са општим схватањима барокне побожности усмерене према поштовању Богородице и њених чудотворних представа. Она је *Auxilium Christianorum* већ у бици код Лепанта, а њене чудотворне преставе истичу се у први план у противтурској пропаганди, посебно након опсаде Беча.[98] У извештајима о ратовима тог времена све чешће се наводи да су део плена биле Богородичине чудотворице, које су потом као заветни дарови поклањане црквама. Неке од ових икона, попут Богородице Почке (Maria Potsch) из бечке катедралне цркве Светог Стефана, пренете су у престоницу по налогу самих хабзбуршких императора.[99] Убрзо потом усталио се обичај да се велике победе на турском војском, попут битке код Темишвара, Петроварадина и Београда, везују за чудотворне Богородичине иконе.[100] Један од најпознатијих култова утврђен оваквим мо-

---

[96] B. V. Pentcheva, *нав. дело*, 61—103.

[97] О овој чудотворици и предању које се за њу везује: H. Aurenhammer, *Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit. Der Wandel ihrer Ikonographie und ihrer Verehrung*, Wien 1956, 82—83.

[98] О значају чудотворних Богородичиних представа у ратовима против Турака: F. Matche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils"*, I, Berlin—New York 1981, 168—182, пос. 168—172, где се говори о времену владавине Леополда I.

[99] H. Aurenhammer, *Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit*, 84—85; G. Wolf, *Kultbilder im Zeitalter des Barok*, Zeitschrift des deutschen vereins für kuinstwissenschaft, Band 43, Heft 1 (1989), 402—403.

[100] F. Matche, *нав. дело*, I, 177.

тивима је Богородица Текијска, за коју је подигнута посебна вотивна црква недалеко од Петроварадина. Реч је о копији иконе *Salus Populi Romani*, једној од најугледнијих чудотворица католичког света чуваној у посебној капели римске цркве Санта Марија Мађоре (S. Maria Maggiore).[101] И понашање изборног баварског кнеза Максимилијана Емануела одраз је истих схватања.[102] Богородица Смедеревска постала је потврда маријанске заштите коју су уживали он и његове трупе у борби против неверничке војске Османског царства. О значају које је Богородичино посредовање имало у борбама са Турцима говори низ пропагандног материјала из тог времена. Тако је изборни баварски кнез објавио једну медаљу са својим грбом, на чијем реверсу су били Маријино име и девиза „Per hoc Signum Victus".[103] Општу слику о наглашеном веровању у чудотворне Богородичине представе међу аустријском војском која продире у Србију потврђују и резултати археолошких истраживања у смедеревској тврђави, где се у гробним налазима датованим у крај 17. и прве деценије 18. века срећу бронзани медаљони са ликовима поштованих средњеевропских светитеља, попут Ивана Непомука и чудотворних Богородичиних представа, попут Марије Цел (Maria Cell).[104]

---

[101] О подизању капеле на Текијама, која је касније знатно измењена: Ф. Вилхелм фон Таубе, *Историјски и географски опис Краљевине Славоније и Војводства Срема*, прев. Б. Петровић, Нови Сад 1998, 231. — О икони *Salus Populi Romani*: H. Belting, *нав. дело*, 68—69, сл. 21. О ширењу њеног култа: G. Wolf, *нав. дело*, 305—306.

[102] G. P. Woeckel, *нав. дело*, 213—217.

[103] *Исто*, 113.

[104] Грађа је објављена у: М. Цуњак, *Некропола у југоисточном делу Великог града Смедеревске тврђаве*, Саопштења XXXVII—XXVIII (1995/96), 176, сл. 4/б; 179—180, сл. 14/2. О ранијим археолошким истраживањима: М. Цуњак, М. Ђоровић-Љубинковић, *Смедеревска тврђава, сакрални комплекс*, Археолошки преглед 24 (1985), 174—178; М. Цуњак, *Смедеревска тврђава, сакрални комплекс*, Археолошки преглед 25 (1986), 86—89. — На аверсу бронзаног медаљона из гроба бр. 7. приказана је Марија Цел, а на реверсу Света породица, са Богом Оцем и голубом Светог Духа изнад ње. На аверсу медаљона из гроба број 42 приказана је Марија Цел, а на реверсу Иван Непомук. С обзиром на то да су у питању католички средњеевропски светитељ и чудотворна Богородичина представа, могуће је сасвим реално закључити да припадају времену аустријске окупације Смедерева између 1688. и 1690, или 1718. и 1739. Марија Цел је у бароку посебно поштована као заштитница војника. Према веровању она је заштитила угарског краља Лудвига I у бици са Турцима 1350, који јој је у ту част подигао вотивну цркву. Због тога војници у борбама са Турцима крајем 17. и у току прве половине 18. века често носе медаљон са њеним ликом. За Марију Цел: H. Aurenhammer, *Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit*, 165—167. За предање о Лудвигу I, делом везано и за српску средњевековну историју: П. С. Срећковић, *Преглед историјских извора о кнезу Лазару и Краљевићу Марку*, Споменик СКА XXXVI, други раз. 32 (1900) 89. Након избијања аустријско-турских ратова ово предање се поново актуелизује. У то време штампају се популарни графички листови који прослављају Марију Цел као заштитницу војника. Илустративан пример је бакрорез који је издао Србима добро познати бечки гравер Јохан Георг Винклер (G. C. Winkler). Бакрорез је објављен и прокоментарисан у: Z. Szilardfy, *Barokk szentképek Magyarországon*, Budapest 1984, No. 14. Сличне бронзане медаљоне носила је и баварска војска коју је предводио Максимилијан II Емануел 1688. Међутим, на овим медаљама се појављује вотивна представа чудотворне Богородице која се налазила у минхенској Августинској цркви и лик Светог Николе Толентинског: G. P. Woeckel, *нав. дело*, 147—149, Абб. 97, 98. — На основу њих није могуће закључити да су у овим гробовима сахрањена духовна лица, како је то претпостављено у: М. Цуњак, *Смедеревска тврђава, Новија истраживања*, 180. Овакви вотиви су били распрострањени у свим друштвеним слојевима и структурама. Одливани су у различитим материјалима, а јефтине бронзане одливке носили су сиромашнији

Богородица Смедеревска је одмах по објављивању, у пратњи војске изборног баварског кнеза, свечано пренета у Београд. У свечаности су свакако учествовале и српске чете Павла Несторовића Дејака, али је њима дата споредна улога. Исто је било и са православним свештенством, о чијем присуству приликом свечаног преноса нама података. На учешће православне јерархије и свештенства приликом сличних преноса чудотворица у време аустријско-турских ратова указује низ познатих примера, попут преноса Богородице Кандијске. У том смислу ни „translatio" новообјављене смедеревске чудотворице у Београд није морао да буде изузетак. Ипак, ритуал је идеолошки гледано био пре свега израз тријумфа изборног баварског кнеза. Доследно томе и верски део преноса организовали су свештеници у пратњи његове војске. Већ овим чином Богородица Смедеревска је уведена у круг католичке побожности, у којем је даље и остала.

Икона је кратко боравила у Београду, а потом је свечано пренета у Беч. Максимилијан II Емануел стигао је у аустријску престоницу 19. септембра 1688, само десетак дана по освајању Београда. Следећег дана по његовом тријумфалном уласку у Беч у катедралној цркви Светог Стефана је одржано благодарење Богородици, у присуству целог двора, на челу са Леополдом I. На благодерању је био и гроф Георгије Бранковић, пошто се игром случаја затекао у Бечу.[105] Он је о Богородици Смедеревској, постављеној у центар благодарења, могао да сазна и раније, посредством преписке са Павлом Несторовићем Дејаком.[106] Смедерево је, заједно са Београдом, убрзо након тога поново пало у турске руке. Тиме су се околности у граду знатно измениле, па није било покушаја да се однета икона замени копијом, што је понекад била пракса. Ни касније, када аустријска војска поново заузима Смедерево, нема помена о чудотворној икони пронађеној у манастиру Успења Богородице. Сећање на икону се угасило, мада је у другим срединама било случајева да је оно у популарној народној побожности и даље живело пуним интензитетом.[107]

Богородица Смедеревска је из Беча свечано пренета у Минхен, заједно са осталим трофејима. Тим поводом у баварској престоници је организован ефемерни спектакл, са службом и благодарењем у катедралној Богородичиној

верници. За даља истраживања у овом правцу од важности је чињеница да пронађени вотивни медаљони припадају кругу фрањевачких а не августинских култова, што иде у прилог њиховом аустријском а не баварском пореклу.

[105] Н. Радонић, *Од прве опсаде Беча до Велике сеобе*, Војводина I, 510.

[106] *Исто*, 521. — Пошто је Несторовић постао капетан Смедерева, гроф Бранковић из тог разлога и започиње своју политичку делатност управо у овом граду, у који шаље јенопољског епископа Саву и монаха Доситеја 9. јула 1689. За могућност да се под именом Сава крије јенопољски епископ Исаија Ђаковић, близак пријатељ грофа Бранковића, каснији сарадник патријарха Арсенија III Чарнојевића, а потом и карловачки митрополит: Н. Радонић, *Од прве опсаде Беча до Велике сеобе*, Војводина I, 522, бел. 42.

[107] Илустративан пример је поштовање Богородице Шиклошке у Барањи након њеног преноса у фрушкогорски митрополијски манастир Гргетег средином јануара 1756. О преносу иконе у Гргетег: Д. Руварац, *Протокол вођен на заповест митрополита Павла Ненадовића од Павла Георгијевића синђела*, Српски Сион XIV (1904), 507. О каснијем поштовању иконе у Барањи: *Аутобиографија Никанора Грујића*, изд. И. Зеремски, Сремски Карловци 1907, 1—3.

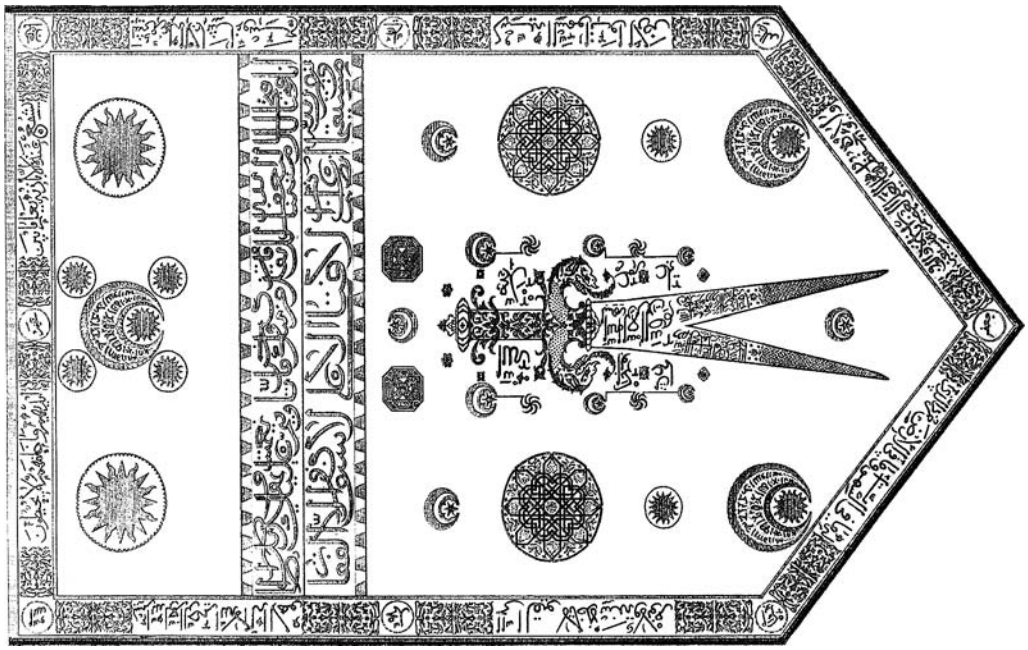
цркви. Минхенски језуита Волфганг Раушер (W. Rauscher) проповедао је том приликом у славу баварског оружја које је победнички војевало под небеском заштитом Маријиног имена, о чему је сведочила и Богородица Смедеревска.[108] За време свечаности ратни трофеји Максимилијана II Емануела, од којих су најпознатије две турске заставе, били су изложени у минхенској катедралној цркви. Једну од застава изборни баварски кнез је оставио Богородичиној цркви у Минхену, а њен изглед познат је посредством литографије из друге половине 19. века.[109] Колики се значај придавао овим трофејима показује чињеница да је другу заставу послао на поклон папи Иноћентију XI.

Остале ратне меморабилије задржао је Максимилијан II Емануел у својој престоници. Међу њима се истицао велики сликани крст са распетим Христом, касније смештен у капелу Свете Марије Магдалене у замку Нимфенбург, надомак Минхена, где се и данас налази.[110] У немачкој литератури се наводи да је он настао у 15. веку у Далмацији, мада за такву претпоставку нема основа. Према једном извору реч је о крсту узетом са иконостаса београдске цркве познате у народном предању под именом Ружица. Феликс Каниц у својој књизи о Србији, помињући цркву Ружицу у београдском Доњем граду, каже: „Крст са њеног олтара однео је Макс. Емануел у Баварску и сад се налази у Нимфенбургу код Минхена."[111] Народно предање сачувало је сећање на београдску цркву Ружицу. О њему Вук Стефановић Караџић у *Геоґрафско-статистическом описанију Сербије*, објављеном у *Даници* за 1827, каже: „У доњем граду, ушав на Савску капију на десно, стоји још стара црква Ружица, која се пјева у народним пјесмама; но сад више није ришћанска богомоља, него турска барутана."[112] Међутим, већ нешто опрезнији Милан Ђ. Миличевић у књизи *Кнежевина Србија*, објављеној 1876, каже: „Ружица — садашња црква, са свим је правилан барутни магацин, озидан по Вобановој системи, али народно веровање хоће да је то Црква Ружица која се у песми пева, па нека му и буде: како ко верује онако му и бива."[113] Овај магацин је у ствари претворен у православни храм тек након предаје београдске тврђаве кнезу Михаилу Обреновићу и први пут је светковала своју славу 8. септембра 1868, што су забележиле и ондашње новине.[114] Познати извори о Београду са краја 17. и почетка 18. века не помињу ову цркву, па се по свему судећи навод Феликса Каница не заснива на поузданим основама. Према другом извору, чини се уверљивијем, принц Евгеније Савојски нашао је крст у попаљеној цркви Светог Николе у Сремским Карловцима и поклонио га изборном баварском

---

[108] G. P. Woeckel, *нав. дело*, 215.
[109] *Исто*, 215.
[110] *Исто*, 218; В. Коњикушић, *нав. дело*, 30—31, сл. 3, 4.
[111] Ф. Каниц, *нав. дело*, I, 51.
[112] В. Стефановић Караџић, *Геоґрафско-статистическо описаније Сербије*, Даница. Забавник за годину 1827, Беч 1827, 43; прештампано у: *Даница, 1826, 1827, 1828, 1829, 1834*, пр. М. Павић, Сабрана дела Вука Стефановића Караџића, књ. 8, Београд 1969, стр. 135.
[113] Милан Ђ. Миличевић, *Кнежевина Србија*, Београд 1876, 38.
[114] О првој слави цркве Ружице: *Видов Дан*, 187 (1868), у рубрици *Беоґрадске новости*.

кнезу.[115] Наиме, Турци су приликом повлачења 1688. спалили Карловце а том приликом је страдала и стара црква Светог Николе. Поправљена је тек након склапања Карловачког мира 1699.[116] У том смислу Евгеније Савојски је могао да узме крст из порушене цркве и поклони га изборном баварском кнезу, који га заједно са чудотворицом односи у Минхен.



Турска застава заробљена приликом освајања Београда 1688,
Богородичина црква у Минхену, литографија из друге половине 19. века

Чињеница да је Богородица Смедеревска копија Богородице Владимирске, дела Светог Луке, била је важна за успостављање њеног поштовања у смедеревском манастиру. Она није била неважна ни за баварског изборног кнеза, јер је Владимирска Богородица била добро позната барокној маријанској побожности католичког света. Њен углед почиње да се шири крајем 16. века, након поновног преноса у Москву и произвођења у паладиј Московског царства, а била је и једна од ретких икона православног света коју је Вилхелм фон Гумпенберг (W. von Gumppenberg) укључио у свој илустровани зборник најпознатијих чудотворица хришћанског света *Atlas Marianus*, објављен 1657, а прештампан 1672.[117] Под утицајем Гумпенберговог зборника Богородица Владимирска се укључује и у друге књиге о чудотворицама, посебно оне

[115] T. Smičiklas, *Dvjestagodišnjica oslobođenja Slavonije*, I, Zagreb 1891, 32. Уп.: П. Васић, *Топографија Сремских Карловаца*, Нови Сад 1978, 16.

[116] В. Матић, *Стара црква Светог Николе*, Карловачке цркве, Београд 2003, 17—26, пос. 19.

[117] W. Gumppenberg, *Atlas Marianus*, München 1672, 691.

штампане у средњеевропској средини. Среће се и у зборнику Пала Естерхазија (P. Esterházy) *Mennyei Korona*, објављеном крајем 17. века.[118] Међутим, у репрезентативном верско-политичком програму баварског изборног кнеза Богородица Смедеревска је тумачена превасходно у оквирима противтурске пропаганде, а у том контексту је уобличена и каснија повест о њеном проналажењу. Максимилијан II Емануел схватао је чудотворно објављивање иконе као потврду Богородичине заштите исказане њему лично и његовој војсци, што је био и покретачки митив за пренос иконе у баварску престоницу. Изборни баварски кнез је икону држао у дворској капели минхенске резиденције до краја живота и поштовао је као своју личну заштитницу.[119] Сећање на освајање Београда кнез је овековечио историјским композицијама, које је за Салу победе у замку Шлаисхам покрај Минхена извео његов дворски сликар Јоахим Бранц Баих.

Икона Богородице Смедеревске је деценију по смрти Максимилијана II Емануела поклоњена новоподигнутој цркви манастира Свете Ане у Лехелу, где је постављена на главни олтар 19. септембра 1738. Око иконе су постављени маријански старозаветни симболи, амблеми лоретанских литанија, носиоци идеје о Богородичином непорочном зачећу. Овакав начин допуњавања чудотворица био је опште место барокне мариологије.[120] Тиме је Богородичино заштитничко посредовање путем чудотворних икона повезивано са учењем о безгрешном зачећу небеске краљице. Истицање амблема лоретанских литанија око чудотворица имало је у бароку и политичке импликације, јер је непорочна небеска краљица била *Patrona Austriae*, *Patrona Hungariae* и *Regina Polonia*.[121] У том смислу лоретанска аблематска симболографија тумачила је и Богородицу Смедеревску не само као заштитницу манастира и града, него и као заштитницу баварске владарске породице Вителзбах, па и саме Баварске — *Patrona Bavariae*.[122] Њено поштовање се брзо ширило у новој средини, а веровало се да је она спасла манастир и предграђе од ратних разарања 1742. Углед чудотворице у популарној побожности потврђује и објављивање бакрореза са њеном представом. Крајем 19. века, са опадањем култа чудотворица, икона је уклоњена са главног олтара, а уништена је у бомбардовању Минхена 1944, када је и сам манастир тешко разорен. Тиме се повест о Богородици Смедеревској, започета пре више од два века, коначно завршава и пада у заборав.

---

118 P. Esterás, *Mennyei Korona*, Nagyszombat 1696, 379—380.

119 О резиденцији Вителсбаха у Минхену и месту дворске капеле унутар комплекса: R. Babel, *The Courts of the Wittelsbachs*, The Princely Courts of Europe, Ritual, Politics and Culture Under the Ancien Régime 1500—1750, Ed. by J. Adamson, London 2000, 189—209, пос. 201.

120 Амблеми лоретанских литанија срећу се и око других баварских маријанских побожних представа: G. P. Woeckel, *нав. дело*, 156, Abb. 104.

121 F. Matche, *нав. дело*, I, 142—142; G. Wolf, *нав. дело*, 399—408.

122 За Богородицу као *Patrona Bavariae*: G. P. Woeckel, *нав. дело*, 50.

Miroslav Timotijević

THE ICON OF THE MOTHER OF GOD FROM SMEDEREVO

Summary

During the 17th century there was a revival of the cult of the miraculous icons of the Mother of God, which was reflected in private and public piety in the renewed Peć Patriarchate. Greek and Russian regions were the sources of many copies of famous miraculous icons at that time. Some of them remained within the frames of private piety whereas others found their ways into temples, where they were publicly admired. Some of these icons were copies of the Mother of God from Vladimir, the most famous miraculous icon in the Russian Empire. Its copies found their way to an old parish church in Sarajevo, a parish church of St. John the Baptist in Székesfehérvár, the church of Rača monastery on the Drina and the church of the monastery of Assumption of the Mother of God in Smederevo. All icons are small in dimensions and were probably brought from various journeys to Moscow. The appearance of these icons can be observed in the wider context of establishing relationships between the renewed Peć Patriarchate and the Russian Empire, which emerges as the protector of Orthodox people in the Osman Empire in accordance with the ideology that Moscow is the third Rome and the second Constantinople. The Mother of God from Vladimir was admired in the renewed Peć Patriarchate both as a work of art of St. Luke and as the protector of the Russian Empire whose protection then extended over all oppressed Christians. The ideology of Moscow as the third Rome and the second Constantinople, however, was interpreted in the Peć Patriarchate according to religion. The icon from the monastery of Assumption of the Mother of God in Smederevo was proclaimed a miracle worker during the Austrian conquest of the town in 1688, after which the icon was formally taken to Munich via Belgrade and Vienna. It was placed in the St. Anna monastery in Lehel, where it was revered as one of the most miraculous icons of Bavaria until the Second World War, when it was destroyed during the bombing of the city.

UDC 7.04
27-526.62

БРАНИСЛАВ ТОДИЋ

Сентандрејски портрет патријарха Арсенија Чарнојевића

САЖЕТАК: Дводелна икона Христа Архијереја и патријарха Арсенија III Чарнојевића датује се око 1720. године. Доводи се у везу с намером заснивања култа овом патријарху и повезује с одбраном православне догме о изворима архијерејске власти, као и с отпором Карловачке митрополије римокатоличком прозелитизму. Најзад се износи претпоставка да се слика првобитно налазила у Саборној цркви у Сентандреји.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: црквено сликарство, портрет, иконографија, архијерејски трон, Карловачка митрополија

Портрет патријарха Арсенија III Чарнојевића, који се сад налази у Црквено-уметничкој и научној збирци у Сентандреји, доста је добро познат, јер је више пута објављиван, а неколико аутора му је посветило и знатну пажњу.[1] Портрет је сликан уљем на дасци и приказује чеоно окренутог патријарха у целој фигури, крупних црних очију, седе браде и дуге косе која му пада на рамена. Патријарх благосиља десном руком, а левом држи дугачко архијерејско жезло, горе завршено двема афронтираним змијама. Обучен је у тамно зелени хитон и црвени фелон, поврх којег је пребачен жути омофор с црвеним крстовима, а о десном боку му виси набедреник. На глави има високу црвену митру с крстом на врху. У позадини је насликана архитектура са дубоким смеђим сенкама, на којој се истичу два стуба у угловима. У врху слике, око патријархове главе, исписани су његово име и пуна титула, а доле похвални текст у два ступца, с оштећеном годином на крају. Изнад патријарха је насликан Исус Христос на барокно извијеном престолу, обележен грчки као

[1] Значајнији радови о овом портрету су: Р. М. Грујић, *Духовни живот*, Војводина II, Нови Сад 1940, 373; О. Микић, *Портрет код Срба у XVIII веку*, Портрети Срба XVIII века, Нови Сад 1965, 13, кат. бр. 205; Д. Давидов, *„Српска варош" на гравирама Остроѓона*, Зборник за ликовне уметности МС 21 (1985) 190—192 (прештампано у: *Споменици Будимске епархије*, Београд 1990, 132); М. Тимотијевић, *Портрети архијереја у новијој српској уметности*, Западноевропски барок и византијски свет, Београд 1991, 160—163, сл. 5; Исти, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 61, 264—266, 336—338.

Сл. 1. *Христос Архијереј и патријарх Арсеније Чарнојевић*,
око 1720, Црквено-уметничка и научна збирка у Сентандреји

Архијереј, а тако је и насликан: са митром, омофором и отвореном књигом на коленима (сл. 1).

За наше истраживање ће бити корисно да се подсетимо када се и како овај портрет појавио у науци. У Историјском друштву у Новом Саду, одмах по његовом оснивању, било је замишљено, на идеју епископа Илариона Земунског, да се сачини и објави Албум портрета архијереја Карловачке митрополије, па су поједине владике замољене да Друштву пошаљу слике архијереја из својих епархија.[2] Епископ будимски Георгије Зубковић је то учинио 1. новембра 1930. и у пропратном писму је набројао портрете владика чије је снимке послао, а опширно је описао само портрет Арсенија Чарнојевића: „Уједно Вам достављамо и портрет Арсенија Чарнојевића патријарха, који је по предању по његовом лику 170.. г. рађен и налазио се до ове године у острогонском св. храму у залеђу архијерејског престола на дасци малан, на којој се изнад њега налази (али није снимљен) лик Исуса Христа на трону. Од ове године се налази у Епархијској канцеларији. Текст записа на истом лику, који се на портрету једва може прочитати, шаљемо у тачном препису у прилогу. Година није потпуно јасна. Бројеви 17 су тачни, али иза тога броја је гипс, на коме се малало, оштећен, те се од следећег броја види само горња половина, и то полак од нуле, а четвртог броја у опште нема, јер је гипс на том месту сасвим отпао, па је са оловком написан број 2, и према томе цео број би био 1702, али је извесно само 170."[3] Већ следеће године портрет Арсенија Чарнојевића је објављен у *Гласнику Историјског друштва*.[4] Године 1939. Лазар Мирковић и Радослав М. Грујић су, ради испитивања црквених старина, путовали по Мађарској и Румунији,[5] и тада су били у прилици да овај портрет виде у Сентандреји. Мирковић је опис портрета и његове натписе објавио тек десет година касније,[6] док је Грујић о њему расправљао у склопу своје изврсне студије о патријарху Арсенију Чарнојевићу,[7] али су опис и препис натписа остали необјављени у његовој заоставштини.[8]

Касније је о портрету још понешто речено у склопу ширих студија, што је допринело његовом бољем тумачењу, али су одређене недоумице и недоречености и даље остале. Наш текст представља покушај да се бар неке од њих отклоне или другачије разреше, без намере да се изрекну и коначни судови, јер за то, у овом часу, још недостају сви потребни извори и подаци.

---

[2] Вид. Гласник Историјског друштва у Новом Саду III (1930) 514; IV (1931) 506—507. После смрти И. Земунског посао уредника је преузео Викентије Проданов, али се од пројекта изгледа убрзо одустало, па се припремани албум никада није појавио.

[3] МСПЦ, Оставина Р. Грујића, архивалије (VII), бр. 1356, Будимска епархија. Препису записа који је епископ Георгије послао у Нови Сад нисмо успели да уђемо у траг.

[4] Објављен је, без коментара, у прилогу чланка Л. Томановића, *Патријарх Арсеније III и млетачка власт 1689*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду IV (1931) 104.

[5] Д. Медаковић — Д. Давидов, *Сентандреја*, Београд 1982, 22.

[6] Л. Мирковић, *Црквене старине у српским црквама и манастирима Баната, Румуније и Мађарске*, Споменик САН XCIX (1950) 19—20.

[7] Р. М. Грујић, *Духовни живот*, 370—375, посебно 373. Ту је омашком наведено да се портрет претходно налазио у Стоном Београду, што се каткад провлачи и у каснијој литератури.

[8] МСПЦ, Оставина Р. Грујића, архивалије (VII), бр. 1356.

Једно од најважнијих питања свакако је време настанка портрета. Почев од Радослава Грујића, он се обично датује у 1708. годину,[9] мада се каткад у њу сумња, па се портрет ставља у 1706. или шире, у време око 1707. или 1708. године.[10] Уосталом, сам Грујић је, пошто је видео портрет и преписао натпис, забележио: „Година ће пре бити 1704 него 1708".[11] Све то говори да је година на портрету толико оштећена да се не може са сигурношћу прочитати, што није успело ни владици Георгију Зубковићу, који се први око ње мучио. Од треће бројке, коју је он протумачио као нулу, остао је само горњи део, који је — претпостављамо — могао бити и остатак бројева 2 или 3, да не помињемо друге (8 или 9), који би само графијски долазили у обзир. Не треба занемарити ни његов податак да је изнад оштећене године неко оловком забележио број 2, можда док се још памтила бројка која је ту постојала пре оштећења, што би упућивало да је портрет насликан или 1702. године или у трећој деценији XVIII века.

Тешко би се могле прихватити године 1704. и 1706, на које се каткад помишља, јер би то значило да је патријарх насликан за живота, чему се противе како концепција портрета, тако и натпис који га прати, о којем ће касније бити речи. С друге стране, ове године, као и 1702, нису искључене, али само као време настанка предлошка по којем је изведена ова уљана слика. Наиме, поодавно је претпостављено да су она, као и патријархов портрет који ће 1744. насликати Јов Василијевић, настали по несачуваној графичкој представи Арсенија Чарнојевића из времена око 1700. године.[12] О постојању оваквог портрета сведочи податак да се његова бакрорезна матрица налазила у Митрополитском двору у Београду 1733. године,[13] као и писмо које је грофу Ђорђу Бранковићу упутио његов повереник Теодосије Симеуновић крајем 1706. године, у којем га извештава о патријарховој смрти и његовој сахрани у манастиру Крушедол.[14] Уз писмо му је послао и портрет покојног патријарха

---

[9] Р. М. Грујић, *Духовни живот*, 373. Годину прихватају, између осталих, Л. Мирковић, *Српске старине*, 20; О. Микић, *Портрети код Срба у XVIII веку*, 13; Д. Давидов, *„Српска варош" на гравирама Остроґона*, 192; М. Тимотијевић, *Портрети архијереја у новијој српској уметности*, 160; Љ. Стошић, *Српска уметност 1690—1740*, Београд 2006, 166.

[10] Д. Медаковић — Д. Давидов, *Сентандреја*, сл. 42 (на стр. 160 портрет се датује у прву деценију XVIII века); Д. Давидов, *Зоґрафи — сапутници себа*, Сентандрејски зборник 3 (1997) сл. 1; Исти, *Сентандрејска Саборна црква*, Београд 2001, сл. на стр. 18.

[11] МСПЦ, Оставина Р. Грујића, архивалије (VII), бр. 1356.

[12] О. Микић, *Портрет код Срба у XVIII веку*, 14; Иста, *Графички портрети Срба XVIII века као предлошци за уљане портрете*, Српска графика XVIII века — зборник радова, Београд 1986, 50; Д. Давидов, *Српска ґрафика XVIII века*, Нови Сад 1978, 95; М. Тимотијевић, *Портрети архијереја*, 160—161; Исти, *Српско барокно сликарство*, 264; Љ. Стошић, *Српска уметност 1690—1740*, 166.

[13] Р. М. Грујић, *Прилози за историју Србије у доба аустријске окупације (1718—1739)*, Споменик СКА LII, други разред 44 (1914) 145. Податак су правилно протумачили већ први историчари српске графике: М. Костић, *Српски бакрорези осамнаестоґ века*, Летопис Матице српске 303 (1925) 148; М. Коларић, *Српска ґрафика XVIII века*, Београд 1953, 10. Вид. и претходну напомену.

[14] Ј. Радонић, *Прилози за историју Срба у Уґарској у XVI, XVII и XVIII веку*, Нови Сад 1909, 166. О овом писму вид. и Р. М. Грујић, *Духовни живот*, 373—374; Р. Л. Веселиновић, *Арсеније III*

(„il ritratto morto del santissimo"), свакако бакрорезни, и једно опросно писмо, додајући да таквих писама има још, као „et alquante figure fatte novamente", али није познато какве су биле те новоурађене слике, мада из контекста произлази да је реч о портретима.

Мало је вероватно да је сентандрејски портрет Арсенија Чарнојевића настао већ у Крушедолу, у време патријархове сахране или одмах после ње у децембру 1706, јер се томе противе и његов изглед и положај у којем је затечен, на архијерејском трону у цркви у Острогону, о чему пише владика Георгије Зубковић. Спој ликова Христа Архијереја и патријарха Арсенија, ма колико необичан, није био неприкладан за епископски сто у једном храму. Од самих почетака који сежу у ранохришћанско доба па до XVIII века, уз све многобројне промене и измене места у храму, архијерејски трон је чувао основно значење Христовог престола.[15] По православном учењу, Христос је први архијереј, поглавар по реду Мелхиседекову (пс. 109/110, 4; Јевр. 9, 1—28), у њему је почетак целокупне јерархије, а сви потоњи епископи, испуњени Светим духом, његови су намесници на земљи. Стога и на сваком архијерејском трону у храму невидљиво седи Христос (често показан иконом), али и сви његови прејемници, све до живих епископа, који као слика Христова испуњавају и завршавају његово дело, при чему је хијерархијска идеја остваривана физичком везом Христове представе и епископа на трону. Такво значење престола је оставило јасан траг преко слика на њему и око њега. Премда још није написана студија која би сабрала и објаснила овакав сликани програм, неки истражени примери воде недвосмисленим закључцима. У средишту српске Патријаршије, у пећкој цркви Светих апостола, око средине XIV века — како се узима — мермерним плочама је ограђен простор у којем се налазио престо српског патријарха, и изнад њега је насликан Христос Пантократор и Праведни судија, а са стране апостол Петар.[16] И у епископским средиштима су око архијерејских тронова сликани Христос (на пример, у Богородици Љеви-

---

Црнојевић у историји и књижевности, Београд 1949, 64—65; Исти, *Смрт патријарха Арсенија III Црнојевића у Бечу, пренос тела и сахрана у манастиру Крушедолу 1706. године*, Зборник за друштвене науке Матице српске 16 (1957) 7—9; С. Чакић, *Велика сеоба Срба 1689/90. и патријарх Арсеније III Црнојевић*, Нови Сад 1982, 364.

[15] А. Голубцов, *Соборные чиновники и особенности службы по ним*, Москва 1907, 239—250; Δ. Πάλλας, *Αρχαιολογικά — Λειτουργικά*, Επεταιρείς Βυζαντινών Σπουδών 20 (1950) 290—295; Исти, *Ο επισκοπικός εξω θρόνος και το ασπαστικόν των εκλησιών*, ΕΕΒΣ 23 (1953) 577—592; J. Darrouzès, *Sainte-Sophie de Thessalonique d'après un rituel*, Revue des études byzantines 34 (1976) 45—78. У нашој историографији проблем архијерејског престола је углавном разматран преко појединих споменика: В. Ј. Ђурић — С. Ћирковић — В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 93, 178; М. Поповић, *Манастир Св. Варваре на Рељиној градини код Новог Пазара*, Саопштења XXVII—XXVIII (1995—1996) 100—102, 112—113; М. Тимотијевић, *Богородичин трон Николајевске цркве у Иригу*, Саопштења XXVII—XXVIII (1995—1996) 138—140; V. Korać, *Le trône extérieur de l'higoumène dans le katholicon de Vatopédi. Les parallèles dans l'architecture serbe*, The Monastery of Vatopedi — History and Art, Athens 1999, 143—154; M. Radujko, *L''Αρχιερατικός θρόνος des éveques de Moravica et la peinture de Saint-Achille à Arilje*, Cahiers archéologiques 49 (2001) 143—178; С. Пејић, *Морачки „епископски престо"*, Манастир Морача, Београд 2006, 129—139.

[16] *Пећка патријаршија*, 178, 215—216, сл. 142.

шкој око 1310) или славни узори српских владика: свети Јован Милостиви (у цркви Петра и Павла у Расу око 1280), свети Јован Златоусти (у Ариљу 1296), свети Игњатије Богоносац (у Грачаници око 1320).[17] А када је почетком XIV века иконографски формулисан лик Христа Архијереја и пред крај тог столећа допуњен атрибутима Цара,[18] он је као најприкладније решење почео да се слика на архијерејском трону, најпре изнад тзв. „горњег престола" у олтару (почев од Леснова 1342—1343),[19] а затим (вероватно после 1453) и над оним у наосу цркве.[20] Сликани програм архијерејских тронова у српској уметности XVIII века наставиће средњовековну праксу (али сада не само у саборним храмовима) учесталим приказивањем Христа Архијереја и светих епископа, најчешће светог Јована Златоустог, а биће допуњавани и новим мотивима из богатог репертоара барокне тематике.[21]

Сентандрејска слика, некад на архијерејском трону у цркви у Острогону, понавља у начелу стара решења, више у идејном, а мање у иконографском погледу. Суперпозицијом ликова Христа Архијереја и патријарха Арсенија Чарнојевића јасно је исказана мисао о њиховом хијерархијском односу и о томе да је српски патријарх изабраник Христов и његов узвишени намесник. Архијерејска власт силази од Бога на српског патријарха, преко ње он постаје Христова слика и захваљујући њој као изабрани пастир води свој народ. Оваква Христова представа је на архијерејским троновима врло честа, али нигде — колико нам је познато — није тако јасно доведена у везу са ликом неког архијереја као на сентандрејској слици. Блиска, али не и истоветна аналогија може јој се наћи на знатно старијим фрескама у Пећкој патријаршији, где је око 1380. године над престолом у припрати насликан Свети Сава.[22]

Проучавајући ову слику у Пећи, Војислав Ђурић је убедљиво показао да се она надовезује на знатно старија решења приказивања оснивача појединих цркава над престолом у њиховим саборним храмовима (сви сачувани примери се налазе у апсидама), а појаву лика Светог Саве над троном у Пећи објаснио је, следећи мишљење С. Радојчића,[23] приликама после скидања цариградске анатеме са српског цара и Српске цркве и признавања титуле патри-

---

[17] Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 171—172.

[18] Τ. Παπαμαστοράκης, *Η μορψή του Χριστού Μεγάλου Αρχιερεα*, Δελτίον της Αρχαιολογικής Εταιρείας 4/17 (1993—1994) 67—76. Вид. и В. Ј. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, Манастир Раваница, Београд 1981, 53—56; Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 214—221.

[19] С. Габелић, *Манастир Лесново — историја и сликарство*, Београд 1998, 67—69, т. VIII—X.

[20] J. Lafontaine-Dosogne, *Une icone et une cathèdre grecques à l'image du Christ aux Musées Royaux d'art et d'histoire*, Bulletin des Musées Royaux d'art et d'histoire 61 (1990) 106—116.

[21] М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 60—63.

[22] Ту је лик Светог Саве срећно уклопљен испод старије фреске с попрсјем Христа Старца дана, В. Ј. Ђурић, *„Престо светога Саве"*, Споменица у част новоизабраних чланова Српске академије наука и уметности, књ. 55, посебна издања књ. CDLII, Београд 1972, 93—104, сл. 1—2; *Пећка патријаршија*, 236—239, сл. 154. Иконографски и идејно сродан програм остварен је и у пећкој цркви Светих апостола, где је Свети Сава постављен наспрам престола с Христовим ликом (вид. нап. 16).

[23] С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 187.

јарха српским црквеним предводницима 1375. године. Одраније позната синтагма „престо Светог Саве", као ознака почетка и континуитета српске аутокефалне цркве, добила је тада у Пећи и свој визуелни израз. Њиме се јасно показивало да је Српска црква свој легитимитет заснивала на првом српском архиепископу и на повластицама и уступцима које је он изборио.[24]

Да ли се наслућена сличност између ове јединствене пећке фреске и исто тако јединствене сентандрејске слике патријарха Арсенија Чарнојевића може објаснити сличним приликама у којима су обе настале? Или да питање поставимо овако: да ли се ауторитет и важност Светог Саве у XIV веку могу упоредити с улогом патријарха Арсенија четири столећа касније? Историја је већ одавно изрекла свој суд о Арсенију Чарнојевићу, који је укратко изложио Радослав Грујић: „Ванредно тешка и судбоносна времена за српски народ крајем седамнаестог века затекла су на челу Српске православне цркве и целокупног народног вођства пећског патријарха Арсенија III Чарнојевића — човека велике љубави и узвишеног схватања својих дужности, ванредне духовне присебности и проницљивости, здраве памети, снажне одлучности и неуморне радиности. И захваљујући, у првом реду, тим особинама патријарх Арсеније III успео је да овлада срцима и душама целокупног свога народа, да ублажи и смањи тешку народну катастрофу тога доба и мудро искористи, силом претешких прилика, створено стање — за стварање једног новог снажног српског духовног огњишта у областима северно од Саве и Дунава".[25] Патријархова сеоба у аустријску царевину 1690. године, његови велики напори да цркви и народу обезбеди привилегије, да их сачува у православљу и одбрани од жестоког римокатоличког прозелитизма, да издејствује признавање своје патријаршке титуле, да утврди старе и заснује нове епархије, да неуморно обилази своју паству и ојача је у вери — све је то учинило да Арсеније Чарнојевић стекне изузетна признања савременика и да у свом народу буде омиљен више него иједан други архијереј после Светог Саве.[26] У једном писму које му је споразумно са цариградским патријархом Гаврилом и његовим Синодом упутио 1706. учени јерусалимски патријарх Доситеј Нотарас, он хвали патријарха Арсенија што је као добри пастир сачувао своје православно стадо, због чега је попут највећих светих архијереја постао мученик без крви и због чега га „поштује, хвали и уздиже сва источна, тако рећи сва саборна црква, као тринаестог апостола"; као спасиоца свог народа знају га на целом православном истоку, па ће га због дела која је учинио — каже патријарх Доситеј — и после смрти „благосиљати, благодарити и блаженим звати, као једнога од светих отаца и учитеља свете Христове цркве, сав пећки престо и сав свет, а особито пресвети саборни патријарси".[27] О томе колико је био поштован го-

[24] В. Ј. Ђурић, *„Престо светога Саве"*, 102—103.

[25] Р. М. Грујић, *Духовни живот*, 370.

[26] Вид. Р. М. Грујић, *Духовни живот*, 370—375; Р. Л. Веселиновић, *Арсеније III Црнојевић*, 59—69 (аутор подвлачи она места у савременим изворима у којима се нарочито истиче уважавање патријарха на стр. 19, 20, 22, 31, 39, 43, 45, 56, 57, 59, 64, 68, 69).

[27] Р. М. Грујић, *Духовни живот*, 372—373; Р. Л. Веселиновић, *Арсеније III Црнојевић*, 59.

воре, поред српских, и млетачки и аустријски извори. Народ га је дирљиво и присно ословљавао „велики отац", „општи отац и учитељ" и „свети и добри стари".[28] Све то показује да је патријарх Арсеније Чарнојевић за живота стекао статус богоизабраног „светог човека", непоколебљивог борца у одбрани вере и њему повереног народа. Те његове заслуге су се памтиле, опевали су га народни песници и Емануил Козачински у својој барокној драми „О смрти цара Уроша Петог" (1734).[29] Као што га је за живота јерусалимски патријарх Доситеј упоређивао с апостолима и светим архијерејима, тако су га Срби из Пеште још 1735. називали „вторим Мојсијем",[30] а хоповски игуман Кирило, у години кад је извадио из гроба његове мошти (1721), развио је до краја ово поређење: „Пред толиким множественим плком (мисли се на Велику сеобу, Б. Т.) предхождаше светејши патријарх господин Арсеније Чрнојевич јако Мојсеј пред Израиљем скрозе Чрмное море: он же носаше кости Јосифове, светејши же патријарх превождаше христоименитије људи чрез славни Дунав и преношаше светије кивоти са светитељи".[31]

Нема сумње да су личношћу патријарха Арсенија Чарнојевића и неговањем успомене на њега у највећој мери били преокупирани врхови Карловачке митрополије. У том смислу би требало разумети запажање да је Арсенијев сентандрејски портрет „симбол институције у најексплицитнијем идеолошко-пропагандном виду" и да се „кроз репрезентативну глорификацију његове личности велича тело институције чија је он глава".[32] Иако је Карловачка митрополија постала аутономна црквена организација у крилу Пећке патријаршије тек после смрти Арсенија Чарнојевића (1708), њене основе је заиста положио овај патријарх, водећи уз огромне напоре жестоку борбу да цркву сачува од унијаћења, да јој обезбеди привилегијална права, да је преуреди и заокружи новим епархијама у свим областима Аустријске монархије где је живео српски народ.[33] Карловачки митрополити су сматрани његовим настављачима, што лепо показују речи Исаије Ђаковића, који се приликом избора за митрополита на Богојављенском сабору 6. јануара 1708. заклео да ће „народ настављати, учити и подвизати и укрјепљати, не мање како свјетопочивши, бла-

---

[28] Р. М. Грујић, *Духовни живот*, 370, 373; Р. Л. Веселиновић, *Арсеније III Црнојевић*, 67—68.

[29] Р. М. Грујић, *Духовни живот*, 374; Р. Л. Веселиновић, *Арсеније III Црнојевић*, 27, 62—64, 69; В. Ерчић, *Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија*, Нови Сад — Београд 1980, 513, 515, 517, 523. У драми се уочавају и неки благи прекори патријарху (Б. Ковачек, *Велика сеоба и Арсеније III у „Траедокомедији" Емануила Козачинског*, Сентандрејски зборник 3, 1997, 201—205), али они нимало не утичу на врло повољну слику о патријарху Арсенију.

[30] Р. Л. Веселиновић, *Арсеније III Црнојевић*, 68.

[31] И. Руварац, *О пећким патријарсима од Макарија до Арсенија III*, Задар 1888, 91.

[32] М. Тимотијевић, *Портрети архијереја*, 162.

[33] Р. М. Грујић, *Проблеми историје Карловачке митрополије*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду II (1929) 53—65; Исти, *Духовни живот*, 384—394; Ј. Радонић, *Римска курија и јужнословенске земље од XVI до XIX века*, Београд 1950, 406—409, 414—415, 459—461, 466—469; Сава епископ шумадијски, *Реорганизација Српске православне цркве преко Саве и Дунава после велике сеобе Срба 1690. године*, Патријарх српски Арсеније III Чарнојевић и велика сеоба Срба 1690. године, Београд 1977, 67—70.

жени и Богу угодни муж и учитељ наш, сладки патријарх кир Арсеније. Сему посљедовательно и аз смјерени вјерност моју... предуказовати буду".[34] Успомена на толико заслужног патријарха и великог човека још задуго није згаснула. Напротив. Петнаест година после његове смрти, народно-црквени сабор одржан у манастиру Хопово првих дана јануара 1721, у време обновљеног настојања римокатоличких и државних власти на унијаћењу православних Срба, донео је одлуку да се патријархове „свете кости" изваде из гробнице у Крушедолу и да се омију,[35] а мало касније оне су положене у крипту новосаграђеног параклиса Светог Максима.[36] Омивање патријархових моштију обављено је сигурно по обреду, описаном у требницима, предвиђеном за мошти светих.[37] Због тога су сви истраживачи који су писали о овом догађају сагласни да би га требало довести у везу с могућом намером саборног увртшења Арсенија међу светитеље.[38] Тај процес, као што је познато, није доведен до краја, мада је заснивање његовог култа имало све почетне етапе, утврђене древном праксом: богоугодни живот „светог човека", узорна пастирска брига о повереном му народу, наглашено уважавање савременика, вађење његових моштију, омивање и полагање у нови гроб.

Радослав Грујић је и сентандрејски портрет патријарха Арсенија Чарнојевића разматрао као један вид припреме патријарховог проглашења за свеца.[39] Он доводи слику у везу с поштовањем патријарха које се „граничило готово са оданошћу светитељу" и примећује да је она изведена „сасвим у стилу светитељском", па је и назива иконом.[40] Запазио је и то да је патријарх на трону насликан са Исусом Христом као врховним архијерејем, на месту где се сликају, сем Христа, најугледнији архијереји православља, а од српских само Свети Сава. Са своје стране додајемо да је то тачно, јер нема примера да се на архијерејском престолу у наосу цркве поставља нечији портрет, сем иконе Христа, светитеља или, у XVIII веку, неке друге одговарајуће алегоријске слике.[41] Арсенијев портрет се ипак тешко може назвати иконом, јер представље-

---

[34] *Први изборни сабор у манастиру Крушедолу 6(18) јануара 1708. год.*, Беседа II-10 (1869) 157.

[35] Д. Руварац, *О народном сабору у манастиру Хопову 1721. године*, Српски Сион XIV (1904) 48.

[36] Параклис са криптом је подигао 1722—1725. владика Никанор Мелентијевић, В. Матић, *Капела манастира Крушедола*, Свеске ДИУС 9—10 (1980) 13—19.

[37] О овом обреду вид. А. Малцев, *Чины погребения и некоторые особенныя церковныя службы православной восточно кафолической восточной церкви*, I, Берлин 1898, 385—395; такође Р. М. Грујић, *Духовни живот*, 375.

[38] Р. М. Грујић, *Духовни живот*, 374—375; Исти, *Патријарх Арсеније III Чрнојевић*, прештампано из Календара „Црква" за 1941. годину, Сремски Карловци 1941, 1—15; Р. Л. Веселиновић, *Арсеније III Црнојевић*, 67; Исти, *Смрт патријарха Арсенија III Црнојевића*, 79; Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 244; С. Чакић, *Манастир Крушедол*, Нови Сад 1991, 174—181.

[39] Р. М. Грујић, *Духовни живот*, 373.

[40] И Д. Давидов (*„Српска варош" на гравирама Остроґона*, 192) уочава да је овај „условно назван портрет" насликан као икона и да „по иконографском решењу подсећа на ликове светих архијереја у средњовековном зидном сликарству".

[41] Вид. нап. 21. Од српских светитеља на трону ће се појавити само икона Светог Саве, и то тек почетком XIX века: на том месту ће је насликати Павел Ђурковић у цркви Петра и Павла

ни нема ни нимб ни светитељску ознаку, него је обележен само званичном титулом: арсеніе чрноевичъ б҃жїеи м҃лстїю/ архиепископъ пекски и въсемъ/ срблѥмъ и блгаромъ и въсего илл/ирика и патриархъ. С друге стране, међутим, натпис у доњем делу слике садржи неке прославне елементе, нетипичне за портрет, због чега он више приличи икони.

Натпис је исписан у два ступца с неједнаким бројем редова, а извео га је сликар портрета. Доста је тешко читљив, јер су нека слова избрисана, друга су различитих облика и наликују латиничном писму, док су титле, надредни знаци и пајерак каткад стављани произвољно или сасвим изостављани. Стога је и објављен непотпуно, са распоредом редова као на слици,[42] због чега му је смисао донекле замагљен. По нашем читању, део текста на левој страни гласи: с' б҃мъ в҃димъ[43] въ/ тридесет трıымь/ лѣтьми остави е. темь/ архиерею ѡт б҃га/ избран'ии радꙋи се./ таковꙋю честь сла(в)нꙋ/ имѣюще. ключ и/ властъ ѡт бга чловеки/ везати. Десна страна: бл҃гоч҃стива црковъ/ въ пастирство врꙋчи се/ ц҃рꙋ римъскомꙋ ѥси/ савѣтникомъ названии/ хр҃стово стадо вездѣ/ добрѣ содержаще/ и ѡт грѣховъ смрътелни/ихѣ ихъ[44] раздрѣшити/ 17... Да би се натпис правилно разумео, треба водити рачуна да он почиње великим словом на десној страни (прва два реда), затим прелази на леву страну, и потом се у истој равни наставља и завршава на десној страни. У питању је очигледно стихован текст, с редовима неједнаке дужине, исписан континуирано, с покушајем ритмичног слагања и римовања:[45]

Благочестива Црков в пастирство вручи се,
С Богом водим, в тридесет трим љетми остави је.
Тем, архијереју, от Бога избрани, радуј се.
Таковују чест славну имејуште
Кључ и власт от Бога чловеки везати.
Цару римскому јеси савјетником названи.
Христово стадо вездје добрје содержаште
И от грјехов смртелних *их* раздрјешити.

Похвални стихови патријарху Арсенију Чарнојевићу су свакако настали истовремено са сликом и складно се са њом прожимају. Као што је на слици српски патријарх приказан у улози Христовог намесника, тако се и у похвали прославља као од Бога изабрани архијереј, којем је поверена црква, коју је он

у Белој Цркви (1808), Кузман Коларић у цркви Светог Николе у Бачинцима (1810) и Арсеније Теодоровић у Богородичиној цркви у Земуну (1813—1815), М. Коларић — Н. Кусовац, *Павел Ђурковић*, Опово 1972, 17—18; *Попис сликарских и вајарских дела*, III, Нови Сад 1977, 10; Л. Шелмић — О. Микић, *Дело Арсенија Теодоровића (1767—1826)*, Нови Сад 1978, 70.

[42] Л. Мирковић, *Црквене старине у српским црквама и манастирима*, 20. Р. Грујић (*Духовни живот*, 373) је препричао садржину натписа и неке његове делове објавио у транскрипцији.

[43] Ово је најмање разговетан ред, па га реконструишемо по остацима слова, а титле изнад скраћеница су наше. Мирковић га је у свом читању изоставио.

[44] Овде је, изгледа, била нешто дужа реч, која је можда почињала омегом.

[45] Објављујемо га у транскрипцији и с разрешеним скраћеницама, а несигурно читане речи издвајамо курзивом.

тридесет и три године предржавао и који је свуда добро управљао Христовим стадом. Похвални карактер текста потиснуо је у други план биографске податке о патријарху или им је дао уопштени вид: он је дуго управљао повереном му црквом,[46] свуда („вездје") можда означава његово архипастирство како јужно тако и северно од Саве и Дунава, био је саветник римског цара,[47] а разрешавање од грехова би могла бити алузија на патријархова опросна писма.[48] Као што је добро уочено,[49] смисао натписа је необично сродан похвалама које су Арсенију изрицали савременици, нарочито јерусалимски патријарх Доситеј. Оно што, међутим, одликује сентандрејску похвалу јесу њен дух и облик блиски светитељским похвалама, што се у њој појављује акатистни херетизам „радуј се", чак се и наговештава његово заступништво пред Богом. Ако то доведемо у везу с изузетним поштовањем које је патријарх Арсеније уживао за живота и после смрти, с вађењем његових „светих" моштију из гроба, њиховим омивањем и преношењем у нови гроб, сентандрејску слику заиста можемо разумети као једну од етапа у успостављању његовог култа, а текст на њој као својеврсну прославну похвалу патријарху.

Тешко је прихватити да се замисао о једној овако идејно сложеној слици Христа Архијереја с представом патријарха Арсенија зачела у невеликој заједници православних Срба у Острогону, да се за њено остварење нађе доста способан сликар и неко довољно вешт да састави похвалне стихове патријарху, и да се таква слика постави на архијерејски трон у цркви, мимо обичаја тог времена. Стога треба преиспитати изречено мишљење: да су Срби у Острогону наручили ову слику као успомену на патријарха Арсенија Чарнојевића, који је вероватно често пролазио кроз њихов град и којег су Острогонци дочекивали „готово као светитеља".[50] Православна црква Арханђела Михајла у Острогону је, да подсетимо, сграђена 1711, а на западној страни проширена једним травејем и звоником 1767—1768. године. Ниски иконостас са

---

[46] Арсеније је био патријарх 34 године (1672—1706), а не 33 као што је у овом натпису речено, али се грешка појављује и другде: на надгробној плочи у Крушедолу забележено је да „предржа трон патријарства лет 32" (ССЗН, бр. 2162), а на портрету из Сремских Карловаца, потом и у Протоколу манастира Шишатовац, записано је да престо „35 љет добре содержал" (Д. Руварац, *Записи о смрти неких српских архијереја*, Српски Сион XVI, 1906, 363; О. Микић, *Портрет код Срба у XVIII веку*, 14, кат. бр. 206).

[47] Ако се мисли на титулу тајног саветника, то није тачно; истина је да је постојао само предлог, непосредно пред његову смрт, да добије ову титулу (С. Чакић, *Велика сеоба Срба*, 354). Наведени стих из натписа, верујемо, представља алузију на патријархове заслуге за добијање привилегија српској цркви и народу од цара Леополда.

[48] Опросна писма су и пре и после Арсенија Чарнојевића издавали и други патријарси и митрополити, вид. Д. Руварац, *Писмени опрост грехова (Indulgentia) у православној цркви*, Српски Сион XV (1905) 53—55; Исти, *Опросно писмо*, ПКЈИФ II (1922) 264—265; Л. Мирковић, *Опросно писмо*, ПКЈИФ III (1923) 231—236; Б. Вуксан, *Опросна писма пећких патријараха*, Balcanica XXII (1991) 259—269. Она нису исто што и папске индулгенције, јер се у њима истиче да једино Христос има власт да, преко архијереја, неком опрашта грехе. Такав би смисао имало и поменуто разрешење од грехова на Арсенијевом сентандрејском портрету.

[49] Р. М. Грујић, *Духовни живот*, 370—373.

[50] Д. Давидов, *„Српска варош" на гравирама Острогона*, 190—192.

шест престоних икона добила је вероватно убрзо по изградњи, у другој деценији XVIII века. Насликао их је неки непознати зограф скромног дара, потпуно у традиционалном духу.[51] Ове иконе су много слабије од слике Христа Архијереја и Арсенија Чарнојевића и немају никакве везе са њом. Олтарска преграда острогонског храма је после његове обнове у седмој деценији добила нове иконе. Била су то два фриза апостола, за које је утврђено да су дело Недељка Поповића и Георгија Раните, а насликали би их око 1742. године, кад су изводили иконостас за Пожаревачку цркву у Сентандреји.

Верује се да би овај фриз апостола могао првобитно бити урађен за сентандрејску Саборну цркву.[52] Претпоставка, ма колико хипотетична, вредна је пажње, јер указује одакле би у Острогон могао стићи и портрет Арсенија Чарнојевића. Наиме, Саборна (називана и Београдска) црква у Сентандреји подигнута је одмах после Велике сеобе, 1690. или убрзо после те године, и у њој је повремено столовао Арсеније Чарнојевић, а у црквеној порти је тада сграђен и скроман патријархов двор. По првом инвентару из 1724. види се да је поседовала многобројне и скупоцене богослужбене сасуде, одежде, књиге и иконе. За неке од њих се тада, и касније, знало да су припадали патријарху или да су набављени у његово време. У цркви су се дуго чувале и неке његове личне ствари: један Литургијар, ручни крст и архијерејска штака.[53] Између 1755. и 1764. године, у време епископа Дионисија Новаковића, срушена је та стара црква и на њеном месту је сграђена нова и већа, а у време епископа Софронија Кириловића у њој је 1774—1781. новосадски сликар Василије Остојић насликао иконе на иконостасу, проповедаоници, балдахину, певницама, „малим иконостасима" у женској цркви и на архијерејском трону.[54] Тада је, дакле, црква добила потпуно нов сликани украс, али се не зна шта је било са старијим иконама из времена патријарха Арсенија и потоњих будимских епископа. Ни једна од њих није сачувана у Саборној цркви. С разлогом се може веровати да су оне продате, или пре поклоњене, сиромашнијим црквама у околним местима које су у њима оскудевале, што је била уобичајена пракса. Вероватно су тада, после 1777. године, два фриза с апостолима, некад на иконостасу старије Саборне цркве, доспела у острогонски храм Арханђела Михајла, који је десетак година раније био обнављан, а с њима можда и други делови иконостаса који се нису сачували, а о чему би сведочиле неке сасвим неуко урађене иконе из XIX века, постављене уместо њих на острогонској прегради.[55] Сасвим је могуће да је са старим иконостасом или његовим деловима из сентандрејске Саборне цркве пренет у Острогон и архијерејски трон. У седмој и осмој деценији XVIII века, видели смо, Саборна црква је по-

[51] Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, Нови Сад 1973, 34, 154—157, т. LXI—LXIII; Исти, *„Српска варош" на гравирама Острогона*, 192—193.

[52] Д. Давидов, *„Српска варош" на гравирама Острогона*, 200—201.

[53] Д. Медаковић — Д. Давидов, *Сентандреја*, 72; Д. Давидов, *Сентандрејска Саборна црква*, Београд 2001, 57—63.

[54] Д. Давидов, *Сентандрејска Саборна црква*, 84—93.

[55] Д. Давидов, *„Српска варош" на гравирама Острогона*, 201.

ново сграђена и њена је унутрашњост темељно преуређена, потпуно у барокном духу. Репрезентативни дуборезбарени и позлаћени архијерејски трон добио је сликану декорацију прикладну том времену: под балдахином је насликан Нерукотворени Христов лик, ниже два медаљона с главама херувима, а на главној икони је приказан свети Јован Златоусти.[56] Првобитна слика на овом месту, с Христом Архијерејем и патријархом Арсенијем Чарнојевићем испод њега, зографски рад из првих деценија XVIII века, никако се није уклапала у нови, раскошни и засењујући ентеријер храма,[57] па је вероватно тада могла бити пренета у цркву недалеког Острогона.

Претпоставка да се икона Христа Архијереја с портретом Арсенија Чарнојевића првобитно налазила у Саборној цркви у Сентандреји могла би боље да објасни њену појаву и постављање на архијерејски трон у овом храму. Сентандрејска црква је сграђена да би служила као један од првих патријархових саборних храмова после његовог напуштања Пећи, а има знакова да је он био и њен ктитор.[58] Имајући на уму да је слика настала двадесетих година XVIII века, дакле у времену кад нова схватања још нису сасвим потиснула традиционалне програме, тешко би је било замислити изван контекста катедралног храма. Представа Христа Великог архијереја на престолу припада том традиционалном слоју, и својом иконографијом и местом на архијерејском трону. Одлука, међутим, да се испод њега наслика патријарх Арсеније Чарнојевић била је одраз потреба времена у којем је слика настала. Не одбацујући сасвим могућност да је узор за патријархов лик на овом месту могла бити фреска Светог Саве у Пећи,[59] изгледа нам убедљивије уважавање околности у којима је могло доћи до спајања Христове иконе и патријарховог портрета.[60] У условима отпора жестоком прозелитизму римокатоличке цркве и учењу о папском примату, било је потребно свим средствима, па и сликама, бранити православну догму да је само Христос глава цркве, једини извор архијерејске власти, коју он преноси на епископе као своје изабранике и намеснике на земљи. У том смислу, слика о којој говоримо је дубоко традиционална и актуелна у исти мах. Вековима уназад, у сличним кризним тренуцима суочавања с унионистичким притисцима, посезало се за истим аргументима канонско-доктринарне природе. Језиком разумљивим противничкој страни доказивало се апостолско порекло патријаршија и епископских седишта, а аутокефалне цркве које нису имале такво порекло истицале су у први план своје

---

[56] Д. Давидов, *Сентандрејска Саборна црква*, 93 и слика у боји на 16. страни.

[57] По попису из 1855. у цркви се налазио један „образ Христа Спаситеља на престолу седећи у великом билдхауерском раму" (Д. Давидов, *исто*, 100), али сигурно то није била стара слика с архијерејског трона, јер се на њој не помиње лик патријарха Арсенија, нити је била у дуборезном раму.

[58] По једном изгубљеном натпису, црква је подигнута 1690. године (Д. Давидов, *Сентандрејска Саборна црква*, 60), а хоповски игуман Кирило је 1721. забележио да патријарх Арсеније у Сентандреји „ваздвиже црков и полате" (И. Руварац, *О пећким патријарсима*, 91).

[59] Треба подсетити да су пећки пострижници била двојица будимских епископа, у чије је време слика могла настати, Викентије Поповић (1708—1713, затим карловачки митрополит до 1725) и Михаило Милошевић (1716—1728).

[60] М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 337—338.

славне, праве или тобожње, свете оснивача. То се врло прецизно исказивало и сликом, па су на Кипру приказивани свети Епифаније и други кипарски архиепископи, свети Тит на Криту, Михаило Хонијат у Атинској митрополији, свети Климент у Охриду или Свети Сава у Србији.[61] Иконографски облици нису увек и свуда били исти, али им је порука била јасна и сведочила је о старини сваке од тих цркава, о њиховој канонској заснованости и о правоверности оних који су их водили.

Новооснована Карловачка митрополија, суочена с државно-црквеним претњама да буде укинута, а њена паства приведена унији, користила је све начине да се томе одупре. Нису јој изгледа били страни ни стари, проверени механизми одбране, с једне стране канонско везивање за Пећку патријаршију, а са друге — истицање своје посебности у њеном крилу. Свог оснивача је с правом видела у патријарху Арсенију Чарнојевићу, који јој је, својом неуморном борбом против унијатских тежњи, обезбеђивањем привилегија и црквеном реорганизацијом, поставио темеље на којима ће почивати следећа два столећа. Вероватно су из врхова митрополије стизали подстицаји да се патријарху створи и светитељски ореол и тако ојачају и позиције цркве на чијем је челу био. У том смислу треба тумачити и настанак слике на сентандрејском трону и похвалу која је слику пратила. Како је лепо показано, оваква слика о извору архијерејске власти у Христу и о њеном преношењу на српског патријарха добро се уклапала у програм верске обнове XVIII века.[62] Отуда је једна стара тема на сентандрејском трону попримила и неке одлике барокне иконографије,[63] одлике које су само обогатиле њено основно идеолошко значење. Убрзо су те нове идеје и схватања темељно преобразили српску цркву, културу и уметност, тако да је сасвим напуштен у основи традиционалан концепт испољен на слици Христа Великог архијереја са патријархом Арсенијем III Чарнојевићем, па је она остала усамљена у српском уметничком наслеђу XVIII века.

Branislav Todić

THE PORTRAIT OF PATRIARCH ARSENIJE ČARNOJEVIĆ FROM SZENTENDRE

Summary

The artistic and scientific collection of the church in Szentendre possesses a two-piece painting of Christ the Archbishop with the portrait of the Serbian Patriarch Arsenije Čarnojević (1672—1706) (Fig. 1). Until 1930 the icon was located on the archbishop's throne in the

[61] О свему томе подробније, с изворима и литературом, расправљао сам на другом месту: *Апостол Андреја и српски архиепископи на фрескама Сопоћана*, Трећа југословенска конференција византолога, Београд — Крушевац 2002, 361—378.

[62] М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 336—338.

[63] М. Тимотијевић, *Портрети архијереја*, 161—163; Исти, *Српско барокно сликарство*, 264—265, 336—337.

Serbian Orthodox church in Esztergom. It is a piece by an unknown painter, probably from Greece. The upper part of the painting portrays Jesus Christ on the throne, with an omophor, a mitre on his head and an open book on his knees, and he is defined as an Archpriest in Greek. The lower part of the painting shows the whole Patriarch Arsenije, face turned to the front, with all the marks of his dignity. The background is the painted architecture of a flat wall with two pillars. On the top the full patriarch's title is written and in the bottom there is a eulogy for the patriarch, a year in the end damaged.

The painting is dated between 1704 and 1708, the second year being the one usually used in science. We accept the presumption that Arsenije the Third was probably painted after an unpreserved patriarchal copper portrait, but the time of the painting's creation is moved to the period around 1720. Its iconographic composition and the placement on the archbishop's throne make the painting a singular example in Orthodox art. The superposition of the characters of Christ the Archpriest and Arsenije Čarnojević clearly shows some thought on their hierarchical relationship as well as the fact that the Serbian Patriarch is chosen by Christ and that he is his sublime representative. The new dating of the painting and its concept are based on the exceptional reputation of Patriarch Arsenije, who left Peć in 1690 and went to the Habsburg Monarchy with his people. Modern sources testify that he was considered the founder of Karlovci Diocese, an autonomous church organization within the Peć Patriarchate. The respect for the patriarch, during his life and after his death, was the greatest in 1721 when his bones were removed from his grave and washed in a ceremony reserved for relics of saints. As part of the preparation for the canonization of the Patriarch, one should take into consideration this painting from Szentendre, which is strengthened by commendable verses on it that could be understood as a beginning of an official church attitude towards the future saint. However, it is well-known that the foundation of Patriarch Arsenije's cult was never completed and this painting of his with a eulogy would be one of the reliable proofs of that.

Although the painting was found in a church in Esztergom, we can hardly accept the fact that it was made for that location. We suggest that it was taken there from the cathedral in Szentendre, which was the source of several other icons after 1781, when the Szentendre church received new painted decorations. The connection of the icon of Christ the Archpriest and the portrait of Arsenije the Third with the most important church in Szentendre rests on a few facts. This is the church where Patriarch Arsenije temporarily presided and there are also signs that he was its founder; complex iconography of the painting indicates that it was created in a more important and more intellectual center; finally, the placement on the archbishop's throne can hardly be imagined outside the context of the cathedral church, which was the Cathedral Church in Szentendre in the 18th century. On the other hand, the connection of Christ's icon and the Patriarch's portrait in this painting is an expression of a special state of affairs in the Karlovci diocese in the first half of the 18th century. The Orthodox dogma that only Jesus Christ is the head of the church, the only source of archbishop's power which is then given to the bishops as his chosen ones and representatives on this earth was defended by all means and even in paintings like this one in the situation in which they resisted the strong Roman Catholic proselytism. In that sense this painting was deeply traditional and very relevant at the time of its creation.

UDC 75.046.3(497.113 Silbaš)
75.071.1:929 Isajlović J.

МИРКО ТИШМА

Сликар Јован Исајловић Старији у Силбашу

САЖЕТАК: Јован Исајловић Старији, аутор иконостаса цркве Св. Јована Златоустог у Силбашу — компарација са фотографијама његовог рада у другим црквама.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јован Исајловић Старији, Олга Микић, Тодор Поповић, Ђура Даничић, Михаил Гавриловић, Сава Стефановић

Личност Јована Исајловића Старијег, плодног сликара позног барока са подручја бивше Карловачке митрополије, успешно је описала Олга Микић у свом документованом делу објављеном на страницама *Зборника за ликовне уметности Матице српске*.[1] И поред свега опус овог плодног сликара још увек није потпуно истражен, јер су неки његови радови, са жељом „обновитељских" радова, премазивани новом бојом углавном нестручно од стране сликара мање репутације, па је због тога тешко атрибуирати понеки позамашан рад овог сликара, што је констатовала и Олга Микић.[2] Тако се десило и са иконостасом цркве Св. Јована Златоустог (празнује се 26/13. новембра), надомак Новог Сада у селу Силбаш, о чему ће овде бити речи.

Силбаш се налази готово у троуглу између Новог Сада, Бачке Паланке и Оцака и у писаним документима врло рано се спомиње. По предању које се сачувало код мештана село је добило име по спахијском добру — пустари, која се налазила у близини данашњег православног гробља према Деспотову (где се првобитно налазило и село пре пресељења на данашњу локацију), а звала се „Сила Ваш". У најстаријим црквеним евиденцијама село се спомиње као Силбаш, мада је у прошлости од стране угарских власти било покушаја да се бележи као Силбач. О томе сведочи запис који је нађен у старој олтарској трапези када је порушена ради рестаурације цркве 1939. године, а написао га је 1902. године тадашњи парох силбашки Тодор В. Поповић, синовац Ђуре

[1] Олга Микић, *Сликар Јован Исајловић Старији*, Зборник за ликовне уметности Матице српске бр. 7, Нови Сад 1971, 105—118.

[2] *Исто*, 105.

Силбаш, црква Св. Јована Златоустог

Даничића, а који између осталог гласи: „1844. године издата је наредба жупанске власти да се српска општина Силбаш има звати Силбач”,[3] али тај наметани назив становници нису прихватили.

Први помен овог села забележен је 1267. године, а 1527. Силбаш је у свом поседу држао Јован Долић.[4] За време турске владавине бележен је у Бачкој нахији и 1590. године имао је 25 српских домова, а 1696. води се као ненасељен.[5] Прво српско насеље Силбаш је пре Сеобе било лоцирано на североисточном делу садашњег села, код православног гробља, недалеко од данашњег пута према Деспотову са леве стране. Нема писаних докумената да ли је већ у том времену и на том делу села постојала црква, јер су тадашњи становници живели у земуницама, али разумно је претпоставити да је неки вид храма, макар од плетера, свакако постојао. Први подаци који говоре о постојању цркве у овом селу тврде да су новонасељени Срби крајем XVII века, можда непосредно после Сеобе, у Силбашу изградили дрвену цркву која је била без звона и звоника. Та је Црква служила до 1755. године, када је нова црква почела да се гради на том месту, где се и данас налази.[6] Ова се црква градила две године, завршена је 1759. године, а била је врло мала. Изгледала је као мало већа кућа без звоника, а на крову је имала крст. Звоник је подигнут тек 1790. године, што потврђује запис на књизи *Пролог*.[7] Звоник је тада био мало повучен на запад и одвојен од цр-

---

[3] *Летопис Управе парохије Силбаш*, стр. 3.

[4] Јован Долић је 1527. године био у служби Цара Јована Ненада, прво као кастелан Бача, а затим као Јованов емисар у преговорима са краљем Фердинандом. Имао је синове Луку и Димитрија. Исте године молио је краља Фердинанда да их унапреди. Краљ му је обећао да ће то учинити пошто пређу у Мађарску. Од краља је добио у крају око Сомбора у Бачкој жупанији села: Шари (или Шар), Бођан, Вајска, Хулатаг и Силбаш. — Душан Ј. Поповић, *Срби у Војводини књ. I*, Нови Сад 1957, 150.

[5] Душан Ј. Поповић, *Срби у Бачкој*, Београд 1952, 149; Д. Ј. Поповић — Ж. Сечански, *Грађа за историју насеља у Војводини од 1695. до 1796*, Нови Сад 1936, 34.

[6] *Летопис Управе парохије Силбаш*, стр. 4—5.

[7] *Прологовъ частъ г (III) за месец март, април и мај*, Москва 1779. године. На задњем штампаном листу на страни т҃на (151), доле на маргини пише: „Знатисѧ кого лѣта бой бысть и

кве, а и олтар је захватао мали простор. Иконостас је имао свега седам икона, које су висиле на малој огради. Столова није било. Са тако скромним уређајем служила је све до 1839. године, када је према истоку продужена за толико колико чини садашњи олтар и половина солеје, а према западу спојила се са већ озиданим звоником.[8] Тако је црква добила садашњи изглед.

Силбаш, царске двери

бисе Тѣрчинъ и Московъ и Немацъ и праизьбышесѧ лѣта Г(о)с(по)днѧ 1788. и ѡнда скѣпоћа бы вино олба 10 крайцъ жито меровъ 5 форин: ракіѧ 30 хран олба риба 15 хр. фѣнта месо 6 х фѣ една ѧбѣка или крѣшка за грошићь: и то лѣто созидасе сїлбашки торань почесе лѣта 1786. и совершисе 1790. лѣто сіе писмо писо Јоанъ Кнежевичь онодамѣ било 14 година ѿ рођена и писа лѣта 1789. мца марта 26. дне у Сілбашу."

[8] *Летопис*, стр. 5.

Али, пре него што су почели радови на продужењу цркве, силбашко општество је размишљало да се прво уради нов иконостас као литургијски и декоративни део православног храма. Зато је прво урађен дуборезни костур иконостаса, у који су касније убачене урађене иконе. Резбарија вишеспратне олтарске преграде у силбашкој цркви је типичан пример барокно-рокајног стилског изражавања, изузев бочних (северних и јужних) двери, које су рад каснијег дрворезбарског мајстора и имају елементе класицистичког стила прве половине XIX века, јер су настале 1839. године.[9] Архитрави деле иконостас на три хоризонталне зоне. Прва зона је најбогатија у резбарским радовима јер је рашчлањена и по вертикали са канелираним стубовима, постаментима и композитним капителима. Барокно рокајни медаљони дванаест пророка и апостола богато су украшени као и дванаест медаљона Христових страдања, Распеће, Богородица и Св. ап. Јован у највишој зони иконостаса богато су украшени барокним украсима. Врх иконостаса се не уклапа у тријумфални лук, пошто је нижи, што асоцира да је иконостас прављен по мери олтарског свода пре него што је олтар продужен и свод подигнут за време продужавања цркве према истоку и западу 1839. године.[10] Нема сачуваних писаних докумената ко је аутор овог дуборезног ансамбла, мада није искључено да је то дело изашло из радионице новосадских мајстора браће Арсенија и Аксентија Марковића.

Силбаш, Благовести са царских двери

Опште узевши, целокупни дуборез силбашког иконостаса, као што је већ речено, има типичну барокну концепцију, што несумњиво потврђује констатацију његовог настанка у току друге половине XVIII века. Изузетак чине бочне двери, које су урађене у духу српског класицизма са биљним орнаментима извајаних гранчица и ружама са канелираним гирландама типичним за поменути стил. Ове двери су настале у доба рестаурације сил-

[9] *Протоколъ приходѡвъ и расходовъ за год. 1838/9.* За позлату бочних двери плаћено позлатару 444 ф.

[10] *Протоколъ приходѡвъ и расходѡвъ церквы храма Сѵ̑тагѡ Іѡанна Златоустагѡ мѣста камералнагѡ Сѵ̑лбаша... устроеный за 1784-о лѣто.* За год. 1839. пише да је плаћено пилтхауеру за мале двери 93 ф. златару за позлаћиванѣ ѻрона и двери 444 ф.

башког храма и његовог продужавања 1839. године.[11] До тог времена иконостас није имао бочне двери, што је био случај и у неким другим мањим храмовима тога времена.

Сликарски радови силбашког иконостаса представљају посебну вредност ове олтарске преграде. Из овог комплекса морају се издвојити четири парапетне иконе и две са већ поменутих бочних двери, које су настале, као што је речено, 1839. године и дело су другог и знатно слабијег сликара. На основу детаљне анализе, све остало су дело Јована Исајловића Старијег, нашег познатог сликара српског позног барока са подручја Карловачке митрополије.

У то време сликар Јован Исајловић Старији је већ увелико био познат и признат сликар. Родом и живљењем из Даља, где је била летња резиденција карловачких митрополита, иза себе је већ имао седам успешно завршених иконостаса. Његове иконе задовољиле су пробирљиве карловачке митрополите, а и клијентелу у црквеним општинама у којима је радио. О њему се већ знало у целој Карловачкој митрополији, па је зато силбашко обшчество ступило у преговоре са њим.

Силбаш, Јован Исајловић Старији, Арх. Гаврил са царских двери Благовести

Бело Брдо, Пророк Соломон са царских двери, Јован Исајловић Старији

[11] *Исто*, за годину 1839.

Управо у време преговора са њима, Исајловић је од 1775. године поново настањен у Даљу, где је имао личних проблема.[12] Наиме, од 1779. па све до 1784. био је у сталном сукобу са провизором Даљског властелинства Павлом Ненадовићем, који га је оптуживао да је покретач немира представника општина подручних Властелинству. Због тога је Ненадовић, да би му се осветио, покушавао да га онемогући у сликарским пословима.[13] Тај спор се окончао 1784, када је за провизора-прокуратора именован баш сликар Јован Исајловић и на том положају остао до 1789. године.[14]

Све то ипак није нарочито сметало већ увелико афирмисаном сликару и Исајловић у том периоду ради иконостасе у Боботи (1778—9), Сенти (1782) и Белом Брду (1783). Можда још када је радио иконостас за цркву у Белом Брду, силбашко обшчество је ступило у преговоре са њим да уради иконостас за њихову цркву. О томе донекле сведочи *Попис инвентара силбашке парохије из 1786. године* у којем на страни 4 пише: „Темпло дѣломъ пилаворскимъ изрѣзано и позлашчено...” наводећи даље у тексту све иконе које се налазе на иконостасу, што значи да је у то време иконостас био комплетно завршен.[15]

Цео овај инвентар завршава се шестом страном, на којој је 25. јануара 1786. године Микаил Гавриловић, протопрезвитер паланачки, констатовао да све наведено постоји у храму, оверивши то својим потписом и печатом. Према томе, инвентар је вероватно написан крајем 1785. а оверен почетком 1786. године и тада је постојао цео иконостас. Године 1785. обшчество је градило нову школу, а 1786. започета је изградња новог звоника и градња је трајала до 1790, што значи да су ови грађевински радови урађени пошто је завршен иконостас. Ако је у Белом Брду иконостас завршен 1783, онда се мора претпоставити да је силбашки иконостас урађен 1784. године, можда управо пред Исајловићево постављење за провизора Даљског властелинства.

Захваљујући неуморном истраживачком раду Олге Микић, наш знаменити и веома плодни сликар војвођанског барока Јован Исајловић Старији добио је своју исцрпну монографију. Радови овог сликара обухватају период од седамдесетих година XVIII до почетка XIX века и представљају сликарске радове на дванаест иконостаса (без оних у Силбашу), као и велик број покретних икона.

Као што је речено, иконостас цркве у Силбашу подељен је у три хоризонталне зоне. У првој зони су престоне иконе: Св. Јован Златоусти, патрон

---

[12] Олга Микић, *нав. дело*, 107.

[13] *Исто*, 107.

[14] *Исто*, 107.

[15] „Темпло дѣломъ пилтаворскимъ изрѣзано и позлашчено на верхѫ крестъ съ распѧтїемъ Христовымъ, около креста образи Прѣ́стыѧ Бц̑ы, и Ꙗѡанна Богослова ктомѫ и страстей Христовыхъ испод креста ликъ пророческїй, и 12-ть апостоловъ. Посредѣже тѣхъ Ст̑ыѧ Тр̑ицы 4-ри престолне иконе, 1-но образъ Христовъ, 1-но Бц̑ы, 1-но Ꙗѡанна Предтечи, 1-но Ꙗѡанна Златоустаго.

Кромѣ темпла образи: 1-но Христовъ, Богородична Богоѧвленїѧ, ст̑аго Николаѧ и Ꙗѡанна Златоустаго. На лѣвой странѣ чѫдотворнїй образъ Богоматере, Тронъ дѣломъ пилтаворскимъ устроенъ и измолованъ.” — *Инвентар силбашке парохије*, стр. 4 за 1786. г.

Брло Брдо, Царске двери

Бело Брдо, Јован Исајловић Старији, Св. ап. Андреј

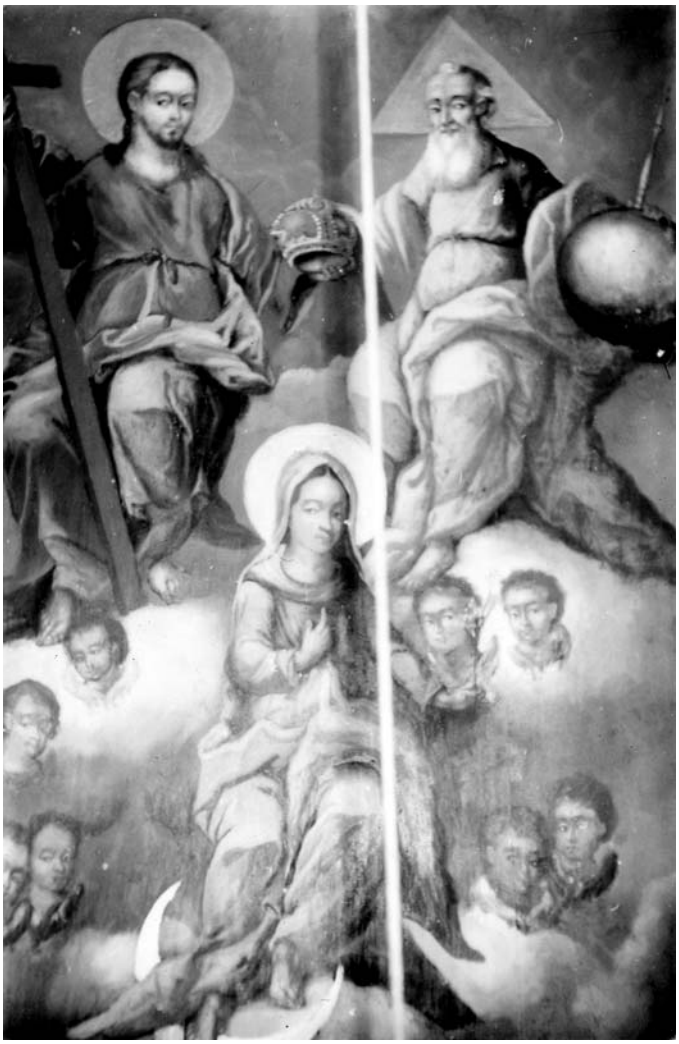
Бело Брдо, Богородица код Распећа —
половина иконе — Јован Исајловић Старији

Бело Брдо, Јован Исајловић Старији, Сретење Господње, целивајућа икона

Бело Брдо, Јован Исајловић Старији, Силазак Св. Духа на апостоле, целивајућа икона

храма, Богородица са Христом, Благовести на царским дверима, Христос и Св. Јован Претеча. Лево и десно од овог низа на ламперијама певничких апсида у истој висини налазе се иконе Светих ратника Димитрија и Георгија. Изнад северних двери у барокном медаљону илустрована је молба удовичина безбожном судији (Лука 18, 2—5), изнад јужних двери Митар и фарисеј (Лука 18, 10—14), а изнад царских двери Силазак Св. Духа.

Другу зону чине два реда медаљона са стојећим фигурама апостола и пророка, чији је низ прекинут у средини са повећом иконом Крунисања Богородице. Трећу зону завршавају медаљони Страдања Христових и Распеће са одговарајућим иконама Богородице и Св. Јована Богослова.



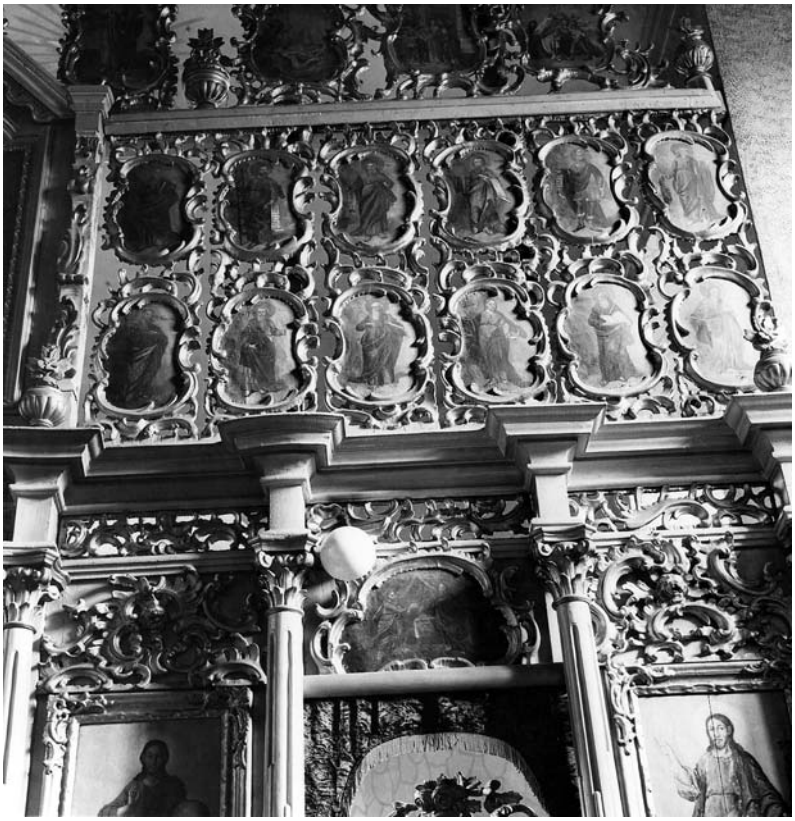
Силбаш, Крунисање Богородице

Сликарство Јована Исајловића Старијег на иконостасу силбашке цркве претрпело је неколико пута нестручно премазивање. У години 1801/2. „майсторомъ молерѡ" за фарбање за темпло, столове и певнице плаћено је укупно 1049 форинти;[16] Године 1922. „црква молована и иконе поправљане" радове обавио извесни молер Шваба из Буљкеса,[17] записао је летописац Сава Стефановић, парох силбашки; али, највећи радови обављени су 1939. године. Тада је „иконостас обновљен, офарбан, позлаћен и иконе очишћене и поправљене". Ове радове обавио је Лазар Микулић, академски сликар из Куле.[18]

У овим радовима скоро све иконе су премазане са доста боје; међутим, посебног респекта имали су према иконама у вертикалном низу, јер су можда и биле најбоље очуване. То су иконе: Благовести на царским дверима, Силазак Св. Духа, Крунисање Богородице и Распеће са пратећим иконама треће зоне. И баш посебно по овим иконама могуће је поуздано атрибуирати овај сликарски опус Јовану Исајловићу Старијем, а нарочито на Благовестима са царских двери. Могло би се рећи да је ова икона потпуно сачувала свој првобитни изглед.

Силбаш, детаљ северног дела иконостаса

16 *Протоколъ приходѡвъ и расходѡвъ... нав. дело* за године 1798. до 1801.
17 *Летопис Управе парохије Сидбаш*, стр. 9.
18 *Летопис, нав. дело*, стр. 22.



Силбаш, детаљ јужног дела иконостаса

Богородица је представљена као млада аристократкиња у барокној богато драпираној плавој хаљини са већим кружним деколтеом, пребаченог црвеног огртача преко леве руке и око тела испод паса. Смеђа коса је на темену подељена у раздељак, везана на потиљку у пунђу, а један прамен косе благо се спушта на лево раме. На темену код раздељка причвршћена је бела марама која пада иза десног ува. Прсти десне руке, која је постављена благо на груди, сачували су свој првобитни изглед цртежа и боје. Мали прст је елегантно одвојен од осталих прстију, нокти насликани готово лазурно, а сви прсти, нарочито палац, завршавају се са наглашеним зглобовима, што је карактеристично за Исајловићево сликарство. Инкарнат лица је сачуван делимично, са мањим каснијим додавањима, те преовлађују ранији окер-ружичасти тонови. Доцнији „обновитељ" је на овој икони респектовао све деликатне детаље: очи са дебелим капцима, нос мало издужен и бабураст и мала уста са задебљаним ружичастим уснама. Богородица је постављена у барокни ентеријер, иза најлона прекривеног прекривачем париско плаве боје и са отвореном књигом. Иза ње са десне стране постављен је стуб на високом постаменту, а горњи

крај заклоњен је плавом завесом. Сачуван је и првобитни текст: „Блговѣщеные Престыѧ”, писан ситним белим словима.

Силбаш, северне двери, каснији рад непознатог мајстора

Архангел Гаврил је најочуванија икона овог иконостаса, са врло малим ретуширањем. Он нарочито „говори” о аутору Јовану Исајловићу Старијем. У благом кораку према Богородици којој навешћује благу вест, са левом ногом напред, он у левој руци придржава крин, западњачки симбол овог празника, а десна рука има кажипрст испружен нагоре као да показује на Св. Духа, који није насликан или је премазан? Обучен је у белу хаљину са наранџасто-црвеним огртачем пребаченим преко десног рамена и око бедара. Кратка хаљина

Силбаш, јужне двери, каснији рад непознатог сликара

широко деколтирана, са једним дугметом. Првобитни лик буцмастог анђела потпуно је сачуван. Крупне очи са задебљаним капцима, зарумењени округли образи, нос бабураст румен, усне кратке и дебеле. Коса смеђа, раздељена на темену пада у увојцима на рамена. Анђео благовесник стоји на малом облаку у ентеријеру са стубом на високом постаменту чији се горњи део губи у облаку. Изнад десног кажипрста стоји првобитан ситан текст: „Бцы", наставак са левог крила царских двери.

Као што је речено, у ред најбоље очуваних икона овог иконостаса спада и Силазак Св. Духа, смештена у оквир барокне картуше изнад царских двери. Дванаест фигура апостола у извесном покрету и гесту смештено је око Бого-

родице која клечи на подијуму иза налоња са књигом у ентеријеру са стубовима, постаментима и богато драпираним завесама. Богородица је дата у нешто већем формату, чиме је сликар вероватно хтео да нагласи њен ранг међу апостолима, што је био чест случај у нашем средњевековном сликарству. Изнад Богородице лебди Дух Свети у облику голуба.

Посебну пажњу заслужује икона Крунисање Богородице смештена изнад картуше Силаска Св. Духа. На облацима седи Бог Отац као Старац Дана, у левој руци држи земаљску куглу и скиптар, а десном придржава круну у облику митре. Десно од Бога Оца, такође на облаку, седи млад, скоро голобради Христос, друго лице Свете Тројице, са великим дрвеним крстом — симболом свога страдања, придржавајући га десном руком, док левом придржава круну изнад главе Богомајке, која испод њихових ногу седи на облацима ногама ослоњеним на полумесец. Овај чин крунисања мирно посматрају осам барокних анђелчића — Херувима, готово симетрично постављених око Божије Мајке. Свечаност овог чина, који је у српску иконографију ушао по угледу на западњачке представе крунисања Богородице, сликар је потенцирао богато залепршаним и оштро изломљеним драперијама, светлосно наглашеним на савијеним коленима и осталим истакнутим деловима тела, што је нарочито својствено овом српском сликару с краја XVIII века. Мале главе на издуженом телу, задебљани и отежани капци, бабурасти носеви, пластично наглашени чланци на прстима и истакнути стомаци, сочни тонови плаве, црвене, окер и љубичасте боје, све су то карактеристике Исајловићевог сликарства,[19] које су увелико заступљене баш на овој икони и несумњиво говоре о свом аутору.

Као доказ тврдњи да је Јован Исајловић Старији аутор сликарских радова на силбашком иконостасу навешћемо још неколико детаља. На престоној икони Св. Јована Златоустог — патрона храма, смештен на одговарајућем месту иконостаса, представљен је као млађи човек са кратком смеђом брадом и обучен у архијерејско одјејаније са митром на глави и крстом око врата на црвеној траци. Лице му је ретуширано, али се назиру усне које нису одвише диране и део лица око усана, очи и уши рађене скоро en face. Архијерејски сакос сачувао је првобитне златне флоралне апликације: руже и цветове постављене на црвеној подлози сакоса. Пошто је анонимни обновитељ премазао натпис на икони, дуго се мислило да је на овој икони представљен Св. Никола, па је то чак констатовала и комисија Покрајинског завода за заштиту споменика културе у свом Решењу о стављању цркве и иконостаса у својство споменика културе.[20] Међутим, испод дебелог намаза на позађу каснији анонимни молер сликао је неку врсту атмосфере у облацима, па је на левој страни од лика временом дошло до потклобучења тих горњих слојева премаза и открића дела текста: оѕс, што долази од имена: (Злат(оѕс(тъ), писаног црве-

[19] Олга Микић, *нав. дело*, 116.
[20] Одлука број 01-299/3-72. ЖС/БР, Петроварадин 17. 4. 1973.

ном бојом. Тиме се потврдио попис инвенатара парохије силбашке у којем стоји да се на том месту налази икона Св. Јована Златоустог, патрона храма.[21]

Архијерејски и Богородичин трон, по свим својим одликама, стилски и иконографски припадају истом мајстору резбару и сликару силбашког иконостаса. На архијерејском трону налази се Деизис — Христос Архипастир у архијерејском одјејанију и са митром на глави седи на престолу. Њему с десне стране стоји Богородица, а са леве Св. Јован Претеча у адорационом положају. На Богородичином трону налази се икона Богородице са Христом, коју већ помињани *Летопис* назива чудотворном и набраја века чудесна исцељења,[22] али нажалост та икона није видљива пошто је преко ње налепљена друга икона Богородице са Христом на платну, каснији груби рад, вероватно већ помињани анонимни молер и обновитељ олтарске преграде. Вероватно је стара чудотворна икона једним делом пропала од влаге јер се трон наслања на северни зид наоса. Добро би било када би овај напис покренуо надлежне да скидањем платна са ове иконе и намаза са свих икона овог иконостаса обелодане још један заиста значајан иконографски рад Јована Исајловића Старијег. Можда би тада дошла на видело и евентуална сигнатура аутора овог сликарског ансамбла.

Са овим иконостасом проширује се број Исајловићевих радова, те после његових иконостаса у Сомбору 1771—2, Чуругу 1775, Маркушици 1776, Тењи

Силбаш, централни део иконостаса

[21] *Инвентар парохије у Силбашу за године 1786—1874*, стр. 4.
[22] *Летопис Управе парохије у Силбашу*, стр. 7.

1777, Боботи 1778—9, Сенти 1782, Белом Брду 1783, Дероњама 1792, Деспотову 1794, Чепину 1796, манастиру Св. Ђурађ у Румунији 1803—4. и Ердуту 1805, безусловно му се приписује и иконостас српске цркве у Силбашу.

Mirko Tišma

JOVAN ISAJLOVIĆ SENIOR, A PAINTER FROM SILBAŠ

Summary

The village of Silbaš, first mentioned in 1267, is situated in the triangle between Novi Sad, Bačka Palanka and Odžaci. Jovan Dolić, who served Emperor Jovan Nenad had control over Silbaš in 1527. At the end of the 17th century the Serbs who had just emigrated there built a church made of wood. A new church made of solid material was build from 1755 to 1759. This was a small church without a belfry and it looked like a larger house with a cross on the roof, which was a sign of a temple. The belfry was built in 1790, some distance from the church towards the west. When in 1839 some reconstruction was done to the church, it was connected with the belfry and its altar was extended towards the east, which is the appearance that the church has today.

Before the beginning of the construction of the extension of the church, a carved iconostasis and several icons were ordered, which, according to the author's opinion, were made by the painter Jovan Isajlović Senior, who was born and lived in Dalj. The carving of the altar screen is a work of a craftsman who knew his trade well and this is a typical example of baroque-Rokai style, with the exception of God's Door, which was created in 1839. There are no preserved documents about the author of this engraved ensemble although one cannot reject the presumption that this piece was created in the workshop of craftsmen from Novi Sad, brothers Arsenije and Aksentije Marković.

The inventory of the Silbaš Parish from 1786 lists the whole iconostasis and all the icons that still decorate this altar screen. If Jovan Isajlović finished the iconostasis in Belo Brdo in 1783, it can be presumed that the iconostasis in Silbaš was created in 1784 because the church municipality in Silbaš started other large projects in 1785, such as the construction of the new school (1785) and the construction of the belfry (1786—1790).

When the paintwork in Belo Brdo (1783), Deronje (1792), Despotovo (1796) and Čepin (1796) is compared, it can be concluded that the iconostasis in Silbaš was made by Jovan Isajlović Senior. Besides later paintwork done while repairing and refreshing the icons with a new coat of paint, which was done by some less skilled artists, what can be distinctly seen, especially in some icons, are Isajlović's drawings and the paint he used in his work. We can notice some characteristics of Isajlović's trademarks such as prominent knuckles, eyes painted with thick eyelids, noses slightly elongated and larger on some faces, small mouths with pink lips, conspicuous stomachs and the use of paint to shed light on certain parts of the body, all of which are the features of Isajlović's art. His trademarks are particularly visible on the icons of Annunciation on the Imperial Gate, of the Descent of the Holy Spirit on the Apostles and of the Coronation of the Mother of God, where both the drawings and coloring were preserved. It would be extremely important if this iconostasis was cleaned, whereby the presumptions would be confirmed and even Isajlović's signature might be found.

UDC 75.044(497.113):323.27

КАТАРИНА МИТРОВИЋ

Мајска скупштина 1848 Павла Симића између патриотске иконе и уметничког дела

САЖЕТАК: У тексту се тумачи слика Павла Симића *Мајска скупштина 1848* на основама анализе саме скупштине као режираног политичког спектакла. Слика се посматра као двоструки феномен: као патриотска икона и уметничко дело. Посебно се разматра дихотомија, произведена у српској историји уметности, између те слике схваћене као визуелни документ историјског догађаја и слике као уметничког дела.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Мајска скупштина 1848*, уметничко дело, патриотска икона, ефемерни спектакл, колективна меморија, Српска Војводина, политичка митологија, конструкција стварности, историјска слика, симболична представа, нација, језик друштвених конвенција, корпорална реторика, национална мисија уметника

Убрзо након Бечке и Пештанске револуције 15. и 17. марта 1848, српско грађанство, које је већ више од две деценије развијало идеологију национализма, формулисало је захтеве за остваривање српских грађанских и националних права. Предвођени припадницима Омладине и активним појединцима из грађанског, свештеничког и војничког реда, Срби су се припремали за остварење националне аутономне области, рестаурацију институција власти: титуле патријарха из времена Прве сеобе под Арсенијем III Чарнојевићем и права на избор деспота, односно војводе као световног поглавара. На народној скупштини, која је одржана у Сремским Карловцима 1. маја 1848, митрополит Јосиф Рајачић проглашен је за патријарха, а Стефан Шупљикац, пуковник огулинске регименте, изабран је за српског војводу.[1] Недуго после ових догађаја у манастиру Кувеждин, под вођством једног од најактивнијих учесника у догађајима из 1848, архимандрита Никанора Грујића, тада кувеждинског игумана, Павле Симић је извео слику *Мајска скупштина*. Идејне основе на којима она почива неодвојиве су од саме скупштине схваћене као националне свеча-

[1] О српској револуцији 1848: С. Гавриловић, *Срби у револуцији 1848—1849*, у: *Историја српског народа V-2*, Београд 1981, 45—98, 49—60; О улози омладине: Ј. Скерлић, *Омладина и њена књижевност*, Београд 1966, 15—45.

„Мајска скупштина 1848” Павла Симића

ности, артифицираног романтичарског ефемерног спектакла, као тада уобичајеног средства за изражавање политичких програма.[2]

Слика *Мајска скупштина* била је један од најважнијих топоса националне свести српског друштва и први комеморативни пројекат Српске Војводине.[3] Комеморацијом догађаја, као срачунатом стратегијом, он успева да се измакне из пролазности тренутка, стабилизује и као колективна меморија, изузме из произвољности појединачних сећања. Политика колективног меморисања је увек зависна од тежње ка политичкој моћи, она је активна имагинација, отворени и организовани систем који се током времена мења у зависности од контекста који стварају друштвени односи.[4] *Мајска скупштина* била је радом идеологије национализма произведена у топос колективне меморије. Слика је значила њену вечну присутност у садашњости, она је имала функцију легитимисања актуелног политичког захтева, али истовремено и регулисања односа у друштвеној и политичкој структури заједнице. У том смислу слику *Мајска скупштина* не треба посматрати као покушај да се реконструише реални догађај, него као саставни део стварања реалности које је започело још пре његовог одржавања. У поетском простору политичке митологије, она је имала функцију да забележи, визуелно кодира и на тај начин, равноправно са другим средствима, произведе и протумачи одабрани догађај.[5]

* * *

Сликом је овековечен историјски тренутак рађања Српске Војводине. Сломом револуције 1849. године и наступањем реакционарног режима у Хабзбуршкој монархији народима који су били у њеном саставу оспорени су политички захтеви, а војвођанским Србима је уместо Српског војводства из 1848. остала територијална област, национална само по имену. Више од деценије касније, окончањем Баховог репресивног режима, отворила се могућност политичког деловања за народе у Хабзбуршкој монархији, а укидање Српског

---

[2] О ефемерним спектаклима у српској средини XVIII и XIX века: М. Тимотијевић, *Визитација манастира Шишатовца у 18. веку. Прилог проучавању ефемерног спектакла*, у: *Манастир Шишатовац — зборник радова*, Београд 1989, 341—366. Исти, *Ефемерни спектакл за време владавине кнеза Милоша и кнеза Михаила Обреновића*, Перистил 31—32, (Загреб 1988—1989), 305—312; Н. Макуљевић, *Ефемерни спектакл у мултикултуралном Београду — Повратак Вучића и Петронијевића у Србију*, у: *Београд у делима европских путописаца* (Београд 2003), 169—184; Ј. Милетић, *Војвода Стефан Шупљикац у ефемерном спектаклу*, дипломски рад, Катедра за српску уметност новог века, Одељење за историју уметности Филозофског факултета у Београду (2000).

[3] О вези мита и историје у стратегији визуелног меморисања и изградњи националног идентитета Срба у XIX веку: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, Београд 2006, 73—89.

[4] P. Nora, *Between Memory and History: Le Lieux de Memoire*, Representations, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring 1989), 7—24; P. Hutton, *Recent Scholarship on Memory and History*, The History Teacher, Vol. 33, No. 4 (Aug. 2000), 533—548. P. Konerton, *Kako društva pamte*, Beograd 2002.

[5] О слици Павла Симића у контексту производње нове политичке реалности: Н. Макуљевић, *н. д.*, 86.

војводства и Тамишког баната 1860. године условило је поновно истицање националних захтева Срба и Благовештенски сабор 1861.

Обнова политичког живота војвођанских Срба актуелизовала је Мајску скупштину из 1848. године. У борбу за националну територију укључио се и Павле Симић, који је литографисањем слике *Мајска скупштина* објавио историјски аргумент савремених политичких идеја. Литографија, коју је по идеји Павла Симића извео Јозеф Бауер 1863. године, функционисала је као популарна патриотска икона, али је истовремено била и једино сведочанство о изгледу првобитне слике. Сама слика била је изгубљена све до 1960. године, када је дело које се чувало у мађарском Националном музеју идентификовано као рад Павла Симића.[6] Након њеног препознавања као једног од најзначајнијих дела српског сликарства,[7] пажња историчара уметности се у неколико наврата усмерила на ову слику,[8] а Галерија Матице српске је постала њен власник 1976. године.[9] Уочена је њена веза са историјским композицијама Петера Крафта, Давидовог ученика, рађеним за царски двор у Бечу, посебно оном која представља дочек цара Франца при његовом повратку из Пожуна 1809. године.[10] Од посебне важности је откривање улоге кувеждинског игумана Никанора Грујића као главног идеатора *Мајске скупштине* и целокупног националног историјског сликарства које је Павле Симић извео у Кувеждину.[11]

Специфична историја ове слике и њен амбивалентан карактер, који проистиче из саме природе историјског сликарства, с једне стране разумеваног као историјски документ, а с друге као уметничког дела, отвара низ питања о односу између слике и историје. Уважавајући феноменологију *Мајске скупштине* као истовремено историјске слике и естетског предмета, овај рад се бави управо динамиком односа слике и историје у српској култури средине 19. века. Полазећи од схватања да је слика *Мајска скупштина* управо кроз своје својство естетског предмета била део стратегије меморисања догађаја који је сматран преломним тренутком у националној историји и од самог догађаја као популистичке режиране свечаности, слика је схваћена као одговор на потребу интелектуалне и политичке елите да на модеран начин, кроз метафи-

---

[6] Слика је била приписана литографу А. Ј. Бауеру: П. Васић, *Дневник са пута по Мађарској*, Летопис Матице српске, књ. 391, св. 3 (Нови Сад 1963), 265—277, 271.

[7] Д. Медаковић, *„Мајска скупштина" Павла Симића*, Политика LXII/1966, 18786 (23. 1.), 17.

[8] Исти, *Павле Симић*, Летопис Матице српске, 397, 1, (Нови Сад 1966), прештампано, у: Исти, *Српски сликари XVIII и XIX века*, Београд 1968, 145—163.

[9] Л. Шелмић, *Поводом једне значајне међународне међумузејске размене*, Рад Матице српске, бр. 13 (Нови Сад 1976), 24—26. Недуго затим, три године касније, у издању Галерије Матице српске, појавила се као каталог изложбе монографија Лепосаве Шелмић и Олге Микић, која представља досада најкомплетнију студију о овом сликару: Л. Шелмић, О. Микић, *Дело Павла Симића*, Нови Сад 1979.

[10] Д. Медаковић, *н. д.*, 157; П. Васић, *Сликарско дело Петера Крафта и његови одјеци*, ЗЛУМС, 8 (Нови Сад 1972), 309—323.

[11] М. Јовановић, *Павле Симић у манастиру Кувеждину*, ЗЛУМС 15 (Нови Сад 1979), 229—261.

зичку категорију уметничког дела, историзује и уздигне тај тренутак у свести српског грађанства у Хабзбуршкој монархији.

* * *

Рад на произвођењу Мајске скупштине као судбоносног дана у историји српског народа интензивиран је од 19. априла 1848. године, када је уместо црквено-народног сабора, који је одобрила мађарска револуционарна влада, за 1. маја била заказана Народна скупштина. Тада су припадници омладине и друге вође националног покрета покренули низ акција, пропагирајући идеју Војводине и усмеравајући покрете који су имали локални карактер ка јединственом решењу националног питања. Своју кулминацију ове агитације су достигле 30. априла када је морала бити искоришћена последња прилика за режирање сутрашњег догађаја. Тако се у извештају београдских „Српских новина" од 30. априла, већ најављује судбински значај скупштине. Она се, при томе, већ тада проглашава за национални празник. *„Народ на садашњу скупштину, која ће решити будућност Србаља унгарски, скупио се у силноме броју; има их до 15.000 душа. Није се ту гледало, да дођу само посланици појединих општина, но из сваког српског места народ је гомилама поврвио. Па не само Срба се овде налази, но много их има и од осталих Словена, који су дошли, да учасници буду српске славе."*[12] Извештај се затим наставља описом беседа које су *„изабрани људи"* држали окупљеном народу, подсећајући га на његову славну прошлост, његова права и привилегије и њихове заслуге учињене аустријском двору, сугеришући му при томе шта треба да захтева на сутрашњој скупштини.[13]

Извештаји из Карловаца од 1. маја 1848. године, у истим новинама, не износе само одлуке о обнови титуле патријарха и проглашењу Војводе, него управо описују перформативност догађаја. Она показује да је Скупштина била режирана да изгледа као спонтана национална манифестација. Са тим у складу је писан први извештај „Српских новина" у којима се извештач извињава због сажетог излагања. Други извештај, који не само што је знатно опширнији, него је донео и неке измене у актерима и следу догађаја, такође се завршава правдањем што се не могу изнети све појединости.[14] Ова несигурност у детаљима и спонтаност у излагању требало је да рефлектују револуционарни карактер спектакла, као контраст унапред организованим режимским свечаностима. Уместо представничког тела састављеног од изабраних посланика из три сталежа, по старом изборном реду, Скупштина се састала на најширој демократској основи, па је тако представљала српски народ у свом тоталитету. Грађанска идеологија, која је уобличила политичке захтеве српског покрета,

---

[12] *Вести са народне скупштине у Карловци, 30. Априла у вече*, Српске новине, бр. 36 (1848).

[13] *Исто.*

[14] *Вести са народне скупштине у Карловци 1-га Маја ¼ на 1 по подне*, Српске новине, бр. 36 (1848*); 1-га Маја у вече*, Српске новине, бр. 37 (1848).

такође је формулисала и идејне основе Мајске скупштине, чија је главна окосница била револуционарна пракса кршења раније утврђених правила.[15] Међутим, то не значи да се Мајска скупштина није одвијала по законима који су јој наметнули одређен формални оквир. Како су народ и народност били кључна категорија у политичкој комуникацији током револуције 1848. године, било је битно да политичке одлуке буду представљене као колективни избор народа. Тако се и Скупштина одиграла у форми дијалога између главних протагониста, народа, с једне, и митрополита Јосифа Рајачића, а затим и говорника, протосинђела Сергија Кањанског и Никанора Грујића, с друге стране.

Дан одржавања Скупштине почео је богослужењем у Саборној цркви, *„да се српски народ слоѓом уѿврди”*,[16] након чега се свет окупио у дворишту Митрополије. После богослужења појавио се митрополит, у пратњи свештенства, који је, стојећи под црквеним небом, свечаном беседом отворио Скупштину.[17] Сам митрополит Рајачић је одредио да место где ће се окупити народ буде испред старе конзисторијалне зграде, која је имала засвођен ходник и фасаду у виду отворених аркада. У почетку је било предвиђено да се Скупштина држи на говорници која је била импровизована на гомили песка, која се ту налазила због зидања митрополитске резиденције; међутим, кад је народ кренуо на тај брежуљак, митрополит је напоменуо да *„оно зданије, које се на ѿеску зида, није ѿврдо”* и тако већ тада метафорички наговестио изградњу новог поретка.[18]

Извештач „Српских новина” у првом извештају укратко описује митрополитову беседу *„у којој је изложио сву исѿорију и судбину народа српскоѓ и сакуѿљени народ ѿозвао да се за своју будућносѿ и самосѿалносѿ ѿо ѿравима својим ѿобрине”*,[19] а у другом саопштава и њено дејство на народ: *„То је била ѿроѓаѿелна ѿеч. Примеѿио сам сузе радосѿи у мноѓим слуша̄ѿељима, кад је рекао: да сени Душана, Лазара на нас ѓледају, хоћемо ли сложни биѿи, да до ѿожелане цели у овом свеѿом ѿредузећу дођемо! Скуѿљени народ чувао је на оѿшѿу радосѿ, ѿоредак и мир”*.[20] Након што су од стране народа Карловци потврђени као место одржавања скупштине, уследио је говор протосинђела Сергија Кањанског у којем је описан уговорни однос српског народа и аустријских царева, а затим и како права загарантована тим уговорима нису поштована од стране државе. У првом извештају се каже да је након његовог говора био *„једноѓласним ускликом народа буде садаш̄њи миѿроѿолиѿ ѓ. Јосиф Рајачић за Паѿријарха Српскоѓа ѿроѓлаш̄ен, а ѓ. Сѿефан Шуѿљикац, ц. кр. ѿолковник... за*

---

[15] Михајло Полит-Десанчић тако, из визуре развијене политичке културе парламентарног представничког система, налази да је „читава скупштина одржана 1. маја многима изгледала чудновато”, јер је изгласала духовног и световног поглавара, док су организација институција власти и механизама њених деловања остављени за 3. маја, упор: М. Полит-Десанчић, *Како је ѿо било у нас Срба у буни ѓодине 1848*, Нови Сад 1996, 100—101.

[16] *I-ѓа Маја увече.*

[17] *I-ѓа Маја увече.*

[18] *Исѿо.*

[19] *I-ѓа Маја ¼ на I ѿо ѿодне.*

[20] *I-ѓа Маја увече.*

Војводу Србског изабран".[21] Други извештај потврђује да је уследио говор Сергија Каћанског и описује смисао његовог говора, који се завршава закључком у којем стоји да српски народ на основу привилегија има право бирати себи патријарха. Затим следи реакција народа *„'Ми хоћемо патријарха!' и тако досадашњи митрополит буде за патријарха проглашен"*. Извештач затим наставља детаљним описом оригиналних царских диплома и укључује појаву Никанора Грујића и његов дијалог са народом: *„После се донесу привилегија оне у оригиналу, и у црвеној кадифи повезане, са великим печатом у кутији. На славенском преводу читане су од госп. синђела Грујића те привилегије, и он у родољубивом, кратком слову свом повтори укратко судбе народа српског од времена његовог преселенија из Србије, и наведе: како је коварно укинуто постојање српског деспота или војводе, кога су Срби имали по добивеним и заслуженим правима"*. На ове речи народ је захтевао војводу, а затим је патријарх опет преузео реч и питање избора војводе препустио народу. Он је изговарао имена кандидата и код последњег, Стефана Шупљикца, *„одма сав народ повиче 'Живио' и једнодушно га изабере за војводу"*. Тада је на позив патријарха сав народ који је био за Шупљикца подигао десну руку, а извештач завршава следећим речима: *„То је укратко пород 1-га Маја, кои ће за историју српску вјечан остати, нуз остале памтења достојне дане наше повјестнице"*.[22]

* * *

Слика *Мајска скупштина* била је дуго рађена. Павле Симић је био у Карловцима на народној скупштини, након чега се убрзо повукао у манастир Кувеждин, где га је Никанор Грујић, по сопственом сведочењу, наговорио да *„нацрта на платну те знамените скупштине мајске која ће остати забиљежена у историји нашој, и он је нацрта тако да је могао после у њој портретисати главне особе, које су биле на њој."*[23] Павле Симић је током 1849. године појединачно портретисао учеснике Скупштине, који су ради тога долазили у манастир и, по речима Никанора Грујића, до краја те године је завршио слику.[24] Она је, дакле, била део колективног конструисања артифициране реалности самог догађаја, засноване на грађанској идеологији романтичарског национализма, која је директно утицала на обликовање и поимање, како појавног тако и трансценденталног света. Иако су у изградњи слике учествовали сви који су у њој портретисани, најужи идејни круг који је одредио тему и ликовни језик слике налази се у сарадњи самог сликара Павла Симића са водећим песницима и теоретичарима тог времена Никанором Грујићем и Ђорђем Малетићем.[25]

---

[21] *I-га Маја ¼ на I по подне.*

[22] *I-га Маја увече.*

[23] Н. Грујић, *Аутобиографија*, Сремски Карловци 1907, 64.

[24] Н. Грујић, *Аутобиографија*, 67.

[25] О овој вези најречитије говори похвална критика Ђорђа Малетића за његов рад у кувеждинској цркви, којом је афирмисао Павла Симића: Ђ. Малетић, *О црквеном живописању и нашим*

У средини композиције, на истакнутом месту, представљен је новоизабрани патријарх како се подигнутом десном руком обраћа окупљеном народу. У левој руци држи оригиналне царске привилегије којима су била загарантована права Срба у Хабзбуршкој монархији. Лево од њега је национална тробојница, а десно царска и мађарска застава. Одмах испод њих, такође са десне стране, је црквено небо под којим је митрополит отворио Скупштину. Јосиф Рајачић је једина од свих представљених фигура која се истиче у горњем регистру слике, оном којем је остављено да дефинише место где се сцена одвија. То је изведено потпуним затварањем позадине архитектуром конзисторијалне зграде са отвореним аркадама. Патријарха окружују фигуре истакнутих личности од којих су најизразитије оне које су непосредно испод њега, говорника на Скупштини, Никанора Грујића са леве и Сергија Кањанског са десне стране. Доњи, већи регистар, заузима представа окупљеног народа, који чине представе конкретних личности, од којих је свакако знатан део позирао Павлу Симићу током 1848. и 1849. године.

Сама композиција проистиче из тада већ канонског решења Jacques-Louis-a David-a за цртеж *Заклетва у тениском дворишту* (*Le Serment du Jeu de Paume*) из 1790—91, којим је меморисан догађај којим је отпочела Француска револуција. Међутим, узори Павла Симића за структурално решење *Мајске скупштине* могу се пронаћи у тада владајућим идеалима високе ренесансе, који су сменили уметност ране ренесансе прве генерације назарена.[26] Нема сумње да је, при конституисању нових патриотских тема, искуство Павла Симића у таквој пракси, још када је око 1840. извео слику *Срби око гуслара*, било веома корисно и при изградњи *Мајске скупштине*.[27] Ликовни језик слике, заснован на естетским категоријама реализма и идеализма, пружио је могућност за уобличавање одабраног догађаја као симболичне представе. Од велике важности за овакво тумачење је компаративна идеализација догађаја присутна углавном у поезији и мемоарским записима савременика, али и схватање сликарства као аутономне уметности, интелектуалне активности која својим специфичним језиком равноправно са поезијом и драмом тумачи појавни и идејни свет.[28]

Како се види из савремених извештаја, сви елементи на слици припадају историјској тачности. Видимо сцену дијалога између патријарха и окупљеног народа, ситуације која је више пута била произведена током саме скупштине. Највероватније је да конкретни наратив припада тренутку бирања војводе.

живописци, Српске новине, бр. 99 (Београд 1852), а затим и писмо Никанора Грујића Ђорђу Малетићу о сликарству кувеждинске цркве: *Писма Никанора Грујића Ђорђу Малетићу*, Јавор, бр. 20. (Нови Сад 1887), 317.

[26] О поетици идеализма и реализма у српском историјском сликарству: М. Тимотијевић, *Религиозно сликарство као историјска истина*, Саопштења, XXXIV (2002), 361—388, 373—374.

[27] О тумачењу ове слике као иконичне представе патриотске религије и њеном месту у конституисању гуслара као симболичне националне фигуре: М. Тимотијевић, *Гуслар као симболична фигура српског националног певача*, ЗНМ XVII/2 (2004), 253—285, посебно 263—265.

[28] О почецима схватања уметности као интелектуалне, а не занатске делатности у српској средини: М. Тимотијевић, *Катарина Ивановић*, Београд 2004, 11.

Овакав одабир сцене одговарао би актуелним политичким потребама када се жељно ишчекивало да новоизабрани војвода стигне са италијанског ратишта. Међутим, много важније од сваког могућег историјског наратива је конституисање догађаја као митског оснивања одређеног политичког простора и почетка новог политичког живота, али и његово сагледавање кроз представу дијалога као самоприказивачког ритуала заједнице. То значи да сви елементи, од целине до појединих личности и детаља, и њихова укорењеност у појавној реалности, осим свог документарног имају и симболички карактер.

Сцена се одиграва на отвореном простору, на шта указује не само фасада конзисторије, него и представа сунчевог светла и ветра, на којем се вијоре заставе и патријархова одежда. За разлику од ранијих црквено-народних сабора,[29] народна скупштина се одржала под отвореним небом. Старим хришћанским и моралистичким значењима отвореног простора — природе, у нововековној уметности били су прикључени хуманистички идеали Vita Activa, чиме је она била повезивана са делатношћу појединца у јавном животу, али и колективним или појединачним, претензијама на одређену територију. Од времена Француске револуције свечаности су често одржаване на отвореном простору, који се, задржавајући своја раније утврђена значења, отада тумачи и у контексту слободе као националног политичког избора и у контексту ослобођења националне територије.[30] Уз дефинисање митског националног простора на слици, сунце и ветар имају функцију да представе време и његове симболичке импликације. На основама одавно утврђеног соларног симболизма о Sol Invictus, који је редовно коришћен у владарској идеологији, револуционарна реторика изграђује слику о мајском сунцу. Најбољи пример пружа метафора о сунцу које растерује облаке, коју користи Никанор Грујић у панегирику Јосифу Рајачићу изговореном на прослави 1. маја 1850. године. О томе како је тумачено мајско сунце у контексту новог политичког доба сведоче следеће речи из панегирика: *„Тај датум је у повест увела чиста свест народа Србског као први дан Ускрса народног, први дан новог живота...”*[31] Начин на који је представљен ветар јасно указује да је романтичарско интересовање за силе природе стављено у службу националне идеологије и националних политичких циљева.[32] Управо је ветар онај елемент којем је на слици дата улога да покреће и обликује националну тробојницу. Застава је од Француске револуције била везана за појам ослобођења поробљеног народа. Питање националне заставе у Војводини решено је тек после Мајске скупштине. На Скуп-

[29] Сабори су се увек одржавали у затвореној дворани митрополијског двора. Једини сабор који је забележен у форми слике био је онај који је одржан 1837. године и на којем је изабран митрополит Станковић; он пружа увид у формалну структуру црквено-народних српских сабора током XVIII и XIX века. Упор: Р. Симоновић, *Уз слику Српског народног и црквеног сабора од 1837*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду, књ. II, св. 3, (Сремски Карловци 1929), 425.

[30] M. Ozouf, *Festivals and French Revolution*, Cambrige, Mass. 1988, 73—76.

[31] Н. Грујић, *Говор Светом Патријарху Српском Јосифу 1. маја 1850*, Земун 1850, 1.

[32] О схватању природе у идеологији и визуелној култури национализма: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 153—155.

штини су, као и на претходним манифестацијама, ношене различите варијанте тробојнице, да би њен изглед и распоред боја били дефинисани тек у пројекту за устав 1849. године.[33] Национална тробојница на слици Павла Симића представљена је јасним и јаким бојама и, такође, знатно увећана у односу на аустријску и мађарску заставу, које су исцепане и, логично, представљене загаситим колоритом.[34] Ветар овде растерује облаке и мајском сунцу омогућава да се појави, он је покретач алегоријског говора националних симбола који се може тумачити и као симболичка демонстрација војне силе, која ће омогућити наступање очекиваних политичких промена.

Меморисање учесника Скупштине неодвојиво је од конструисања њеног комплексног симболичког садржаја и уздизања на митску раван. Зато је конкретизовање личности путем верног портретисања повезано са њиховом контекстуализацијом, доследно спроведеном визуелним средствима. Представљање људских емоција као покретача одређеног деловања било је саставни део ликовног језика историјског сликарства XIX века. Увођење корпоралне реторике, изражене одређеним ставом, изразом лица и гестом, проистекло је из ранопросветитељске критике барокне пикторалне поетике и имало је намеру да идеју врлине садржану у емоцији представи природним симболима. Давидова слика *Заклетва Хорација*, била је кључна за изграђивање и тумачење оваквог средства визуелне комуникације, а у средњеевропској и српској уметности нов живот оваквим схватањима је обезбедила назаренска обнова.[35] Универзални говор тела је истицан у уџбеницима реторике који су писани у српској средини, а њихова значења су коришћена при сваком уобличавању промишљене артифицијелне реалности. Тако се и лик патријарха Јосифа Рајачића у панегирику који је написао Никанор Грујић тумачи у етичким кодовима културе национализма, као избавитељ народа, exemplum virtutis, односно пример одређених врлина, мудрости, храбрости и духовне чистоте.[36] То је и условило да се на композицији *Мајске скупштине* његов лик, несумњиво под утицајем Никанора Грујића, формулише као симболична фигура изведена из ренесансних решења старозаветних пророка као библијских хероја — најактивнији лик на слици, којем су прикључене врлине мудрости и снаге, изражене његовим хабитусом старца који једини од свих присутних покреће обе руке. Он је истовремено визуелни фокус композиције и представља отелотворење архетипског предводника народа.[37] У песми Јована Суботића „Први мај" ње-

---

[33] О историји националне заставе: Д. Руварац, *О српској тробојници-застави*, Годишњица Николе Чупића, књ. XXXV (Београд 1923), 81—101.

[34] На представу заставе као националног симбола у слици Павла Симића већ је указао Ненад Макуљевић, упор: Н. Макуљевић, *н. д.*, 171.

[35] D. Johnson, *Corporality and Communication: The Gestural Revolution of Diderot, David and 'The Oath of Horatii'*, The Art Bulletin, vol. LXXI no. 1. (March 1989), 92—113; О корпоралној реторици у српској уметности: М. Тимотијевић, *О симболичним фигурама композиција 'Јевреји на водама вавилонским' Едуарда Бендемана и Живка Петровића*, Саопштења, XXXII—XXXIII (2000—2001), 81—98;

[36] Н. Грујић, *Говор Светом Патријарху Српском Јосифу*, 28.

[37] О моделу старца снажног тела у конструкцији симболичне фигуре предводника народа и њеној реторичкој структури: М. Тимотијевић, *н. д.*, 85—87.

гов лик је потпуно апстрахован као „стари круноносац", онај који је носилац патријаршијске круне.[38] Сећање Јована Живковића, који је знатно касније описао Скупштину, сублимира емоционални учинак његове појаве: *„Управо величанствени је сада наступио призор, та ево ми још и сада душу потреса, кад ово пишем! Мртва тишина завлада и мрави те подилазе гледајући у орнату стојећега великог старца..."*[39] Привилегије које држи у левој руци су историјски документ, оне у Патријарховом обраћању окупљеном народу представљају реторички аргумент којим се потврђује постојање славне прошлости народа, златног доба које поново наступа Мајском скупштином. Никанор Грујић у панегирику наглашава то место: *„...кад си Ти показујући царске књиге повластнице, показао и то, да су слова у њима мртва; — онда је народ заборавио сасвим на садашњост своју... и повратио се сав духом своим у времена Деспота Ђорђа Бранковића и Патријарха Арсенија Чарнојевића, — и сузе ронећи тражио је свог Патријарха, за којим се преселио у ове земље, тражио деспота, коме се за љубав преселио... — и кад никога није међу собом нашао, Теби се окренуо, и повикао, 'Ти си наш Патријарх'. Ти си онога часа одговорио 'Ја сам ваш Патријарх', — и мртвом си слову царске повластице живот дао"*.[40] Подигнута десна рука Јосифа Рајачића може се у овом контексту тумачити као његово ступање у савез са народом. Важност овог геста је истакнута у извештају „Српских новина", по којем је Патријарх при избору Стефана Шупљикца за војводу позвао народ да подигне десну руку. Овакво конкретизовање током саме скупштине касније је уопштено и протумачено као колективни политички избор народа, који имплицира и спремност за подношење колективне жртве. Сам гест упућује на Давидово решење из *Заклетве Хорација* и *Заклетве у тениском дворишту*, на шта се надовезује и његово тумачење код Јована Суботића. Он, након излагања народних захтева, Јосифу Рајачићу приписује упозоравајуће речи: *„... Али знајте, што многи не знате, Да са тога крв потећи може, А крв ваша и ваших синова. Узимате л' ви ту крв на душу?"* Као и у опису „Српских новина", опет је народ тај који преузима одговорност: *„А сав народ у један глас виче: 'С крвљу су нам права добивена, С крвљу смо их сачувати готови!' Круноносац народу говори: 'Кад је тако, а ми да почнемо. Сваки нека десну дигне руку и нека се свак најпре прекрсти, па нек онда свак за себе каже, кога жели цркви патријарха' "*.[41]

Као најистакнутији протагониста догађаја, Јосиф Рајачић је на слици Павла Симића формулисан као симболична фигура, као персонификација институције Цркве и инкарнација некадашњег патријарха Арсенија Чарнојевића. Међутим, и у конструисање других представљених личности такође је унет симболични садржај. Он се може посматрати у контексту њихове специфичне

---

[38] Ј. Суботић, *„Први мај"*, објављено у: С. Гавриловић, *Историјско-политички и биографски списи Јована Суботића из доба Српског покрета у Војводини 1848—1849*, Нови Сад 2003, 47—62.

[39] Ј. Живковић, *Како је дошло до Мајске скупштине и покрета српског 1848?*, Браник, бр. 52 (1898), без пагинације.

[40] Н. Грујић, *Говор Светом Патријарху Српском Јосифу*, 26.

[41] Ј. Суботић, *„Први мај"*, 58.

индивидуалне улоге у догађају и, истовремено, у схватању њихове улоге као симболичних представника идеално замишљене националне заједнице. На први приступ се односе портрети појединих личности, чији је лик конституисан у складу са њиховом стварном или замишљеном улогом у Мајској скупштини. Тако је, у првом плану, као једна од најистакнутијих фигура, представљен стражмештар Боснић, са подигнутом руком и шаком стиснутом у песницу. Јован Живковић у својим сећањима овако описује тај тренутак: *„Стражмештар Боснић, онај који је своју браћу граничаре са пута у Италију против воље својих претпостављених кући вратио, диже свој калпак у зрак и громко виче: 'Борићемо се, ако до потребе дође' ”*.[42] На левој страни слике истиче се фигура каменичког бележника Белановића, који је представљен како држи тробојницу. Портрет самог Никанора Грујића, који се налази непосредно испод фигуре патријарха, је такође конструисан тако да меморише његову улогу на Скупштини, као оног говорника који је народу читао издање царских привилегија на српском језику. То јасно понавља Јован Живковић, описујући долазак Јосифа Рајачића у пратњи Каћанског и Грујића, када је он носио *„пред собом књигу 'привилегија' као еванђелије...”*[43] Никанор Грујић и Сергије Каћански на слици представљају пандане и њихови ликови су изграђени у складу са тумачењем карактера њихових говора. *„Први је говорио као смеран и кротак калуђер, као светац, а Грујић као прави јунак — така му је била и његова нарав”*.[44]

Фигурама у првом плану слике дата је улога симболичних представника национа. Нација је на Мајској скупштини била заступљена у сопственој тоталности. Учесници Скупштине су били припадници различитих генерација, пола, сталежа, и дошли су из различитих области, тако да је национално јединство, симболично означено српском тробојницом, у доњем регистру слике било представљено као индивидуализовани скуп идеалних типова српског народа. Осим грађанског одела и граничарских униформи, поједине конкретне личности су костимиране у одећу из различитих провинција. На илустрацији насловне стране бечке „Србадије”,[45] која представља већ раније канонизовану тему националне уметности „Срби око гуслара”,[46] налазе се чак три фигуре у идентичним позама и костимима као на Мајској скупштини. То показује да се ради о утврђеним кодификованим решењима симболичних представника нације.

У идеално замишљеној националној заједници, на слици *Мајска скупштина* веома истакнуто место је дато женама, што рефлектује улогу које су

---

[42] Ј. Живковић, *исто*.

[43] *Исто*; Аца Поповић Зуб у својим „Успоменама” тврди да Теодор Боснић није био на Мајској скупштини: *Наше Доба*, бр. 22 (Нови Сад 1890).

[44] Ј. Живковић, *исто*.

[45] *Србадија, илустрован лист за забаву и политику*, св. 3—4 (Беч 1876).

[46] Павле Симић је 1840. године извео нешто другачију варијанту ове теме и његово решење је постало иконички прототип за симболичну фигуру гуслара: М. Тимотијевић, *Гуслар као симболична фигура српског националног певача*, ЗНМ, XVII / 2 (2004), 253—285.

жене имале у грађанском друштву и националној идеологији.[47] Њихово представљање на слици било је усклађено са конвенцијама грађанске културе којима су регулисана појављивања жене у јавном животу, у којима она није била доживљена као самостална личност, него је била примарно посматрана као део породице. Женске фигуре су представљене у савременим грађанским оделима. То су национално освешћене грађанке чији је национални идентитет исказан уношењем националног симбола — тробојнице, у грађански костим, као што се види на једној од две фигуре на левој страни слике, која носи траку у националним бојама на шеширу. Леђима окренута женска фигура у првом плану носи сложенија значења. Она води мушко дете са собом, док јој је десна рука, у којој држи марамицу, високо подигнута. Испред ње је сасвим млада девојка. Очигледно је да се ради о фигури мајке, једне од омиљених улога жене у идеологији национализма. Саставни део њене функције у оквиру породице било је педагошко деловање на младе нараштаје. У култури национализма оно је носило значење неговања националне свести које се на првом месту стиче у породици.[48] Дете је овде, заједно са девојком, чија бела хаљина указује на невиност, залог будућности нације. Национални и политички активизам жене је најуочљивије изражен гестом њене десне руке. Марамица је била обавезан део акцесоријума угледне припаднице грађанског сталежа. Она је била женско комуникационо средство, типичан реквизит којим су жене изражавале своја осећања, од брисања суза до поздрављања вољених особа. Тако и на слици, жена, као делимично равноправан члан заједнице, изражава своју привржености националним циљевима, користећи реквизит којим се служи у својим уобичајеним социјалним контактима.

Павле Симић је користио и друге елементе друштвених конвенција у служби глорификације националне идеје. Сви мушкарци, било да су у грађанском, војничком или неком од провинцијалних костима, шешире држе у руци. То је био уобичајен израз поштовања у култури новог века, који је опстао све до Другог светског рата. Зато су жене, као чланови заједнице којима је ово поштовање припадало, представљене са шеширом на глави. Мушкарци који представљају изузетак на глави носе фес, који је у то време био схватан као део аутентичне српске ношње, и у револуцији 1848. био коришћен као ознака националног идентитета.[49] На тај начин је језиком конвенција, преузетим из друштвеног понашања, јасно изражено преимућство националне идеје у односу на све друге моделе идентитета, било класне, професионалне или

[47] О женама у визуелној култури национализма: Н. Макуљевић, *н. д.*, 114—120.

[48] Улога жене мајке у српској култури национализма је посебно анализирана у: *Исто*, 115—117.

[49] О масовној употреби феса у овом контексту: Ј. Игњатовић, *Рапсодије из прошлоѓа српскоѓ живоша. Мемоари*, Нови Сад 1953, 86—105. О превођењу социјалних конвенција везаних за начин држања шешира у сликарство и могућностима њиховог коришћења за формулисање идентитета: T. Chang, *Hats and Hierarhy in Gustave Courbet's 'The Meeting'*, The Art Bulletin, vol. LXXXVI no. 4. (December 2004), 719—730.

регионалне. То показује и мотив братског загрљаја између грађанина и фигуре у српском народном оделу, у средини предњег плана слике.

Произвођење догађаја у празник националне религије симболично је наговештено свим елементима у горњем регистру слике. Као пандан националној тробојници, десно од фигуре патријарха представљено је црквено небо, које овде има улогу симбола божанског присуства. Међутим, изградња митске конструкције *Мајске скупштине* спроведена је, осим симболиком појединих елемената, и композиционом структуром целине. Архитектонска позадина, која дефинише историјски простор у којем се одиграла скупштина, види се само у горњем регистру слике. Осим конкретизоване фасаде конзисторије, она има јасну форму тријумфалног лука, чиме призор формулише као тренутак апотеозе и тиме цео догађај и његове учеснике уводи у надисторијску област вечности. Поделом на земљу и небо, Павле Симић је, заправо, преузео стару идеју паралелне егзистенције свете српске земље и пантеона националних светитеља, формулисану у барокним верско-политичким програмима Карловачке митрополије.[50] Ову идеју он преводи у савремену тему Војводине, оличене у колективном телу национа и њеног небеског еквивалента, патријарха Рајачића, који стоји усамљен и ношен небеским силама природе, као божијом промисли предодређени предводник нације и посредник између неба и земље.

Хијератичним ликом Јосифа Рајачића и композиционим решењем преузетим из религиозне уметности Павле Симић је интерпретирао догађај као квазирелигиозно искуство и слику, у складу са тим, конструисао као профану патриотску икону.[51] Међутим, изградња митског значења догађаја била је у директној вези и са идејом да се *Мајска скупштина* меморише не само као икона него и као уметничко дело. У време кад је радио *Мајску скупштину* Павле Симић је већ имао изграђену свест о себи као уметнику, заснована на идеји о аутономији уметности, која се у то време утемељила у Европи.[52] То је условило да Павле Симић постане један од оних уметника чији је рад био одређен њиховом националном мисијом. Током боравка на Бечкој ликовној академији он, заједно са другим српским уметницима, улази у круг око Вука Караџића, по чијем наговору ради композицију *Срби око гуслара*. Посред-

---

[50] М. Тимотијевић, *'Serbia sacra'* и *'Serbia sancta'* у барокном верско-политичком програму Карловачке митрополије, у: *Свети Сава у српској историји и традицији*, Зборник радова са међународног научног скупа, Балканолошки институт САНУ (1998), 387—431.

[51] Профане иконе су увек имале функцију сакрализовања и легитимисања власти; тако су у династичким пропагандама углавном портрети оснивача династије имали ту улогу. У оквиру националне идеологије у српској култури XIX века сакрализованој династији се прикључује нација, цркве постају национални споменици, а светитељи хероји, па се у складу са тим и тематика профаних икона мења: Упор. М. Тимотијевић, *Од светитеља до историјских хероја, Култ светих деспота Бранковића у XIX веку*, у: *Култ светих на Балкану II*, Крагујевац 2002, 113—121. Н. Макуљевић, *н. д.*, 92—103.

[52] Схватање уметности као интелектуалне а не занатске делатности било је саставни део формирања естетике као засебне филозофске дисциплине, О прихватању таквих ставова у српској средини: М. Тимотијевић, *Катарина Ивановић*, Београд 2004, 11—12.

ством Теодора Павловића, једне од централних личности српског националног покрета, јавност је пратила његов рад још од првих успеха током студија у Бечу, када је 1841. добио Гундлову награду за цртеж.[53] Сарадња са Вуком Караџићем и Теодором Павловићем, чији портрет ради у то време,[54] утицала је на Симићево разумевање националне улоге уметности.[55] То схватање се манифестивало, на монументалан начин, у изради декорације за дворану, у којој се 1844. године одржао бал поводом отварања Српске читаонице у Новом Саду.[56] Статус уметника као савременог националног хероја Павлу Симићу је, уз Никанора Грујића и Ђорђа Малетића, доделио Димитрије Михајловић, посвећујући сваком од ове тројице песму у својој збирци поезије „Смиље — Стихотворена сочињенија".[57]

Ту улогу национално ангажованог уметника и свест о значају уметности као интелектуалне делатности Павле Симић је изразио и на слици *Мајска скупштина*. Он је у структуру слике, доследно се држећи искључиво артистичког језика, уградио сопствено тумачење о себи као уметнику и аутономности слике, уздигнуте у статус уметничког дела. Кључ за разумевање његовог схватања је аутопортрет у крајњем десном углу слике. Павле Симић је себе представио у грађанском оделу са пажљиво приказаним детаљима као што су жути прслук, бела кошуља и машна. У рукама држи штап, помодни акцесорни елемент мушкарца из грађанског сталежа. Наспрам фигуре војника у близини, који је представљен у фронталном ставу са наглашеним торзом, који га одређује као пример снаге, Павле Симић је себе представио како стоји у елегантном контрапосту, обема рукама се наслањајући на штап. Ова поза јасно имплицира нерадо кретање, односно било какав физички посао; Павле Симић је, дакле, себе представио као умног радника. Међутим, улога његовог лика надилази потребу меморисања сопствене личности и обавештава нас о његовом разумевању специфичне реалности слике. Наиме, он је једини лик који заправо не учествује у Скупштини, он дели простор слике са осталим личностима, али ничим не припада корпусу оних који су окупљени око патријарха у једногласном стварању сопствене судбине. Павле Симић стоји, донекле издвојен, представљен полуфронтално са положајем главе који наговештава другачију врсту личне заинтересованости за догађај, док положај тела

---

[53] *Српске народне новине*, чис. 10. (Пешта 6. фебруар 1841).

[54] О. Микић, *Профано сликарство, Дело Павла Симића*, 62—64; Л. Шелмић, *Животни пут Павла Симића*, у: *Дело Павла Симића*, 9.

[55] О улози Теодора Павловића у формулисању односа уметности и националног идентитета: М. Тимотијевић, *н. д.*, 12.

[56] Н. Симић, *Прилог за монографију Павла Симића*, Летопис Матице српске, књ. 374, св. 3, (Нови Сад 1954), 220—222; Л. Шелмић, *Животни пут Павла Симића*, у: *Дело Павла Симића*, 10. Иста декорација, која је имала изглед апотеозе националног пантеона, украшавала је дворану и 1845. године у којој се одржао Српски бал, упор.: О. Микић, *Профано сликарство*, у: *Дело Павла Симића*, 66—67. Балови су често били коришћени у циљу изграђивања националне свести: R. Nemes, *The Politics of the Dance floor: Culture and Civil Society in Nineteenth-Century Hungary*, Slavic Review, Vol. 60, No. 4 (Winter 2001), 802—823.

[57] Д. Михајловић, *С м и љ е — Стихотворена сочињенија*, Нови Сад 1847, 64.

такође упућује на његово неучешће. Он је, дакле, на слици *Мајска скупштина* себе представио као посматрача. На тај начин он је свој лик протумачио двојако. На првом месту, као интелектуалца који може објективно да сагледа и интрепретира догађај, будући да у њему заправо и не учествује. С друге стране, он представља јединог посредника између посматрача из спољњег света — публике, и света слике, једину везу између спољњег неартифицираног света и посебне реалности слике као уметничког дела. Значај оваквог разликовања је потврдио Никанор Грујић када је рекао да је Павле Симић био у Карловцима 1. маја 1848. године и *„својим сликарским оком гледао како је та скупштина изгледала"*.[58] Тако је на слици *Мајска скупштина*, први пут, у саму композицију уграђена идеја о ауторитету сликарског ока које легитимише призор, а не његова повезаност са светом спољашње реалности. Редуковање сижеа, који потискује наративну компоненту и симболично значење свих конститутивних елемената приказа, у први план истичу легитимност слике као области која је подвргнута сопственим законима, али која не само да није подређена у односу на стварност која постоји изван ње, него је сама стварност *Мајске скупштине* спроведена и меморисана као фикција.[59] Тиме је, заснивајући се великим делом на чињеници да представља артифицирану, промишљену реалност самог тока Скупштине, догађај прослављен и меморисан као уметничко дело.

* * *

Већ у време њене израде владало је велико интересовање за откуп слике. О томе говори Никанор Грујић, којем је Павле Симић обећао слику у пола цене, на основу чега се може закључити да су постојали и други купци. Међутим, до договора није дошло и Симић је, одлазећи из Кувеждина 1853. године, слику понео са собом.[60] Непосредно по настанку слика је била добро позната у јавности. Већ 1850. године била је показана чешком новинару Зигфриду Каперу, који је прикупљао податке о тадашњем стању у Војводини. У својој књизи, у поглављу о Сремским Карловцима, он је, везујући Сремске Карловце као locus догађаја за одлучујућу Мајску скуштину, први описао слику Павла Симића. *„Неки млади српски сликар, Симић, представио је тај моменат у историји Срба на успелој слици чија је интересантност тим већа што су све особе свом правом лику сличне"*. Уследило је набрајање главних протагониста: *„Патријарх, Грујић, Каћански, граничарски натпоручник Биго, наредник Боснић, Стратимировић и други виде се у тој живахној групи"*.[61] Након њеног показивања Каперу, Павле Симић је наставио рад на слици. До марта 1852.

[58] Н. Грујић, *Аутобиографија*, 64.

[59] То наглашава М. Полит Десанчић: „Јасно да патријарх није могао сматрати 1. мај као прави народни конгрес", и тек на скупштини 3. маја је основана Српска Војводина, али то „издалека није била она скупштина каква је била 1. маја у Карловцима 1848. године".

[60] Н. Грујић, *Аутобиографија*, 64.

[61] С. Капер, *По нашем Подунављу*, Београд 1935, I, 20.

године он је завршио портрет Милице Стојадиновић Српкиње, који је започео још 1850, а том приликом је портретисао и за слику *Мајска скупштина*.[62] Основано је закључити да је слика остала у власништву Павла Симића до 1862. године, када ју је литографисао.[63] Повод за њено графичко умножавање је био политичке природе. Наиме, после укидања Српске Војводине и Тамишког баната 1860. године, квазиаутономне територијалне области која је Србима остала након слома револуције, литографисање слике је требало да послужи као аргумент за актуелне националне циљеве. Павле Симић је, свестан значаја Мајске скупштине, желео да истакне своје учешће у њој, па је вероватно пред литографисање, накнадно интервенисао у самој слици, додајући свој, тада већ измењени, лик. Свој актуелни политички ангажман и амбиције он је потврдио уношењем свог лика, не више као посматрача, него као глорификованог активног учесника, смештајући свој аутопортрет ближе патријарху, под заштиту црквеног неба. Своје схватање о вредности слике Павле Симић је изразио у *Објави за литографију*, коју је издао 1863. Након подсећања на Мајску скупштину уобичајеном реториком, он наставља са истицањем аутентичности слике и литографије, па прво напомиње да је био на Скупштини, да ју је истог дана нацртао и почео одмах да израђује слику, при чему је „снимао из природе" важне личности, али и оне из разних класа са разним српско-народним провинцијалним ношњама. На крају још једном наглашава: „сад време дође, да ово заиста ново за Србе дело, у целој правој и истинитој слици на свет издам..."

Литографија понавља иконичку структуру прве представе и њене главне елементе, али у суштини представља сасвим другачији скуп изабраних личности. Као и у случају слике, сам сликар је одлучивао кога ће представити на литографији. На првом месту, приметно одсуство женских ликова може се протумачити као одговор на актуелне потребе да се остварење националних циљева спроведе кроз парламентарни систем, па је стога било нужно да слика формулише идеју национа, као идеално замишљено представничко тело нације. Како жене нису имале право гласа, потреба за њиховим представљањем постала је излишна. Лична политичка активност Павла Симића, његово везивање за Милетићеву политичку опцију, али и познавање нових хероизованих личности тренутка, одредили су састав новог националног пантеона. Тако су се, на пример, на литографији нашли Ђорђе Малетић, лични пријатељ сликара, затим Светозар Милетић, у свом савременом изгледу, какав није могао имати 1848. Нема сумње да се једна критика слике објављена у „Путнику" односи у првом реду на његов лик. Аутор овог приказа своје излагање почиње схватањем да историјско сликарство, као и сама историја, мора бити засновано на истини, а не на партијској припадности, или бити у служби

---

[62] Р. Пешић, *Милица Стојадиновић Српкиња према преписци са Вуком Караџићем*, ПКЈИФ, књ. XXIII, св. 1—2, Београд 1957, 50.

[63] Оглас којим је објављен позив на претплату је репродукован у: Л. Шелмић, *Животни пут Павла Симића*, у: *н. д.*, 17.

„празне таштине и високо умја”, и затим наставља са осудом слике, која не испуњава управо тај критеријум: *„Таква је, дакле, слика достопаметне мајске скупштине, слика на којој нису поглавите особе оног бурног доба на чија заслужна места по пријатељству и препоруци ваљада некоји људи чија је задаћа: фали ти мене а ја њу тебе... у првој линији упажамо личности, које у оно доба једва детинства се опростиште... Ту налазимо данашње украшене огромним брадама личности, које једва да и науснице имадоше, јер се онда још и скамиске пражине наопростиште... Наипосле ту упажамо узвишена над свима и сама г. уметника пуна достојанства и поноса”*.[64] Највеће контроверзе је изазвало уношење лика Бранка Радичевића, чија је биографија, будући да му је већ одавно било додељено угледно место песника — националног хероја, била добро позната, па је тако било извесно да он није учествовао на Мајској скупштини. Симболично значење литографије је протумачио Бранислав Станојевић: *„Можда ће којгод приметити, да Бранко није ни био на мајској скупштини, али њу на то одговорити, Симић није ни мислио, да наслика баш оне Србе, који су били на скупштини..., већ је хтео, да му слика буде галерија ликова знаменити Срба, на Периклова доба овостраног Српства, из златних дана мајске скупштине.”*[65] Умножавањем је слика *Мајска скупштина* постала доступна широј јавности, и тек тада остварена могућност њеног функционисања као патриотске иконе; она је била знак који евоцира сећање на херојско доба народне обнове у Револуцији 1848. Њено дејство је најупечатљивије описао Јован Скерлић: *„Мало је дана у историји српској када је национално одушевљење достигло до тих висина. Ко се не сећа оне популарне литографије из шездесетих година, где је представљен тај знаменити час!”*[66] То је уједно и последњи осврт на слику схваћену као медијум путем којег се преносе емоције.

Паралелно са таквим виђењем, ликовна критика и историја уметности градиле су сопствено и сасвим другачије разумевање и вредновање ове слике. Ово, другачије гледиште, започето је у оквирима стратегије меморисања Павла Симића као уметника и јавног националног радника, након његове смрти 1876. године. Тада је, захваљујући високим критеријумима идеалистичке естетике, у српској средини општеприхваћеним током последњих деценија XIX века савремена српска уметност посматрана у односу на апсолутна мерила оличена у идеалима „старих мајстора”.[67] У складу са тим Павле Симић је постављен у улогу вредног трудбеника, који је достигао висок ступањ савршенства, али се није могао мерити са врхунским уметницима других земаља. Романтичарски национализам, који је Павла Симића на почетку каријере уздигао у националног генија, сменила је позитивистичка рационализација, која је

[64] *Књижевност и уметност, „Мајска скупштина од 1848 г. литографисана слика од Павла Симића”*, Путник, лист за умну и душевну забаву, Св. V (Нови Сад 1863), 317—319.

[65] Б. Станојевић, *Нешто о Бранку Радичевићу*, Јавор, бр. 45 (Нови Сад 1892), 717—719.

[66] Ј. Скерлић, *Омладина и њена књижевност*, 46.

[67] О култу старих мајстора и његовим идеолошким импликацијама: F. Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exibition*, Yale University Press 2000.

њега као сликара увела у систем друштвене организације у којем општи напредак зависи од скупа специјалистичких доприноса појединца. За такво тумачење уметника заслужан је писац некролога, уредник „Јавора", Илија Огњановић Абуказем. Оценивши га као радника који се посветио развоју српске уметности, он је Павлу Симићу доделио статус професионалца, па је у складу са тим конструисао и његову уметничку биографију. У њој се ређају подаци о школовању, признањима и уметничком опусу, са штуром оценом његовог ликовног квалитета у којем су истакнути верност цртежа и лепота колорита. Уместо надахнућа, интелекта и осећајности истакнути су сликарев упоран рад и спремност да *„обделава поље избора свога"*. У том смислу у његовом опусу ни један рад није уздигнут у ранг ремек-дела, а *Мајска скупштина*, жанровски класификована као историјска слика, уз доказ о професионалној свестраности сликара, представљала је дело знаменито због своје портретске вредности. Овакав суд о уметничким вредностима слике, у почетку уграђен у меморијску структуру некролога, постао је део каснијих критичких текстова.[68] Од тренутка када су се са проналаском оригиналне слике стекли услови да се ово дело уведе у научне дискурсе, недовољно јасна морфологија слике, која није дозвољавала да се она сврста у неки стилски клише, несумњиво је допринела да њена вредност и даље буде сагледавана више у политичком, а мање у уметничком значају. Континуирано се крећући у кругу стилских категорија, уз доследно одвајање историјског и уметничког, традиционална дисциплина је потврђивала идеју о аутономији уметности. Остављајући по страни артистички језик уметности и његову комуникативну моћ, суд о *Мајској скупштини* као највећем групном портрету у српском сликарству понављан је и у каснијим историјско-уметничким наративима.[69] Нова историја уметности сагледала је ову слику у контексту целокупног система визуелне и перформативне културе у служби изградње националне свести и тиме отворила могућност њеног другачијег сагледавања, које се могу остварити у оквирима интерпретативних могућности историје уметности и ослањања на друштвену и политичку реалност српског грађанства XIX века.

[68] Најбољи пример пружа приказ ретроспективне изложбе Павла Симића приређене 1926. године у Народном музеју, који је написао Велько Петровић. Он истиче значај *Мајске скупштине* као дела које је, уз *Гуслара*, сачувало име Павла Симића у нашем народу, али потпуно одваја њихову уметничку од споменичке вредности. Обе слике су по њему „рађене академски, сухопарно и имају више илустративан карактер и историјску вредност, чувајући многе историјске ликове за потомство": В. Петровић, *Изложба слика Павла Симића*, Политика, бр. 6522, 23. 6. 1926, 7.

[69] О. Микић, *Профано сликарство*, у: *н. д.*, 71; М. Јовановић, *Међу јавом и мед сном*, Београд 1992, 131.

КАТАРИНА МИТРОВИЋ *

Katarina Mitrović

MAY ASSEMBLY 1848 BY PAVLE SIMIĆ — A PATRIOTIC ICON OR A PIECE OF ART

Summary

Soon after the revolutions in Vienna and Budapest on 15 and 17 March 1848 Serbian population, who had been developing the ideology of nationalism for over two decades, formulated their demands regarding Serbian civil and national rights.

On the national assembly held in Sremski Karlovci on 1 May 1848 metropolitan Josif Rajačić was proclaimed Patriarch and Stefan Šupljikac, a colonel of the Ogulin regiment, was chosen to be a Serbian duke. Soon after these events Pavle Simić painted the picture of the *May Assembly* in monastery Kuveždin under the leadership of archimandrite Nikanor Grujić, who was the prior of the monastery at the time and one of the most active participants in the 1848 events. The basic idea is inseparable from the assembly itself seen as a national event, an artificial romantic ephemeral show, which was at the time a usual means of expressing a political program.

The *May Assembly* was turned in a place of collective memory through the effort of the ideology of nationalism. The painting meant that it would be eternally there in the present moment and its function was to legitimize a current political demand and, simultaneously, regulate relationships in the social and political structure of the community. The assembly itself was directed to look like a spontaneous national event. Although everybody who was portrayed in the painting took part in its preparation, the narrowest group of people who determined the topic and the artistic language were actually Pavle Simić's collaborators, leading poets and theoreticians of the time, Nikanor Grujić and Đorđe Maletić.

The artistic language of the painting, based on aesthetic categories of realism and idealism, offered possibilities for shaping the chosen event of the election of Patriarch and Duke as symbolic images of the foundation of a certain political space and beginning of a new political life. The central figure of Josif Rajačić was formulated as the personification of the institution of Church. The visual focus of the composition is the raised right hand which is the gesture of a man who has made an alliance with people. The figures in the foreground were given symbolic roles of the representatives of the nation, who were represented in the May assembly in their entirety. The participants of the assembly were members of various generations, genders, classes, and came from different regions, which was clearly stated in different clothes they were wearing. Therefore, the national unity, symbolically marked with the Serbian tricolor, was presented in the bottom part of the picture as an individualized gathering of ideal types of the Serbian nation. A very prominent place was given to women, which shows the role that women had in civil society and in national ideology. Their presence in the painting was coordinated with the conventions of civil culture which regulated the appearance of women in public, where they were not seen as independent persons but primarily as part of the family.

Pavle Simić interpreted the event as a quasi-religious experience and structured the painting according to that as a profane patriotic icon. However, the construction of the mythical meaning of the event was directly connected with the idea that the *May Assembly* is memorized not just as an icon, but as a work of art. He constructed the painting, in consistence with his artistic language, and embedded the interpretation of himself as an artist and of the autonomy of the painting itself. The key for such an interpretation is the artist's self-portrait in the

right corner of the painting, where he presented himself as an intellectual who can objectively see and interpret the event since he is not actually participating in it. He represents the only intermediary between the people who come from the outside world, the audience, and the world of the painting, the only link between the outside, inartificial world and a special reality of the painting as a work of art.

This painting, which had been lost for a long time and was known only through a lithography from 1863, as well as its ambivalent character, when it was seen both as a historic document and as a work of art, raised the question about the relationship between art and history in the social construction of reality from the 19th and 20th centuries. A number of reproductions of this painting have fulfilled its mission as means which evoked national feelings and moved people to act for political causes. The blurring of this connection was the reason why the painting was not appreciated as a work of art. In the official modernistic discussions on art, which had started in the 19th century, lithography did not have the „aura" of originality. The interpretation of the painting as the greatest group portrait in the history of Serbian art, not as a master piece of this painter, was an integral part of his artistic biography. At the moment when the original painting was found conditions were created to introduce this painting into scientific discussions. However, the unclear morphology of the painting did not permit the classification into stylistic clichés, which undoubtedly contributed to the fact that its value was still seen more in the political sense and less in the artistic one. Continuously moving in the circle of stylistic categories while separating the historic from the artistic, the traditional discipline confirmed the idea of the autonomy of art, consistently taking away its communicative power and separating it from symbolic messages.

UDC 821.112.2.09 Winckelmann
070(=163.41)„18/19”

ПРЕДРАГ ДРАГОЈЕВИЋ

Обрада једног Винкелмановог текста у српској штампи XIX века

САЖЕТАК: У тексту се анализира један српски измењени превод Винкелмановог текста о начину посматрања ликовних дела. Сагледава се најпре у поређењу са другим преводима Винкелмана у српској литератури о уметности 19—20. века. Затим се идентификује изворник и препознају преведени и избачени делови. Као могућа објашњења за знатне разлике између извора и превода предлажу се историја настанка текста, а нарочито стање развоја српске литературе о уметности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Винкелман, литература о уметности, теорија, превод

Међу текстовима о уметности објављеним на српском језику током XIX века, одавно је евидентиран и прештампан[1] и онај потписан именом Винкелмана (Johann Joachim Winckelman, 1717—1768), објављен 1848. у Сремским Карловцима, у листу „Зимзелен”. Скреће пажњу на себе тиме што спада у необично ретке српске преводе Винкелмана, а занимљив је стога што нема ни наслова, ни ближих одредница о извору, ни података о преводиоцу, док предисторија и контекст његовог настанка крију једно од објашњења зашто су српски преводи Винкелмана били закаснели, малобројни и помало неспретни. Због краткоће, текст се може навести у целини:

> „Ако мислиш о делима художества судити, мотри најпре на оно, што ти се прилежањемь и послом препоручује, и пази, шта је произвео разум, єрбо прилежаниє може се и безь талента показати, а талентъ види се и онде гди нема прилежанија. Са нежно извиїанимь образомь не може се доказати да є художникь велики: зато мотри, є ли творац дела о кой судити желиш добро размишљао, време и правїи изборь погодио, єли познавао художество и красоту, и радїо као човекь или као дете. Осимь тога пази на красоту. Найвишыи предмет єсть човек или његова спољасностъ, коју художник тешко погађа, а найтеже є красоту погодити, као што ни мудрацъ внутреностъ човека довољно сазнати не може. (Винкелманъ)”[2]

---

[1] *Класицизам код Срба*, књ. 4, Београд 1967, 145. Текст је означен као „један одломак из Винкелманових размишљања”.

[2] —, Зимзелен 4 (С. Карловци 1848) 105.

1.

Овај текст је један од ретких објављених српских превода Винкелмана. Појавио се коју годину пошто је завршен покушај сликара Димитрија Аврамовића (1815—1855), који је између 1843. и 1845. објавио десет кратких превода Винкелмана.[3] Препознати су као одломци из књиге о историји уметности старог века.[4] Анализом „ред по ред"[5] утврђена су одступања од оригинала: слободан превод или мање погрешке у избору речи, изостављање појединих, краћих, делова, уметање реченица које не постоје у оригиналу (одређени подаци, или поређења), али то све нису измене и прераде које би битније измениле смисао оригиналног текста. Важно је да сви ти чланци заједно преносе тек почетак првог поглавља Винкелманове књиге, које се бави пореклом уметности и узроцима њених различитости међу народима.[6] Ни у следећих сто педесет година Винкелманова књига није добила одговарајући српски превод. Само је крајем XX века направљен један хибрид: један Винкелманов текст о градитељству старог века,[7] спојен је са уводом и четвртим поглављем првог дела његове историје уметности старог века,[8] и све објављено под заједничким насловом.[9] Приређивач је, руковођен темом, ставио на једно место оно што је сматрао карактеристичним прилозима о античкој архитектури, сликарству и скулптури. Из оригиналне историје уметности старог века изоставио је све оне делове који не говоре о Грцима, као и цео други део књиге, где Винкелман разматра развој уметности у вези са спољним околностима. Тиме је изоставио управо оне делове где Винкелман излаже свој *метод и систем* (о принципима настанка, узроцима и правилностима развоја уметности) — који представља почетак модерне науке о уметности и има трајно место у историји идеја — а у први план истакао *тему и фактографију*, управо оно што је у Винкелмановом раду још у његово време доживело значајне критике и по чему он није остао запамћен.

---

[3] Д. Авраамовић[!], *Художество. У постанку свом код свију народа једнако, а у даљем развијању код различити народа различито*, Сербски народни лист 40, год. VIII (1843) 26; исти, *Старина художества у Египту и њени узроци*, *исто*, 44 (1843) 351—352; исти, *Постанак художества код Грка*, *исто*, 1 (1844), 6—7; исти, *Сумња о том, да су Грци од Египћана художество примили*, *исто*, 7 (1844) 54—55; исти, *Земља, прва материја художнички рукотвора*, *исто*, 12 (1844) 93—94; исти, *Дрво, материја художнички рукотвора*, *исто*, 26 (1844), 204; исти, *Слонова кост, материја художнички рукотвора*, *исто*, 37 (1844) 294—295; исти, *Камен, материја художнички рукотвора*, *исто*, 50 (1844) 398—399; исти, *Туч, материја художнички рукотвора*, *исто*, 7 (1845) 55; исти, *Драги камен, материја художнички рукотвора*, *исто*, 21 (1845) 55.

[4] J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764. Прештампано у нескраћеном облику: Berlin 1934, 9—394.

[5] Д. М. Јеремић, *Естетика код Срба. Од средњег века до Светозара Марковића*, Београд 1989, 384—389.

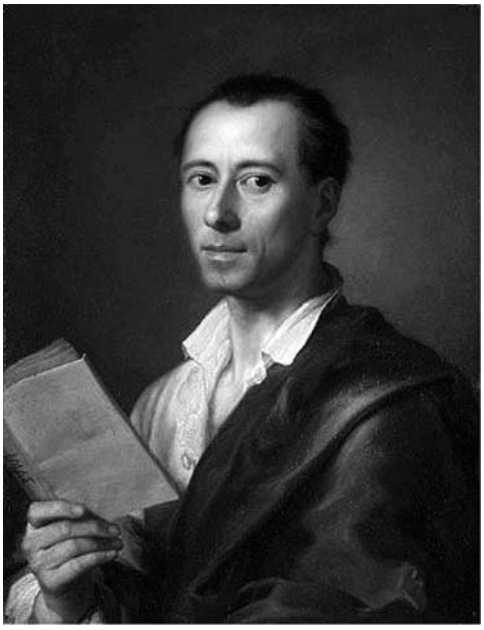
[6] J. J. Winckelmann, *нав. дело*, до стране 35.

[7] Исти, *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, Dresden 1762, in: *Winckelmanns Werke in einem Band*, Berlin und Weimar 1976, 78—137.

[8] Исти, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Berlin 1934, 9—22, 128—273.

[9] Винкелман, *Историја древне уметности*, Сремски Карловци — Нови Сад 1996 (прев. Дринка Гојковић). Скраћивање оригиналног текста књиге о историји уметности старог века није наведено. Детаљније о томе у: P. Dragojević, *Još jedan delimičan prevod Vinkelmana*, Likovni život 79/80 (Zemun 1999) 66—67.

Аврамовићев подухват превођења може се сматрати утолико значајнијим јер је врло рано указао на *начин размишљања* о уметности. Одломцима које је изабрао скренуо је пажњу на могућности уметничког рада у појединим материјалима, као и на основне проблеме у проучавању развоја уметности. У том избору препознаје се не само укус једног класицисте, него и заинтересованост будућег истраживача уметничких старина. Прва четири Аврамовићева превода имала су за тему начине настајања уметности, узроке разлика међу уметностима појединих народа, као и проблеме преношења стила из једне средине у другу; следећи наставци, из 1844/45, говорили су о посебним уметничким материјалима и деловали као појединачни чланци објављени без јасног повода, или као обичне информације о техникама, дате на примерима из античке уметности. Постајали су све краћи, па се цео подухват превођења постепено угасио, завршавајући једним прилогом од свега пет реченица.



Антон Рафаел Менгс (Anton Raphael Mengs): *Портрет Винкелмана*, нешто после 1755, уље на платну, 63.5 x 49.2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

У таквим оквирима историје српског превођења Винкелмана, оптерећене различитим интересима, ограничене недостатком стручних знања и одређене углавном личном упорношћу и циљевима појединаца, чланак у „Зимзелену" по принципима на којима је настао није ништа гори, али ни бољи од осталих покушаја. У сажетом облику указао је на многе нове теме: однос уметника, дела и посматрача, вредновање, лепоту. Али, није показао ни озбиљно преводиочево познавање Винкелмановог дела, ни јасну намеру издавача, ни истрајност приређивача, а (као што ћемо видети) ни поштовање оригинала. То је један пасус, који на први поглед оставља утисак мало дужег афоризма.[10]

2.

И без наслова, питање извора се лако решава. Текст у „Зимзелену" може се препознати као прерађени превод кључних мисли из једног Винкелмано-

[10] Остаје ипак чињеница да је српска средина у XVIII и XIX веку била довољно добро упозната са европским културним токовима. Образовани Срби читали су књижевна, филозофска и научна дела у оригиналу на енглеском, француском, руском и немачком језику, неке од својих радова писали на тим језицима, а углавном су се и школовали у страним земљама па су чак, појединци, и предавали на европским школама.

вог текста о посматрању уметничких дела.[11] У оригиналу је то рад на седам-осам страница (око три хиљаде речи). Винкелман га је објавио 1759, после низа краћих описа античких дела и као синтезу својих искустава стечених у интензивном проучавању уметничких старина Италије.[12] Рад је намењен широкој публици и у њему је тумачио могући приступ анализи ликовног дела.

За потребе разумевања српског превода овде ћемо дати само преглед садржаја тог Винкелмановог текста. Скренуо је пажњу на три тачке: прво на уметника, његов труд и таленат; затим на уметничко дело, односно лепоту која се у делу налази; и најзад на гледаоца и његово разумевање уметничког дела. Посматрајући везу и разлике између ангажовања уметниковог труда и талента при настанку ликовног дела, указао је на читаву скалу уметникових поступака: од подражавања природе, преко копирања туђих уметничких остварења, подражавања и рада по узору на друге уметнике, до самосталног смишљања или откривања нових уметничких решења (што се, по Винкелману, јавља или као последица случаја или као резултат уметникове намере). Разматрајући могућности за препознавање лепоте у ликовном делу, Винкелман је излагао своје схватање природе лепог, користећи и примере из уметности антике и новог века (античке налазе, грчки новац, *Главу Генија*, *Ниобу*, групу *Лаокоон*, *Аполона Белведерског*, као и поједина дела или целокупне опусе Рафаела, Коређа, Тицијана, Доменикина, Пусена, Бернинија, Марате, Барочија, Матучија, Травезанија, Мафеија, Цукарија, Менгса, затим дела у Палати Фарнезе, дела у Риму и Фиренци, па и радове савремених резача гема). Показујући разлику између „ропског" подражавања видљиве стварности и ликовног представљања идеала, указао је и на разлику у мисаоном садржају који се изражава једним и другим приступом. Посебно се позабавио и могућим методама којима посматрач може откривати уметникове мисли изражене у ликовном делу, а с тим у вези говорио је о разумевању дела као о препознавању не само форми (уметниковог поступка израде), него и начина обликовања идеја; штавише, узео је то као мерило уметниковог талента.

У српском преводу из 1848. препознајемо само делове изворника. Прва реченица српске варијанте поклапа се са првом реченицом Винкелмановог текста, у којој се говори о првом елементу на који треба обратити пажњу, а то је однос вредноће и талента код уметника (у цитатима који следе, делови који су преузети у српској варијанти означени су курзивом):

„Willst du über Werke der Kunst urteilen, so sieh anfänglich hin über das, was sich durch Fleiss und Arbeit anpreist, und sei aufmerksam auf das, was der Ver-

---

[11] J. J. Winckelmann, *Erinerung über die Betrachtung der Werke der Kunst*, in: *Winckelmanns Werke in einem Band*, Berlin und Weimar 1976, 38—47. Реч Erinerung, која данас значи *подсећање, успомена*, Винкелман је користио и у значењу *напомена*, уп: исти, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Berlin 1934, 185.

[12] Најпознатији текстови из те фазе Винкелмановог рада су *Beschreibung des Apollo im Belvedere* (1755); *Beschreibung des Torso in Belvedere zu Rom* (1759), in: *Winckelmanns Werke in einem Band*, 62—63; 56—61.

stand hervorgebracht hat, denn der Fleiss kann sich ohne Talent zeigen, und dieses erblickt man auch, wo der Fleiss fehlt."[13]

Затим се у српском преводу изоставља једна реченица, којом Винкелман образлаже свој став тако што пореди уметнички рад у сликарству, вајарству и књижевности. Друга реченица српске варијанте почиње у ствари као, граматички измењен, последњи аргумент тог образложења:

„Ein sehr mühesam gemahltes Bild vom Maler oder Bildhauer ist, bloss als dieses, mit einem mühesam gearbeiteten Buche zu vergleichen. Denn, wie gelehrt zu schreiben nicht die grösste Kunst ist, *so ist ein sehr fein und glatt ausgepinseltes Bild allein kein Beweis von einem grossen Künstler*."

Пошто је прескочено неколико редова где Винкелман даје примере из уметности новог века, наставак друге реченице превода (иза две тачке) препознајемо као почетак наредног пасуса Винкелмановог текста, са изменама:

„Gib Achtung, ob der Meister des Werks, welches du betrachtest, *selbst gedacht* oder nur nachgemacht *hat, ob er* die vornehmste Absicht der Kunst, *die Schönheit, gekannt* oder nach den ihm gewönlichen Formen gebildet *und ob er als ein Mann gearbeitet oder als ein Kind gespielt hat."* Измене у српској обради су следеће: избачени су поједини делови, измењене речи (*добро*, уместо *самосталнo*; тако уместо о самосталном размишљању, које стоји насупрот подражавању, српски превод говори о, неразјашњеном, *добром* размишљању); такође, убачен је став о потреби да се погоде време и прави избор.

Затим је сасвим изостављено неколико следећих пасуса Винкелмановог текста, односно цео део у којем анализира питања везана за труд и таленат у уметности. Последње две реченице српског превода могу се препознати као почетак оног пасуса у којем Винкелман отвара следећи проблем, а то је посматрање лепоте у уметничком делу:

„Das zweite Augenmerk bei Betrachtung der Werke der Kunst soll *die Schönheit* sein. *Der höchste Vorwurf* der Kunst für denkende Menschen *ist der Mensch oder nur dessen äussere Fläche, und diese ist für den Künstler so schwer auszuforschen wie von den Weisen das Innere desselben*, *und das schwerste ist*, was es nicht scheint, *die Schönheit*, weil sie, eigentlich zu reden, nicht unter Zahl und Mass fällt."

Видимо да претпоследња реченица српске прераде само препричава оригинал, изостављајући све што би у овако краткој верзији значило понављање. Последња реченица ближа је оригиналу, с тим што се у њој мења редослед појединих делова (чиме се Винкелманова метафора са мудрацем везује за приказ лепоте, а не за приказ спољашњости као у оригиналном тексту), уместо *истраживања* спољашњег изгледа у преводу се говори о његовом *подражавању* (подражавању), и избацује се став о томе да лепота не спада у мерљиве појаве. Превод се ту завршава и не преноси доста обимно Винкелманово објашњење лепоте са примерима лепих дела из вајарства и сликарства, као ни

[13] Исти, *Erinerung*…, in: *Winckelmanns Werke*…, 38.

последњи део текста, у којем он разматра потребу процењивања са колико је разумевања дело рађено.

Може се закључити да је српски превод из 1848. скраћена, сажета и поједностављена варијанта Винкелмановог чланка о посматрању уметничких дела, која не преноси највећи део садржаја и смисла изворног текста, те се пре може назвати обрадом него преводом.

3.

Објашњење оволиких разлика између немачког изворника и српске обраде, која не преноси готово ништа од Винкелманових идеја, може се тражити у околностима настанка превода.

Податак да се превод од почетка поклапа са Винкелмановим текстом могао би да наведе на претпоставку да је анонимни српски приређивач имао намеру да преведе или обради цео Винкелманов текст. Можемо претпостављати да се или сам трудио око измена, скраћивања и препричавања оригинала, или да је из неког популарног издања преузео Винкелманов текст у већ прерађеном облику. Ова друга могућност чини се вероватнијом ако узмемо у обзир обичај тадашњих српских преводилаца да преводе који нису верни или на којима су чак сами примењивали интервенције (измене, допуне, адаптације), означе као рађене „по" неком аутору.[14] Тако је чинио и Д. Аврамовић, који је разне прилоге, занимљивости и причице означавао као свој превод са немачког, а оне своје преводе Винкелмана у којима је правио битне измене у односу на оригинални текст означио је као рађене „по Винкелману". Више конкретних података о начину настанка превода, односно обраде (преводилац, његова интелектуална биографија и идеје о уметности, намере и слично) и, уопште, историје настанка овог текста довели би до поузданијих закључака.

Али, узрок оволике разлике између изворника и превода (обраде) не може бити само у историји конкретног случаја и мора се тражити и у интелектуалној клими која је омогућила постојање овакве обраде, дакле у суштинским разликама између Винкелмановог начина мишљења о уметности, исказаног у његовим текстовима током XVIII века, и стања развоја српске теорије уметности сто година касније.

Винкелман је своју теорију изградио потпуно посветивши свој живот науци и тумачењу уметности, ослањајући се на размишљање и учење и радећи систематично и интензивно током десетак година.

Пошто је на студијама и у самосталном раду проучио тадашња достигнућа наука као што су медицина, физика, математика, естетика, историја права, историја, затим упознао књижевност, језике и филозофију, Винкелман се окренуо проучавању уметности. Захваљујући своме предзнању, увео је у ту област ново поимање науке: дефинисао је предмет и циљ истраживања, описивао је, анализирао, објашњавао, откривао правилности, па и остваривао

[14] Уп. чланке у „Српском народном листу" 30 (1845) 232, 238; 40 (1843) 319.

контролу кроз критику, предвиђање развоја и иницирање настанка новог стила у уметности. Могао је одмах да употреби нека знања и поједине поступке других научних дисциплина, а поједине методе је морао, по аналогији, да прилагођава проучавању уметности. Овај процес изградње практично нове науке започео је 1755. размишљањем о подражавању грчких дела у сликарству и уметности вајања,[15] а завршио 1764. историјом уметности Старог века.[16] Текст о посматрању уметничких дела, чију српску обраду овде анализирамо, за њега је један у низу кључних радова којима је поступно изграђивао метод историје уметности као науке у савременом смислу те речи.

За разлику од Винкелмана, српски аутори су писали о уметности успут (уз своје главне просветитељске, историчарске, уметничке, лингвистичке, црквене и друге послове), ослањајући се на искуство, доживљај уметности и одређене интересе, и радећи неповезано, неорганизовано и дуго, готово сто година док нису изградили своју варијанту историје уметности. (Да би се то разумело, потребно је српску литературу о уметности, која је одавно протумачена са историографског,[17] протумачити и са методолошког становишта, а за потребе анализе овог превода то се може учинити само у најкраћим цртама, и за период до његовог настанка.)

У време кад је Винкелман изграђивао свој научни приступ користећи поред осталог и вековима стицана знања европских биографа, сакупљача и теоретичара, у српској култури тек су почели да се појављују први описи националних уметничких споменика, или наивне монографије (засноване на историјским подацима једнако као и на легендама), које су тежиле да докажу старост неког храма, његов значај за цркву и да покажу тренутно економско стање, а све са циљем да се реше конкретни имовинско-правни проблеми неког манастира, као и његов статус у држави (која, да подсетимо, није била српска).[18]

Корак од историје ка естетици учинио је Доситеј Обрадовић (1739—1811); они радови у којима се бавио питањима уметности схваћени су као хармоничне парафразе већег броја туђих текстова, што није ништа необично за његову епоху, у којој су идеје и њихове вербалне формулације преузимане као опште добро. Уметност је радије разматрао са становишта етике, филозофије, донекле и у вези са неким питањима опште естетике (као што су подела или класификација уметности, укус и слично).

Од уопштених естетичких разматрања ка уметничком делу окренуо се својим описима Лукијан Мушицки (1777—1837). Током 1810. и 1811. путовао

---

[15] J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden 1755.

[16] Исти, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764. Тумачење његових текстова детаљније у: П. Драгојевић, *Елементи неокласицизма. Настанак и склоп једног стила у ликовним уметностима*, Београд 2001.

[17] С. Петковић, *Историја уметности код Срба у XIX веку*, Зборник Филозофског факултета XII (Београд 1972), 479—498.

[18] Уп.: Д. Медаковић, *Прве штампане монографије српских манастира*, у: *Трагом српског барока*, Нови Сад 1976, 39—42.

је по Славонији, Срему, Банату и Бачкој, тражећи српске старине. Писани резултат његовог подухвата је попис којим су обухваћена двадесет и четири манастира у наведеним крајевима.

Од пописа ка опису уметничких споменика напредовао је Вук Стефановић Караџић (1787—1864). У првом издању свога речника[19] поменуо је неколико десетина цркава и манастира, обрађујући их као речи (појмове) из српског језика или књижевности које треба објаснити, уз то и као део опште културе српског народа; исти поступак је користио и у другом издању *Рјечника* (1852), с тим што је повећао број споменутих или описаних манастира и цркава. Избор је зависио од случајности, његовог сећања и знања. Његово озбиљније, садржајем богатије и по поступку сређеније описивање већ се одликује класификовањем, као и повезивањем уметничких споменика са културом и историјом.[20]

Од описа ка уочавању правилности и објашњењу кренуо је Георгије Магарашевић (1793—1830) кроз појединачно описивање споменика,[21] сматрајући да *народ* има своје фазе развоја: доба „развитка и умноженија", па цветања и „плодородија", затим „снаге" и на крају „опадања, пада или обнављања".[22] У свом путопису из Србије, скупио је разне врсте података корисних за једно историјско-уметничко објашњење уметности разним спољним околностима.[23]

Значај анализе за повезивање дела са спољним чиниоцима показује се у раду Димитрија Давидовића (1789—1838), који није успео да модел описивања античке грађевине прилагоди тумачењу средњевековне цркве.[24]

Разматрања о стилу као концепту за тумачење уметности увео је Бл. Г. Нешић (пуно име и године живота непознати),[25] указујући да разни утицаји под којима се развија уметност — а који су код његових наведених претходника већ били уочени и поменути — делују управо на стил, а не само на величину дела, избор материјала или богатство украса, и напомињући да се управо на основу стила могу препознати личност ствараоца, уметничка шко-

---

[19] *Срӣски рјечник, истолкован њемачким и латинским ријечима, сакупио га и на свијет издао Вук Стефановић*, у Бечу 1818. Види и И. М. Ђорђевић, *Преглед црквених споменика у Вуковом Срӣском рјечнику*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 42/1—4 (1976) 280—287.

[20] В. Стеф. Караџић, *Почетак описанија срӣски намастира*, Даница, забавник за годину 1826, Беч, 1—40; Исти, *Географско-статистическо описаније Србије*, 1827. Види и Д. Медаковић, *Вук и срӣска историја уметности*, Анали Филолошког факултета 5 (1966) 295—299.

[21] Г. Магарашевић, *Сербские монастири — Монастир Бодиани*, Сербски летопис 2 (Будим 1827) 1—11; бр. 4, 5—28.

[22] Исти, *Писма филосерба*, Сербски летопис 16 (1829), 93.

[23] *Исто*, 13 (Будим 1828) 100—127; 14 (1828) 124—144; 16 (1829), 91—125.

[24] Д. Давидовић, *Жича, монастир у Сербии зидан између 1190 и 1224*, Сербски летопис 13 (Будим 1828) 9—22.

[25] Према тумачењу да то значи Благоје Г. Нешић, у: Л. Трифуновић, *Срӣска ликовна критика*, Београд 1967, био је резервисан Д. М. Јеремић, *Естетика код Срба*, Београд 1967, 211. Додаћемо да је у Трифуновићевој збирци (*нав. дело*, 41—44) Нешићев текст битно скраћен (без напомена о скраћењу), пречишћен од немачких речи у оригиналу, и осавремењен, али са местимичним погрешним превођењем старих српских речи.

ла, време настанка дела, средина у којој је настало односно народ из којег потиче.[26]

Од стила до разматрања елемената ликовног дела кретао се сликар Георгије Петровић, покушавајући да одреди принципе за вредновање дела,[27] и елементе теорије ликовних уметности, као и теорије сликарства.

Тако је до четрдесетих година XIX века српска литература о уметности сазрела до нивоа разумевања и примене елемената историје уметности. Било је природно да се тад почела окретати Винкелмановим радовима, али је до тог момента већ превазишла његова схватања, па се — чак и код класициста — појављују модернији ликовно-теоријски ставови. У тим околностима се из Винкелманових текстова мање преузимају делови теоријске, па и историјске, а више практичне природе. Тако је и текст о посматрању ликовних дела, замишљен можда и са већим амбицијама, могао добити само улогу мало обимнијег афоризма намењеног читаоцима заинтересованим за уметност.

Predrag Dragojević

THE ANALYSIS OF ONE TEXT BY WINCKELMAN IN THE SERBIAN PRESS OF THE 19th CENTURY

One of the texts on art published in Serbian during the 19th century which was filed, reprinted and signed by the name of Winckelman (Johann Joachim Winckelman, 1717—1768) was published in 1848 in Sremski Karlovci in the paper *Zimzelen*. It attracts attention because it is one of the rare translations of Winckelman into Serbian and is interesting because it has no title, no closer allusions about the source and no information on the translator. The authorial principles are no different from other attempts to translate Winckelman into Serbian both in the 19th and in the 20th centuries. Although it briefly pointed to many new subjects in the Serbian artistic literature of the time (the relationship of the artist, the piece and the observer, the evaluation), the text showed no serious knowledge of Winckelman's work on the side of the translator, no clear publisher's intention, no persistence of preparation and no respect for the original. It was just one paragraph which, at a first glance, left the impression of a slightly longer aphorism. The source can easily be identified as Winckelman's text *Erinerung über die Betrachtung der Werke der Kunst* from 1759. The word for word analysis of the source and the translation leads us to conclude that the Serbian translation from 1848 is an abbreviated, concise and simplified version of Winckelman's article on the observation of artistic pieces, which does not transfer most of the content and meaning of the original text and can, therefore, sooner be called an adaptation than translation. The cause of such great difference between the original and the translation (adaptation) lies in the history of text creation, but also in the intellectual climate and essential differences between Winckelman's way of thinking about art, expressed in his texts during the 18th century, and the state of affairs in the Serbian

[26] Бл. Г. Нешић, *Теорија лепи Художества* (*Der Künste*), Сербски летопис 36 (Будим 1834) 76—89.

[27] Г. Петровић, *Нешто о художеству, с кратким погледом на нас Србље*, Сербски народни лист 16, год. VII, (Будим 1842) 122—126; 17, 129—131.

theory of art one hundred years later. Winckelman built his theory completely dedicating his life to science and interpretation of art, relying on the contemplation and learning, working systematically and intensely in the course of ten years. Serbian authors wrote about art in addition to their main educational, historic, artistic, linguistic, religious and other topics, relying on experience and feelings for art and certain interests, working without establishing connections for a long time in an unconnected manner for almost a hundred years until they built their version of the history of art. Then they turned towards Winckelman's texts which in the meantime became theoretically obsolete and could be used only as a source of practical and anecdotal sections and of concise thoughts which became aphorisms about art.

UDC 726.54.033.2(470)„18/19”

ЮРИЙ Р. САВЕЛЬЕВ

Образы собора Святой Софии Константинопольской в русской церковной архитектуре второй половины XIX — начала XX века

РЕЗЮМЕ: Нововизантийский стиль в русской архитектуре возник в эпоху царствования Александра II и был связан с актуальным в те годы Восточным вопросом, но и с ростом интереса к византийскому архитектурному наследию в Европе и России. В период историзма „византийский стиль” являлся наиболее характерным стилем церковной архитектуры не только в России но и в Сербии, Болгарии, Румынии, Греции.

Главные реплики собора Святой Софии в Константинополе в русской архитектуре возникли у самих истоков развития „византийского стиля”, в 1860-е гг. и на завершающем этапе его развития, в начале XX в.

Инициатива строительства храмов в этом стиле исходила из правительственных программ — храмы следовало возводить в бывших провинциях Византийской империи (Святая Земля, Кавказ, Крым), ознаменовать окончание Кавказской войны и примирение кавказских народов (Тифлис), в целях благоустройства городов вдоль Транссибирской железнодорожной магистрали (Новосибирск, Чита, Харбин), построить грандиозные „византийские” храмы на берегах Балтийского и Черного морей и Тихого океана (Кронштадт, Поти, Феодосия, Владивосток).

Автор исследования отмечает три направления в эволюции этой стилистики: Никольский собор в Кронштадте отражал „прогрессивные” тенденции школы Института гражданских инженеров в Петербурге, в которых отразились влияния модерна. Архитекторы собора в Поти, развивая техническую сторону, в художественном отношении пошли по пути „копирования” образца — храма Св. Софии. Третье направление — это создание самобытной композиции одноглавого храма с куполом и боковыми апсидами, явившееся одним из наиболее значительных итогов развития неовизантийского стиля в России.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Собор Святой Софии в Константинополе, русская церковная архитектура, православный храм, нововизантийский стиль, Восточный вопрос, православные славянские и балканские страны, Византия, Россия, купол, боковой полукупол, апсида, аркада.

Преемственность с культурой Византии составляет одну из центральных идей русского искусства, и неовизантийский стиль представляет собой наиболее яркое наглядное выражение этой преемственности. Создание неовизантийского стиля явилось заметным итогом царствования императора Александра II (1855—1881) и важнейшим событием в истории искусства. При ответе на вопрос о причинах возникновения неовизантийского стиля в период правления именно Александра II, необходимо обратить внимание на актуальность, которую приобрел в те годы Восточный вопрос. В середине XIX века правительство стало обращать более пристальное внимание на судьбы единоверцев, для которых византийское культурное наследие, православная вера имели столь же большое цивилизационное значение, какое оно имело и в России. Восточный вопрос, как его понимали в России со времени падения Константинополя (1453) „оказывается центром, вокруг которого группируются крупнейшие факты русской истории, главным рычагом и стимулом нашего общественного развития: вместе с восточным вопросом изучается история развития русского национального самосознания".[1]

Если в Европе наследницей Западной Римской империи была провозглашена „Священная Римская империя" (Австрийская империя и Германская империя с 1870 года), то Московское царство и Петербургская империя унаследовали политическую и культурную традицию Византии — Восточной Римской империи. В середине XIX века необыкновенно обострилась борьба за „византийское наследство" — христианские святыни Ближнего Востока, судьбы православных славянских народов Балканского полуострова.

„Восточный вопрос <...> возник для нас <...> с момента падения Византийской империи и образования на ее развалинах мусульманского царства, и представляет для России трудную и сложную задачу, состоящую в том, чтобы обеспечить собственные материальные интересы на Востоке, связанные с полною свободою пользования водами Черного моря для русского торгового и военного флота, и помочь своим восточным единоверцам и единоплеменникам в их борьбе с мусульманством за национальное и религиозное самосохранение, вывести их из турецкого порабощения и ввести в семью культурных европейских народов, не нарушая законных интересов и прав, как остальных независимых держав Европы, так и самих восточных христиан".[2]

В своем пристрастии к неовизантийскому стилю русские архитекторы шли по пути своих западноевропейских коллег. Интерес к византийскому архитектурному наследию возник в Венской Академии художеств (Т. Хансен), Великобритании (Ц. Рескин), Франции, Испании и других странах. Но только в России развитие неовизантийского стиля приобрело невероятно широкие масштабы. В образах создававшихся храмов выражалась идея той культурной преемственности, которая составляла духовную основу культуры стра-

[1] Успенский Ф. И. *Как возник и развивался в России Восточный вопрос.* СПб. 1887. С. 2.

[2] Жигарев С. А. *Русская политика в Восточном вопросе. Ее история в XVI—XIX веках, критическая оценка и будущие задачи. Историко-юридические очерки.* Т. И. М. 1896. С. II.

ны. Примечательно, что пики эволюции неовизантийского направления в русской архитектуре довольно точно совпадали с периодами государственного и общественного интереса к Византийскому наследию и к Царьграду.

Первый пришелся на 1840-е — начало 1850-х годов и объяснялся попыткой правительства принять под российское покровительство православное население Турции. В этих условиях Российский император мыслился как наследник правителей Византии. „Главнейшая цель русской государственной политики, от которой она не должна никогда отказываться, заключается в освобождении славян от турецкого ига <...> В нравственном отношении обладание Константинополем, центром Православия, средоточием великих исторических воспоминаний, дало бы России громадное влияние на все страны Востока. Она вступила бы в свое историческое наследие и явилась бы восстановительницею Восточной Римской империи".[3] Тогда же этот творческий импульс выразился в проекте Владимирского собора в Киеве, который митрополит Филарет просил выполнить „в стиле афинских церквей". Выполненные впервые Р. И. Кузьминым обмеры греческих храмов дали представление о подлинном греческом средневековом зодчестве, и были созданы предпосылки для проектирования в неовизантийском стиле благодаря натурному изучению средневековой византийской традиции в Греции (Р. И. Кузьмин), Италии (И. А. Монигетти, А. М. Горностаев), Кавказе (Д. И. Гримм).

Восточный вопрос особенно обострился после того, как объединенная Европа выступила против России в Крымской войне, и стало ясно, что, оставаясь частью Европы, Россия должна более пристально посмотреть на Восток и обратиться к своим собственным культурным, конфессиональным и государственным истокам, значение которых возрастало по мере осознания государственной властью национальных интересов. Второй период датируется 1870-ми годами и войной за освобождение православных народов на Балканах. Н. Я. Данилевский откликнулся главой „Царьград" в книге „Россия и Европа" (1871), а развитие неовизантийского стиля в 1870-е годы ознаменовалось сооружением крупнейших городских соборов и монастырских храмов.

На протяжении третьего периода, в начале XX века, в России возникли самые значительные „реплики" константинопольского Софийского собора. Мысли о „Софии — Премудрости Божией", руководящей православными правителями, обрела актуальность в начале XX века, когда вопросы государственной власти и судеб России встали с необыкновенной остротой. В ходе Первой Мировой войны русское войска снова, как и четыре десятилетия назад, стояли у ворот древней столицы Византии, а „византийская тема" вновь приобрела актуальность в русском зодчестве, декоративно-прикладном искусстве, книжной графике.

„Царство Константина, Феодосия и Юстиниана может ожить только в форме славяно-греческой федерации, и только таким образом может и Гре-

[3] Данилевский Н. Я. *Россия и Европа*. М. 1991. С. 337, 382.

ция принять участие в его славе и величии. <...> Всеславянская федерация, с Россией во главе, со столицею в Царьграде — вот единственное разумное, осмысленное решение великой исторической задачи, получившей в последнее время название Восточного вопроса".[4] Несомненно, что „византийский стиль" мыслился как главный архитектурный стиль не только России, но и других славянских стран и Греции. Так и произошло в действительности. „Византийский стиль" являлся в период историзма наиболее характерным стилем церковной архитектуры Сербии, Болгарии, Румынии, Греции и России.

„Для русских архитекторов византийский стиль имеет громадное значение, во-первых, потому, что он может служить превосходным подспорьем при проектировании православно — русских церквей, для тех художников, которые почему — либо не желают обращаться к нашему московскому зодчеству XVII века, а во-вторых, потому, что он послужил основой нашей первоначальной архитектуры, а стало быть, изучение его может служить для выяснения многих темных и еще не разгаданных сторон нашего национального зодчества",[5] — писал профессор петербургского Института гражданских инженеров Н. В. Султанов — один из наиболее авторитетных историков архитектуры тех лет.

Исследование Н. П. Кондаковым архитектуры Византии оказалось созвучным практическим задачам развития „византийского стиля" и повлияло на творческий процесс. Архитектуре столицы Византии был посвящен главный труд ученого. Главным памятником он считал собор Святой Софии в Константинополе (532—537). Ученый уделил ей лучшие страницы монографии, внося много нового в понимание ее архитектурной истории. Главным содержанием этого периода ученый считал изобретение купольной базилики — соединение восточной идеи купола с прямоугольным в плане основанием: появление конструкции „парусов" — переходного элемента конструкции от купола к основанию: „главная задача византийской архитектуры заключается в соединении купольного свода с большим четыреугольным пространством и так блистательно выполненная в св. Софии в Константинополе, уже была задачею персов и исполнялась ими, задолго до Византии, различными способами в многочисленных дворцах царей и сатрапов, как в собственной Персии, так и в завоеванных ими странах передней Азии". Правда, в Византии идея купола была переосмыслена и связывалась с „идеей Воскресения, победы над смертью".[6]

---

[4] Данилевский Н. Я. *Россия и Европа*. М. 1991. С. 384—385.

[5] Султанов Н. В. *История архитектуры у народов Средних Веков и Нового мира. Курс, читанный в Строительном училище МВД*. [СПб. 1878—1879]. С. 76.

[6] Кондаков Н. П. *Византийские церкви и памятники Константинополя*. Одесса 1886. Он же. *Археологическое путешествие по Сирии и Палестине*. СПб. 1904. С. 76; Он же. *Древняя архитектура Грузии*. С. 32. Савельев Ю. Р. *Архитектура Византии в трудах Н. П. Кондакова. // Мир Н. П. Кондакова. Публикации. Статьи. Каталог выставки*. М. 2004. С. С. 233—239.

Главы об архитектуре „Юстинианова периода" должны были занять центральное место в готовившемся, но не увидевшем свет практическом пособии для архитекторов по истории византийского зодчества. Работа над ним велась по инициативе вице-президента Академии художеств князя Г. Г. Гагарина архитектором К. М. Быковским. К декабрю 1873 года были представлены четыре главы текста и 210 рисунков. Первый том должен был содержать последовательное описание всех периодов византийской архитектуры с описанием характерных особенностей каждого периода, а также 250 рисунков. Второй представлял собой словарь 115 деталей византийских храмов и 345 иллюстраций к ним.

Во введении к своему атласу истории зодчества Н. В. Султанов объяснил обилие преимущественно византийского материала: „Из всех средневековых стилей, образцы коих находятся в нашем атласе, у современных русских зодчих имеет практическое применение только один — византийский, да и то лишь в церковном строительном деле. Все же прочие стили средних веков применяются в таких исключительных случаях, что об них и говорить нечего. Поэтому византийскому стилю отведено в нашем издании преобладающее место".[7]

На выставке 1892 года, приуроченной к Первому съезду русских зодчих, были представлены рисунки архитекторов А. М. Горностаева, Д. И. Гримма, В. И. Чагина, А. Г. Трамбицкого, Ф. И. Богдановича, А. Н. Померанцева, А. И. фон Гогена, С. Н. Лазарева-Станищева и многих других (около 50 листов), свидетельствующие о многолетнем процессе знакомства с византийским архитектурным наследием. Как писали современники, „лишь одна частичка того, что сделано нашими художниками в этой области".[8] Специальным исследованием архитектуры собора Св. Софии в Константинополе занимались архитекторы Д. И. Гримм, В. А. Косяков, В. Н. Максимов, М. В. Красовский и многие другие.

Применение форм византийского купольного зодчества и эволюция художественного языка архитектуры в условиях развития строительной техники и появления новых архитектурных и конструктивных решений, вызвало к жизни новое направление в строительной науке, связанное с детальным расчетом купольных конструкций. Это направление инженерной мысли сопровождало развитие стиля на протяжении всей его истории во второй половине XIX — начале XX века. В связи с доминированием, как правило, главного купола большого диаметра в храмах „византийского стиля", часто вместе с несколькими боковыми куполами, делало необходимым точный расчет всех конструктивных элементов храмов. Этому были посвящены публикации инженеров А. Арнольда, Р. Б. Бернгарда, Б. К. Правдзика и других, которые пи-

---

[7] Султанов Н. В. Предисловие // Султанов Н. В. *Памятники зодчества Средних Веков и магометанского Востока*. Атлас. СПб. 1908. С. 1—2).

[8] Р. *Новое исследование о „Византийском зодчестве" // Неделя строителя*. 1893. № 27. СПб. С. 134.

сали об особенностях расчета церковных сооружений „византийской и славянской школ".[8а]

Главные реплики константинопольского Софийского собора в русской архитектуре эпохи историзма возникли у истоков развития „византийского стиля" в 1860-х годах и на завершающем этапе его развития — в начале XX века. Источником этой композиции послужила структура собора Святой Софии в Константинополе. Русские зодчие унаследовали основной конструктивный прием, заключавшийся в примыкании к огромному центральному куполу боковых объемов полукуполов (конх), которыми перекрывалось пространство интерьера. Развитие этого конструктивного приема в уменьшенном масштабе привело в России к созданию компактного тетраконха. Храмы этого типа возводились в большом количестве по всей России.

В 1865 году русским правительством был объявлен конкурс на проект храма св. благоверного великого князя Александра Невского в Тифлисе (столице Кавказа) — крупнейшей реплики Софийского собора в Константинополе. Эта инициатива исходила из правительственной программы по строительству православных храмов в бывших провинциях Византийском империи и исторических центрах Православия — на Святой Земле, на Кавказе, в Крыму и Киеве (как первой столице православной Руси — преемницы Византии). Храмы в столь далеких друг от друга регионах возводились почти одновременно в начале 1860-х—1870-х годах.

У истоков возникновения тифлисского военного собора стояли священник Кавказской армии протоиерей С. И. Гумилевский, начальник этого края граф С. А. Шереметев и наместник Кавказа великий князь Михаил Николаевич. Созидаемый храм мыслился как памятник окончанию Кавказской войны и примирению всех кавказских народов. Согласно конкурсным условиям, здание храма должно было носить по возможности более „грандиозный и великолепный" характер, обладая вместимостью до двух тысяч прихожан. Главный престол посвящался св. благоверному князю Александру Невскому, правый — архистратигу Михаилу — покровителю православного воинства, а левый св. Николаю Чудотворцу — покровителю флота.

Из 16 представленных на конкурс проектов удостоился утверждения проект архитектора Д. И. Гримма, выполненный им вместе с Р. А. Гедике. По настоянию великого князя Михаила Николаевича, утвержденный проект претерпел существенные изменения: сокращались общие размеры, исчез мощный цоколь, уменьшились широкие окна первого этажа и некоторые детали. В целом, проект приобрел более компактный вид, но главная композиционная идея сохранилась неизменной. Он также оказал большое влияние на последующее развитие стиля, положив начало большой череде композиционно родственных храмов.

[8а] Бернгард Р. Б. *Церковные паруса.* СПб. 1892; Арнольд А. *Устойчивость церковных сооружений византийской и славянской школ* // Зодчий. 1910. № 32. С. 330—332; № 33. С. 338—340; № 34. С. 348—351; № 35. С. 354—358 и другие.

Развивая идеи пространственной структуры самого известного памятника византийского зодчества — храма св. Софии в Константинополе, Д. И. Гримм изменил пропорции, придав зданию вертикальную динамику; ввел дополнительные апсиды с севера и юга. К центральному объему, увенчанному световым куполом, примыкали четыре полукупола, создавая композицию пространственного креста. На уровне первого этажа храм окружала крытая галерея, придавая облику сооружения визуальную и конструктивную устойчивость.

В этом проекте архитектор использовал не только свои знания истории архитектуры, но и опыт предшественников. Современники отмечали новизну решения по сравнению с проектом храма св. Владимира в Херсонесе. „В этом проекте Дав[ид] Ив[анович], никогда не останавливаясь на одном, уже решенном мотиве <...> дал новый тип византийского собора, настоль удачный, настолько близко передающий характер серьезной монументальности и простоты, что этот проект явился как — бы прототипом целого ряда церквей и соборов, проектированных и выстроенных с того времени различными архитекторами по всей России".[9]

Торжественная закладка собора состоялась 16 апреля 1871 года. С этого времени начался длительный процесс возведения здания, не раз прерывавшийся то войнами, то недостатком средств. Собор стал самым большим на Кавказе (высота — 40 метров; диаметр купола — 13 метров). В конструкциях и отделке преобладали местные строительные материалы.

В честь основателя храма императора Александра II в нише главного фасада находился образ св. князя Александра Невского, перед которым вечно теплилась неугасимая лампада в форме царской короны. Крестам на куполах и колокольне придавался византийский характер, отвечавший стилистике храма.[10] Входящих в собор встречал образ благословляющего Спасителя над главным входом.

Архитектором было великолепно продумано освещение интерьера из 81 окон барабана и всех четырех конхи боковых апсид. Свет отражался от мраморного пола и освещал мраморный иконостас, покрытый изысканной резьбой, местами покрытой позолотой. Полированная поверхность рельефов контрастировала с матовым фоном мрамора. В иконостасе главного одноярусного алтаря привлекали внимание ажурные бронзовые царские врата. Алтарное пространство оставалось свободным, и в глубине его можно было видеть образ Христа Спасителя на троне.

При создании интерьера, в 1890-х годах, художники ориентировались на самые известные образцы — храм Христа Спасителя в Москве и киевский

---

[9] Д. И. Гримм. *Биографический очерк* // Зодчий. 1898. Вып. XI. С. 83.

[10] Цитович Г. А. *Храмы армии и флота. Историко-статистическое описание. В двух частях.* Пятигорск 1913. С. 399—402. Строительство возобновилось в 1889 году, и с тех пор велось непрерывно. 13 апреля 1891 года закончилось устройство фундаментов и началось возведение стен. На завершение всех строительных и отделочных работ, создание убранства потребовалось еще шесть лет. 21 мая 1897 года собор был освящен экзархом Грузии Владимиром.

Владимирский собор. При входе в храм были установлены памятные доски с перечислением воинских частей, принимавших участие в боевых действиях на Кавказе.[11] Заказом предусматривалась установка вокруг собора, в качестве назидания потомкам, трофейных персидских и турецких орудий. Впоследствии они были декорированы скульптурными изображениями двуглавых бронзовых орлов.[12]

В конце XIX — начале XX века приоритет в развитии неовизантийской стилистики переходит к ученику Д. И. Гримма и Н. В. Султанова, В. А. Косякову. Характерная особенность его творчества — сохранение преемственности в развитии архитектурной школы. Удачно найденный лаконичный образ храма Божией Матери Милующей в Галерной гавани Петербурга (1889—1898, соавтор — Д. К. Пруссак) зодчий почерпнул из опыта Д. И. Гримма (одноглавая центрическая композиция с примыкающими объемами полукуполов известна в храме св. Александра Невского в Тифлисе). В. А. Косяков придал ей точно найденную завершенность и благородные пропорции, уменьшил размеры, но сохранил главную композиционную идею: центральный купол окружали полукупольные объемы. Именно эта версия композиции центрического храма, опубликованная в журнале „Зодчий" в 1888 году, вызвала подражание других зодчих и многократно воспроизводилась по всей России (в Нижнем Новгороде, Вильне, Кельцах, Каменец-Подольске, Бессарабии, Ташкенте и других городах).

В начале века начинается строительство четырех самых больших соборов неовизантийского стиля. Главный из них сооружался в Кронштадте В. А. Косяковым по заказу Военного ведомства при покровительстве императора. В подражание ему возводятся кафедральный собор в г. Поти и Александро-Невский собор в Софии, Александро-Невский собор в Царицыне (Волгограде). Зодчие и заказчики вдохновлялись образом собора св. Софии в Константинополе. В этих проектах по-новому происходит художественное осмысление архитектурных форм и пространственного построения этого наиболее известного произведения византийского зодчества. Храмы по своей грандиозности превосходили все ранее создававшиеся произведения неовизантийского стиля. Если вспомнить, что в Евпатории был построен Свято — Никольский собор, создан проект „византийского" храма для Феодосии, а Владивосток современники называли „тихоокеанским Константинополем", его бухту — „Золотой Рог" (во Владивостоке также предполагалось возведение грандиозного Морского собора), то еще яснее становится выбор создателями храмов „византийского стиля", выражавшего вселенский размах православ-

[11] *Строитель.* 1897. № 11—12. Стб. 469 — 470. Образы Священного Писания и святых чередовались с богатым орнаментом. Иконы писались по подобию произведений Ф. А. Бруни, В. М. Васнецова и других известных художников. Мраморный иконостас исполнялся в мастерской Андреолетти, а царские врата — в Москве, славившейся производством изысканной церковной утвари по древним образцам.

[12] *Строитель.* 1896. № 15—16. Стб. 671.

ной империи. Замысел создания грандиозных „византийских" храмов на берегах Балтийского и Черного морей и Тихого океана должен был напоминать об имперском размахе православной державы — наследнице традиций древней Византии. В эти годы вновь обострился Восточный вопрос, разрешение которого связывалось с созданием мощного военно-морского флота. „Такой укрепленный морской лагерь [Царьград], единственный в целом мире, и дает России природа в Черном море, с его рядом дефилей — Дарданеллами и Босфором и Керченским проливом, с передовым плацдармом — Мраморным морем; с обширным внутренним пространством, самим Черным морем — как бы рейдом, в котором флот может обучаться и приобретать всю необходимую морскую практику".[13] Поэтому наиболее значительный храм Морского министерства сооружается в Кронштадте. „Византийский стиль" присутствовал и ранее в архитектуре этого ведомства (Владимирский собор в Севастополе, церковь Божией Матери в петербургской гавани и другие). Неовизантийский стиль преобладал в премированных проектах конкурса на храм в Либаве.

Вместе с тем, современникам было понятно, что только государство в состоянии решить столь масштабные задачи. „Россия может иметь только государственный флот, то есть содержимый и питаемый во всех отраслях своих государством на государственные же средства".[14]

Ответом на эти задачи и эту „программу" стало сооружение в Кронштадте самого значительного произведения неовизантийского стиля в России — Свято-Никольского на средства Морского ведомства и поэтому получил название Морского собора. Одобрению осуществленного проекта предшествовало несколько конкурсов, на протяжении которых менялось задание на проектирование.

Идея сооружения в Кронштадте нового величественного храма — памятника истории развития Русского флота — относится к 1896 году. По условиям конкурса, необходимо было возвести трехпридельный собор, „вмещающий 1000 молящихся, полагая по 16-ти человек на кв. сажень, и иметь ризницу в соседстве с алтарем, особое помещение для образов, даренных экипажам, и хоры для увеличения полезной площади собора".[15] Составители конкурсной программы не уделяли должного внимания художественной стороне, из-за чего, во — многом, конкурс не удался. „Стиль собора не определяется, а предоставляется выбору проектирующего, при соблюдении однако же общего характера, присущего православным храмам. <...> Не лишая проектируемое сооружение монументальности и красоты, следует избегать в проекте роскоши, не допуская ни мозаичных работ, ни живописи в куполе, а ограничиваясь лишь самою чистою оштукатуркою с необходимыми карнизами, тягами, филенками и лепными украшениями". Такое ограничение фантазии зодчих проистекало из соображений экономии, как говорилось в кон-

---

[13] Данилевский Н. Я. *Россия и Европа.* М. 1991. С. 381.
[14] Данилевский Н. Я. *Там же.* С. 381.
[15] *Неделя строителя.* 1897. № 2. С. 5—6.

курсных условиях далее „следует иметь в виду наивозможно большее удешевление, и при рассмотрении проектов — этому обстоятельству будет придано особое важное значение”.[16]

Наряду с ограничениями художественного убранства, организаторы стремились к применению новых конструктивных решений, которые, опять же, должны были вести к уменьшению стоимости: „Вообще, относительно тех подробностей, о которых в программе конкурса нет точных указаний, составитель проекта не стесняется в своих предположениях, а потому не будет сочтено за отступление от конкурсной программы, если, например, вся конструкция, опирающаяся на пилоны (паруса, главные арки, барабан и купол), будет проектирована из литого железа, последствием чего может быть значительное сокращение в расходах от утоньшения стен, пилонов и пр.”[17]

Из-за отсутствия ясной архитектурной программы конкурс не пользовался интересом зодчих: было представлено всего три проекта. Критика указывала на отсутствие оригинальных идей, на использование мотивов тифлисского проекта В. А. Шретера и А. Л. Гуна, и даже на применение не свойственных русской архитектуре готических мотивов. В 1898 году конкурс был объявлен во второй раз, но вновь потерпел неудачу. Премированным оказался лишь проект академика архитектуры В. В. Суслова, выполненный в „русском стиле”, но ни по своим „камерным” формам, ни по масштабу он не соответствовал конкурсному заданию. Условия были вновь изменены, и теперь „при составлении проекта поставлено было в условие, чтобы высота купола была такая, чтобы он мог служить приметной точкой с моря, и чтобы крест морского храма был первым предметом, бросающимся в глаза мореплавателю”.[18]

Проекты были заказаны известным мастерам архитектуры. Император остановил выбор на проекте академика архитектуры А. О. Томишко, выполненном в неорусском стиле. С утверждением в 1899 году на должность главного командира кронштадского порта адмирала С. О. Макарова, проект А. О. Томишко был оставлен по его инициативе без исполнения (5 июня 1900 года). Показательна аналогия с конкурсом 1881—1882 годов: если в те годы заказчиком были отклонены премированные проекты в неовизантийском стиле, то спустя 20 лет новый заказчик Николай II без сожаления расставался с утвержденным проектом в неорусском стиле, замененного на неовизантийский. Этот факт свидетельствует об отсутствии ясных стилистических предпочтений у главы государства.

В качестве образца для сооружения кронштадского собора был выбран храм св. Софии в Константинополе. Этот замысел возник благодаря назначению С. О. Макарова, который возглавил Строительный комитет (1902). За многие годы службы на Черном море (1876—1886; 1894), он не раз проходил

---

16 *Там же.* С. 5—6.
17 *Там же.* С. 5—6.
18 [Косяков В. А.] *Морской собор в Кронштадте.* 1903—1913. [СПб. 1913]. С. 16.

под российским флагом пролив Босфор, наблюдая издалека возвышающиеся над жилыми кварталами купола константинопольских сооружений. Замысел повторить в Кронштадте величественные формы главного храма Византийской империи могли импонировать русскому адмиралу.

Идея следовать константинопольскому образцу могла исходить из архитектурного мира. Для составления нового проекта был приглашен знаток „византийского стиля" гражданский инженер В. А. Косяков, известный в Морском ведомстве по созданию храма Милующей Божией Матери в петербургской гавани. Он обладал опытом возведения больших соборов — в эти годы по проекту своего учителя, профессора Института гражданских инженеров Н. В. Султанова, строил придворный храм святых апостолов Петра и Павла в Петергофе, главный шатер которого был виден в хорошую погоду из Кронштадта.

Институт гражданских инженеров, где учился и преподавал автор проекта В. А. Косяков, был центром проектирования в „византийском стиле". Сам зодчий уже был автором нескольких храмов в этой стилистике. Будучи строителем петергофского храма и преподавателем института, он часто беседовал с одним из лидеров архитектурного мира тех лет Н. В. Султановым, который незадолго до того впервые побывал в Константинополе и был обеспокоен состоянием главной византийской святыни. Вот что писал Н. В. Султанов, внимательный наблюдатель и тонкий ценитель истинно прекрасного: „Святая София снаружи совершенно изуродована позднейшими пристройками и издали производит впечатление громадного куба с плоским куполом по середине и совершенно чуждыми ей минаретами по углам. Но внутри она меня совершенно сразила; я многого ожидал, и всё-таки она превзошла мои ожидания: после Парфенона это самое „цельное" архитектурное произведение в мире! — Помимо архитектурных линий красоте общего очень содействует также умеренное освещение и спокойствие общего тона. Вообще — изумительная вещь! Конечно, страшно оскорбляют и художественное и православное чувство разные турецкие прибавки, начиная со щитов с изречениями из Корана <...> и косо положенными коврами. Но всё же общее впечатление захватывающее: ходили очень долго и всё не могли насмотреться! Но чем дольше ходили, тем более убеждались, в каком грустном состоянии находится этот лучший из памятников христианства: колонны покосились; своды потрескались, окраска и позолота осыпались! Волосы дыбом становятся при мысли об его будущности".[19]

При подобном состоянии выдающегося памятника христианского зодчества и невозможности реставрации, вполне вероятно желание петербургских зодчих создать переработанную „реплику" этого храма близ Санкт-Петербурга. Градостроительные условия и воля заказчика представляли идеальные условия для осуществления этого замысла. Выбор зодчего оказался блестящим.

[19] *ОР РНБ. Ф. 757. Оп. 1. Д. 5. Дневник за 1894 год. 30 апреля / 12 мая 1894 года.*

Он побывал в Константинополе и обстоятельно изучил храм св. Софии, а затем по возвращении был составлен эскизный проект.

В апреле 1901 года один из двух представленных В. А. Косяковым проектов был принят комитетом. Для представления императору в мастерских порта была изготовлена модель, и 21 мая 1901 года проект был высочайше утвержден. С этого времени императорская семья оказывала постоянное покровительство сооружаемому храму. Николай II и Александра Федоровна участвовали в закладке и внимательно отнеслись к художественному убранству интерьера, вникая во все детали внутренней отделки и внося свои поправки. Для осуществления строительства потребовались ассигнования Государственного Совета.

При работе над проектом В. А. Косяков, без сомнения, учитывал предшествующий опыт создания храмов „византийского стиля" (авторы самых значительных из них, Д. И. Гримм и В. А. Шретер, были его учителями). Это видно и в компоновке масс, и в понимании роли детали. Здесь присутствует лаконичность и ясность построения формы Д. И. Гримма, и утонченная декоративность В. А. Шретера. В. А. Косяков привнес много новых приемов в компоновку фасадов и интерьера. Он опирался на „классический" вариант компоновки внутреннего пространства, выраженного во внешних формах и адресующего к историческому прототипу — Софии Константинопольской. Два полукупола с востока и запада примыкали к огромному центральному подкупольному пространству, освещенному из окон барабана. Как и в Софийском соборе, наос с трех сторон окружали аркады первого уровня и хоров. Для усиления конструкции создавались симметричные „контрфорсы", которые имели не только конструктивное, но и функциональное значение — в них размещались лестницы на хоры. Две другие лестницы находились со стороны главного входа. По ним можно было подняться не только на хоры, но и на звонницы и попасть на верхние галереи, предназначенные для осмотра систем отопления, расположенных „под верхними окнами".

Цельность внутреннего пространства выражалась во внешнем облике храма. В. А. Косяков дополнил художественную палитру стиля декоративными элементами романского зодчества, что часто встречалось в европейской архитектуре XIX столетия, где существовало понятие „византийско-романского" или „романо-византийского" стиля. Замысел архитектора дополняли башни двух звонниц, фланкирующих вход, и портал „романского" характера. Если пространственное решение интерьера и его роспись полностью были выдержаны в византийском стиле, то внешние формы были выполнены в „византийско-романской" стилистике, что вносило в общее восприятие сооружения несколько „эклектичный" оттенок.

Фасады собора были облицованы долговечным облицовочным серовато-желтым кирпичом и дополнены терракотовыми рельефами. В отделке фасадов (колонны порталов, окон и облицовка цоколя) применялся наиболее долговечный материал — гранит. Купол собора и звонниц были покрыты де-

кoративными морскими рельефными атрибутами. Этот прием уже известен в художественном арсенале „византийского стиля". В качестве материалов отделки применялись майолика и мозаика. Вестибюль центрального входа служил постоянно открытой часовней (прием, заимствованный у Петропавловского храма Н. В. Султанова).[20]

При разнообразии внешней отделки, основное великолепие художественного убранства собора заключалось в интерьере. Проект общего решения, как и всех декоративных деталей создавался В. А. Косяковым вместе с братом Георгием. В виртуозно исполненных чертежах и эскизах трудно разграничить степень участия каждого из них при создании фрагментов внутреннего декора. По всей видимости, В. А. Косяков в большей степени владел общим архитектурным замыслом, а Г. А. Косяков — искусством детали. Им же выполнялись акварели по мере готовности интерьера.

Работа над внутренним убранством началась в 1907 году. Тогда же создавались детальные эскизы, представленные императору 19 августа 1908 года. При внимательном знакомстве с символикой композиций и художественными приемами, у Николая II и Александры Федоровны возникли замечания, по исправлении которых чертежи вновь были представлены весной 1909 года. Тогда же состоялось высочайшее посещение храма. 28 июля император и императрица осматривали работы.

Наиболее сильное впечатление производило огромное внутреннее пространство, в котором господствовал центральный купол диаметром около 27 метров при высоте до его основания — 52 метра. Алтарь не был закрыт весь иконостасом, а уровень пола приподнят на высоту более четырех метров. Над главным престолом, посвященным свт. Николаю Чудотворцу, возвышалась монументальная мраморная сень. Боковые приделы св. Петра и Павла и св. Иоанна Рыльского (покровителя св. Иоанна Кронштадского) не отделялись от главного, существуя с ним в едином пространстве. Слева на солее стояла мраморная кафедра для проповедей, декорированная колонками, мраморными панелями и изображением Святого Духа в виде голубя.

Подкупольное пространство окружалось двухъярусными галереями, которые усиливали конструкцию собора и выполняли важные функциональные задачи. Подобно константинопольской Софии, галереи второго яруса были открыты в интерьер, визуально увеличивая и без того необъятное пространство храма. Их восточная часть предназначалась для парадной ризницы и размещения хора, хранения икон с упраздненных судов, а в первом этаже — для ризницы, икон и библиотеки. Во время ненастья крытая галерея могла служить для крестных ходов. В истории храмостроения такой подобный прием был использован Э. И. Жибером в проекте самарского собора, а в 1890-х годах к нему обратился Н. В. Султанов при проектировании петергофского

---

[20] Цитович Г. А. *Храмы армии и флота. Историко-статистическое описание. В двух частях.* Пятигорск 1913. С. 15—18.

храма святых апостолов Петра и Павла. В. А. Косяков талантливо объединил традиции византийской архитектуры с традициями отечественного храмостроения.[21]

Темы корабля, волн, обитателей морей и спасительных символов христианства встречаются почти во всех многообразных изделиях, выполненных для собора. Не были исключением и ковры, покрывающие ступени и ведущие в алтарь. Орнаментальные мотивы представляли темы из жизни земного и водного царств. Более года их вышивали жены моряков. Церемония освящения собора состоялась 10 июня 1913 года в присутствии императорской семьи. Вскоре был установлен памятник строителю собора адмиралу С. О. Макарову (1848—1904) работы Л. В. Шервуда.

Под влиянием образа кронштадского храма Р. Р. Марфельдом создавался проект собора в „византийском стиле" для черноморского города Поти (1905). Как и при создании проекта В. А. Косякова, прототипом послужил храм св. Софии в Константинополе. Но на этот раз сходство между двумя произведениями, которые разделяли во времени почти полтора тысячелетия, было еще заметнее. Замысел возведения кафедрального храма Гурийско-Мингрельской епархии возник еще в 1888 году. Через несколько лет, первый эскизный проект храма был выполнен В. П. Апышковым. Он датируется 1893 годом. Факт примечательный для истории архитектуры, ведь это был один из первых проектов известного в будущем зодчего, крупного мастера архитектуры начала столетия. Принят, однако, он не был, что вполне объяснимо из-за отсутствия в те годы необходимого творческого опыта у молодого зодчего.

Неовизантийский стиль возник в проекте гражданского инженера А. У. Зеленко, ранее известного Строительному комитету по возведению храма-памятника в Сан-Стефано. На поиски художественного решения оказал влияние проект Морского собора в Кронштадте В. А. Косякова, опубликованный в 1903 году в журнале „Зодчий" и в „Известиях Общества гражданских инженеров". При сопоставлении двух проектов, — Ф. Г. Беренштама и А. У. Зеленко, предпочтение было отдано последнему. Интерьер в его проекте ока-

---

[21] Росписи покрывали центральную и боковые апсиды, поверхности парусов, барабана и купола, стены и своды хоров; между окнами барабана — изображения пророков; у основания — славящие Бога ангелы, а в парусах — четыре картины явления Спасителя после Воскресения. Смысловым центром росписи было огромное изображение Христа архиерея в конхе центральной апсиды. Стенопись собора исполнялась художниками мастерской М. М. Васильева. Иконы были написаны художником А. В. Троицким.

Богатство художественного убранства дополнялось разнообразной и изысканной отделкой. Материалом колонн галерей и наличников порталов служил искусственный мрамор. Иконостас, престолы, сень над престолом, солея и амвон, капители, киоты выполнялись из белого и цветного уральского мрамора в сочетании с бронзовыми деталями. Императором был пожертвован бухарский лапис-лазурь с Петергофской гранильной фабрики для отделки престолов. Двери и мебель выполнялись из дуба с медными и металлическими коваными деталями ([Косяков В. А.] Морской собор в Кронштадте. 1903—1913. [СПб. 1913]; Барановский Г. В. *Морской собор в Кронштадте. Проект гражд. инж. Вас. А. Косякова* // Известия *Общества гражданских инженеров*. 1903. № 1—2. С. 117—124).

зался гораздо более просторным, а храм более вместительным, но при рассмотрении в Техническо-строительном комитете, вызвал множество замечаний. Из-за этого разработка окончательного варианта была поручена Р. Р. Марфельду — коллеге В. А. Косякова по преподаванию в Институте гражданских инженеров. На основе проекта А. У. Зеленко возникло окончательное решение.[22]

Авторы проекта еще более, чем В. А. Косяков, приблизились к передаче форм и конструктивной системы константинопольского собора. Размеры, однако, уступали и своему прообразу, и кронштадскому храму. Полукупольные конструкции примыкали к центральному объему с востока и запада. Невысокая мраморная алтарная преграда не заслоняла целиком алтарное пространство. Два боковых придела замыкали с востока северную и южную галереи. Центральный неф окружали двухэтажные галереи, открытые в подкупольное пространство через аркады, поддерживаемые колоннами. Две лестницы, фланкирующие главный ход, вели на хоры.

Храм был построен невероятно быстро — всего за один сезон — к 25 июля 1907 года. Впервые для возведения храма применялся железобетон и новые конструктивные приемы. Для улучшения акустики служили двойные стены с воздушной прослойкой. Купол с ребристой конструкцией не давал большой нагрузки. Своды носили декоративный характер, будучи подвешены к плоским перекрытиям. Исчезал распор, вызывавший необходимость дополнительного усиления конструктивной основы здания. Правда, из-за слабости грунтов пришлось применить сплошной каменный фундамент.

Третьим собором, построенным в начале XX века и принадлежащим к крупнейшим сооружениям неовизантийского стиля, самым значимым из зарубежных православных храмов был собор св. Александра Невского в Софии (А. Н. Померанцев, 1904—1912). На его проект оказал влияние конкурсный проект А. О. Томишко 1882 года (удостоенный I премии). О нем писали: „стиль, как в общих формах, так и в детальной отделке, избран византийский лучшего времени, знанием которого автор прекрасно владеет. <...> Имея же, однако, в виду определенное впечатление, которое должен произвести храм своим наружным видом, автор выработал, со знанием и тонким чувством, из элементов уже существующих, новые формы, отвечающие основной мысли той задачи. <...> Проект составлен с редким талантом, обширным знанием и тонким изящным вкусом. Все чертежи прекрасны”.[23] Функционально план А. О. Томишко был безупречен. Архитектор даже предусмотрел одноэтажную галерею, окружавшую здание, связавшую воедино все помещения и придававшую композиции устойчивость и пирамидальность форм. А. Н. Померанцев, видоизменил и развил приемы, найденные в конкурсном проекте, увели-

---

[22] Куриленок М. И. *Постройка железобетонного Кафедрального собора в г. Поти, произведенная Черноморским Строительным обществом, эксплуатирующим систему Геннебика по его указаниям.* СПб. 1908 Стб. 5—54; *Строитель.* 1905. № 18. Стб. 698—699.

[23] *Неделя строителя.* 1882. № 14. С. 106—107.

чил объем трапезной и высоту звонницы. При сопоставлении двух проектов заметна родственность решений и преемственность в композиционном построении бокового фасада: почти одинаковы контуры силуэта алтарной части и другие детали. Ранее говорилось о преемственности проектных решений школы Института гражданских инженеров. В данный случай — пример архитектурной преемственности школы Академии художеств, к которой принадлежали оба зодчих.

Основу храма составляла уже известная композиция — центральный купол на низком барабане и три выступающих из центрального подкупольного объема апсиды. Ощущение незыблемости придавала зданию обнимающая его двухэтажная галерея. Вытянутый с запада на восток объем центрального нефа придавал храму базиликальный характер. Благодаря увеличению центрального пространства, зодчий увеличил вместимость храма. Композицию завершал объем звонницы. Развивая и обогащая известный по другим произведениям стиля арсенал композиционных средств, зодчий создал на их основе новый монументальный образ главного храма православного государства.

Все три храма как наиболее важные для развития стиля и значительные по своим размерам, принадлежали к трем направлениям в эволюции этой стилистики. Никольской собор отражал наиболее „прогрессивные" тенденции школы Института гражданских инженеров, представляя новый этап в художественном и техническом развитии этого направления. В облике интерьера, и особенно в деталях, ощущалось влияние модерна.

Авторы собора в Поти, развивая техническую сторону, в художественном отношении пошли по пути „копирования" образца. Этот наиболее „археологически" точный путь воспроизведения облика памятников зодчества стал возможен только в начале столетия после достаточно хорошего изучения архитектуры прошлого.

Конструктивная разработка идеи купольного покрытия храмов неовизантийского стиля, имевшие истоки в конструкции Софийского собора в Константинополе, и ее адаптация к менее значительным размерам привела к созданию компактного храма „с боковыми апсидами" — тетраконха, распространенного в это время по всей территории России.

Родоначальником этого ряда храмов стала церковь св. Дмитрия Солунского на Греческой площади в Санкт-Петербурге (архитектор Р. И. Кузьмин, 1861—1866), долгие годы оставаясь единственным образцом нового направления в архитектуре города. Впервые найденная в этом проекте композиция послужила примером для длинной череды храмов, которые возводились по всей империи на протяжении многих десятилетий.

Композиционный прием, найденный зодчим, казалось, был классически прост. Компактный одноглавый и квадратный в плане объем был окружен четырьмя примыкающими к нему апсидами, перекрытыми конхами и расположенными крестообразно по отношению к центральному пространству.

Столь лаконичная архитектурная композиция была найдена зодчим впервые и сразу же была замечена и высоко оценена коллегами.

За этим композиционным открытием стояла большая предварительная работа по изучению истории архитектуры. Р. И. Кузьмин побывал в Греции и видел подлинные произведения средневекового византийского зодчества. На идею применить апсиды не только с восточной, но и со всех других сторон центрального ядра здания, вероятно, повлияло его знакомство со средневековыми храмами „с боковыми апсидами", которые строились преимущественно в византийских и балканских монастырях. В этих храмах, помимо восточных, применялись и боковые апсиды, примыкавшие к храму с северной и южной сторон. После изучения этой усложненной структуры оставался один шаг до изобретения композиции, использованной зодчим в петербургском храме.

В результате греческих путешествий и знакомства со средневековой архитектурой, Р. И. Кузьмин настолько хорошо проникся духом византийского зодчества, что создал произведение, великолепно передающее „историческую атмосферу эпохи", которая заключалась в талантливо найденных и переданных пространственных отношениях интерьера и внешних форм здания. Близким петербургскому храму по композиции оказалась церковь Смоленской иконы Божией Матери в Самаре, так как при возведении самарской церкви был использован проект Р. И. Кузьмина, снискавший профессиональное признание зодчих и одобрение заказчиков.

Вероятно, что композиция Р. И. Кузьмина повлияла на рождение замысла Александро-Невского собора в Тифлисе. Именно в трактовке Д. И. Гримма, а не Р. И. Кузьмина (за которым, тем не менее, надо признать право первенства в открытии подобного композиционного решения) удачно найденный образ храма оказал заметное влияние на все последующее развитие „византийской стилистики", в частности на творчество ученика Д. И. Гримма, — В. А. Косякова, — и многих других архитекторов и гражданских инженеров, не раз обращавшихся в к этой версии здания православного храма. На распространение этого типа храма оказало влияние также и то, что Д. И. Гримм занимал высокую административную должность, будучи архитектором Военного ведомства. Однокупольная композиция могла усложняться высокой колокольней, но чаще всего — невысокой звонницей над главным входом.

По примеру петербургского храма В. А. Косякова (развивавший идеи Р. И. Кузьмина и Д. И. Гримма) сооружались церкви в Нижнем Новгороде, Киеве, Вильне, Влоцлавске, Кельцах, Каменец-Подольске, Чите, Новосибирске и других городах. „В Сормово Нижегородской губернии состоялась 8 сентября закладка нового храма. Это второй заводской храм, строящийся на добровольные пожертвования. Он сооружается в честь Преображения Господня, в память священного Коронования Их Императорских Величеств. <...> Вместимость — более 2000 человек и строится в византийском стиле, в форме креста. Новинкой постройки будет железобетонный фундамент и железо-

бетонные своды".[24] Как и при строительстве собора в г. Поти, использовались строительные новшества.

Близкий по типологии храм Знамения Божией Матери строился в Вильне (1899—1903). Большие суммы были ассигнованы св. Синодом, а замысел принадлежал Виленскому Свято — Духовскому Братству. Пожертвования стекались со всей России. Среди жертвователей были архиепископы Иероним и Ювеналий, профессор Московского университета А. А. Крюков и многие другие.[25]

Традиции школы гражданских инженеров читаются в проекте Георгиевского храма Каприянского монастыря в Бессарабии (начало XX века). Об этом говорит композиция храма, типичная для творчества выпускников ИГИ. Столь распространенная одноглавая четырехапсидная, окруженная одноэтажной галереей со звонницей над главным входом. Об авторстве зодчего говорит также характерное упрощенное обрамление окон, как в Никольском соборе в Евпатории (что позволяет ставить вопрос об авторстве А. О. Бернардации).

В начале XX века продолжалось возведение православных храмов в городах Царства Польского. К этой же типологической группе принадлежит Никольский храм во Влоцлавске (1902). К центральному подкупольному объему с четырех сторон примыкали апсиды, а с западной стороны — колокольня над главным входом. Во влоцлавском храме, в наибольшей степени были выражены композиционные преимущества форм — вертикальная динамика при повышении главы и колокольни, их близком пропорциональном соотношении. Динамизм формам храма придавали полукупольные покрытия апсид. В „динамичном" соотношении находились окна храма: их ритм подчеркивал главную идею всего сооружения.

Обращает внимание близость влоцлавского храма и проекта И. С. Китнера и А. Л. Гуна на петербургском конкурсе 1882 года. При отличии деталей, почти идентичной оказывается общая компоновка масс, форма куполов и окон. В Никольском храме более динамичны пропорции, увеличен объем и высота колокольни, но в целом можно предположить, что замысел влоцлавской церкви был рожден благодаря петербургскому проекту. Его композиция напоминает и храм, построенный в Вильне несколькими годами раньше.

В западных губерниях продолжалось возведение храмов Военного ведомства. В 1899—1904 годах был построен храм св. Николая Чудотворца 5 и 6 Стрелковых полков в губернском городе Кельцах. Типологически он был близок к влоцлавскому и вильнюсскому — одноглавый с тремя боковыми апсидами. Над главным входом высилась звонница, увенчанная малым куполом. Прекрасно найдены пропорции, логично и точно выстроена композиция, выдающая руку талантливого зодчего, который, скорее всего, принадлежал к

[24] *Неделя строителя*. 1900. № 42. С. 290.
[25] Виноградов А. А. *Путеводитель по г. Вильне и его окрестностям*. Вильна 1904. С. 100—101.

петербургской архитектурной школе. Образцом для этой воинской церкви послужил, скорее всего, тифлисский Александро-Невский собор — главный военный храм Кавказской армии. С архитектурной и художественной точки зрения, этот храм был одним из наиболее интересных, построенных по заказу Военного ведомства.

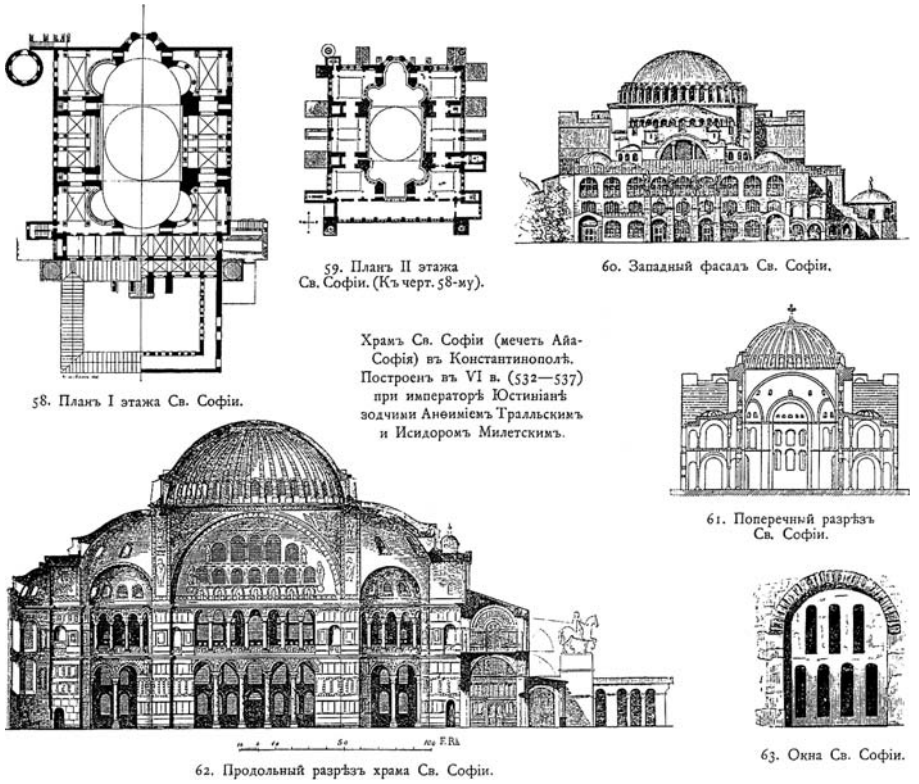
В интерьере ощущалось влияние признанного образца — киевского Владимирского собора. Иконы двухъярусного позолоченного иконостаса представляли собой копии икон В.М. Васнецова, а изображение Голгофы — П. А. Сведомского".[26]

Храмы этой распространенной типологической группы сооружались согласно важнейшей государственной „программе" благоустройства городов вдоль Транссибирской магистрали. (Новосибирск, Чита, Харбин). Самым, наверное, изящным храмом „византийского стиля" можно считать читинский. Он принадлежит к широко распространенному в российском зодчестве центрическому типу. Центральный объем, увенчанный куполом на барабане, окружен с четырех сторон аспидами, рисунок которых напоминает очертания барабана центральной главы. Над западным входом возвышается небольшая звонница, объединенная с основным объемом одноэтажной „трапезой". Для входа в храм были предназначены северный и южных порталы. Глава храма возвышалась над невысокими кварталами города, а силуэт хорошо читался на фоне неба и был виден издалека. Несмотря на, как правило, небольшие размеры, храмы этой группы обладали гармоничной структурой, прекрасным силуэтом.

Создание самобытной центрической композиция одноглавого храма с тремя или с четырьмя боковыми апсидами стало одним из наиболее значительных итогов развития неовизантийского стиля в России в начале XX века, наряду с возведением храмов, представлявших собой развитие архитектурных идей собора Святой Софии в Константинополе.

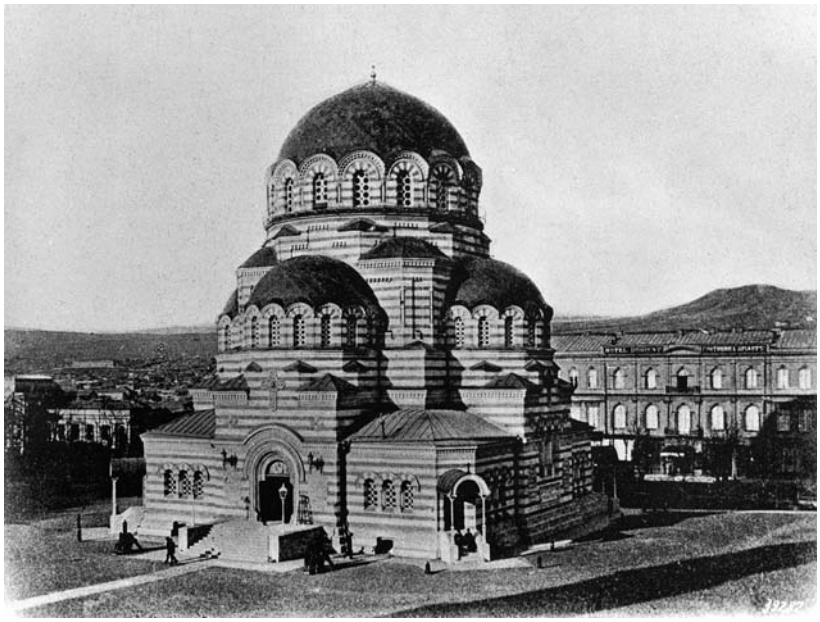
---

[26] Цитович Г. А. *Храмы армии и флота. Историко-статистическое описание. В двух частях.* Пятигорск 1913. С. 242—243.

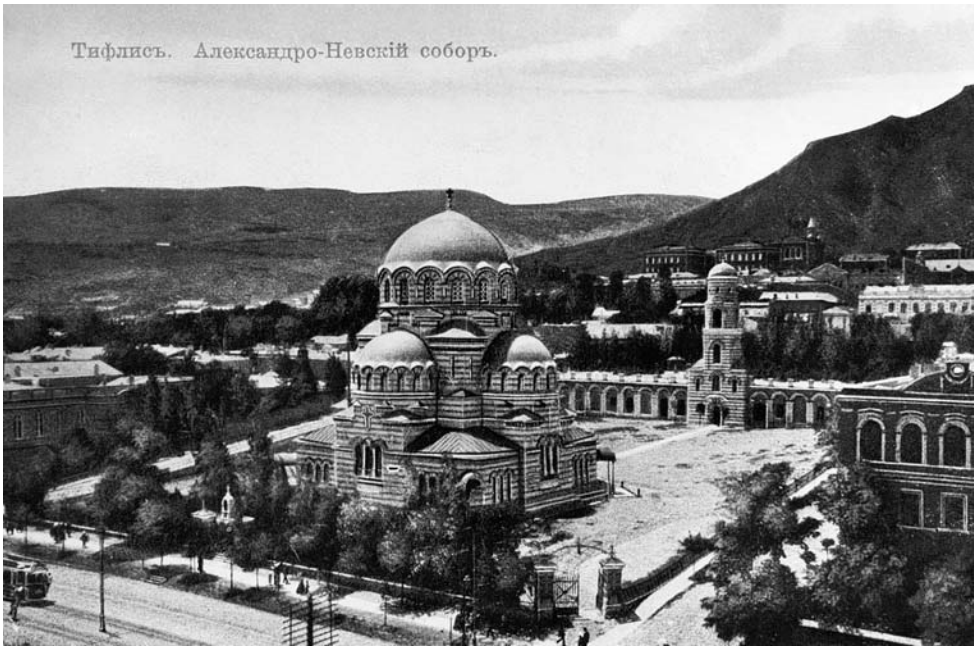


Сл. 1. Н. В. Султанов. Таблицы с изображением обмеров собора Св. Софии Константинопольской из атласа „Памятники зодчества Средних Веков и магометанского Востока”. СПб. 1908.

Сл. 2. Архитектор и историк архитектуры Н. В. Султанов. 1850—1908.



Сл. 3. Д. И. Гримм и Р. А. Гедике. Собор Св. Александра Невского Кавказской армии в Тифлисе (Грузия) 1866—1897.

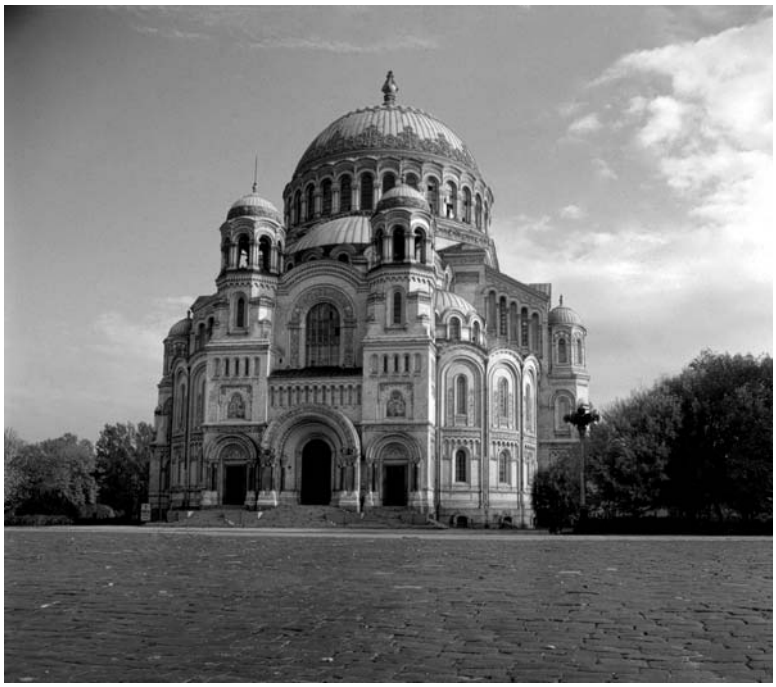


Сл. 4. Д. И. Гримм и Р. А. Гедике. Собор Св. Александра Невского Кавказской армии в Тифлисе (Грузия) 1866—1897.

Сл. 5. Д. И. Гримм и Р. А. Гедике. Собор Св. Александра Невского Кавказской армии в Тифлисе (Грузия) 1866—1897.

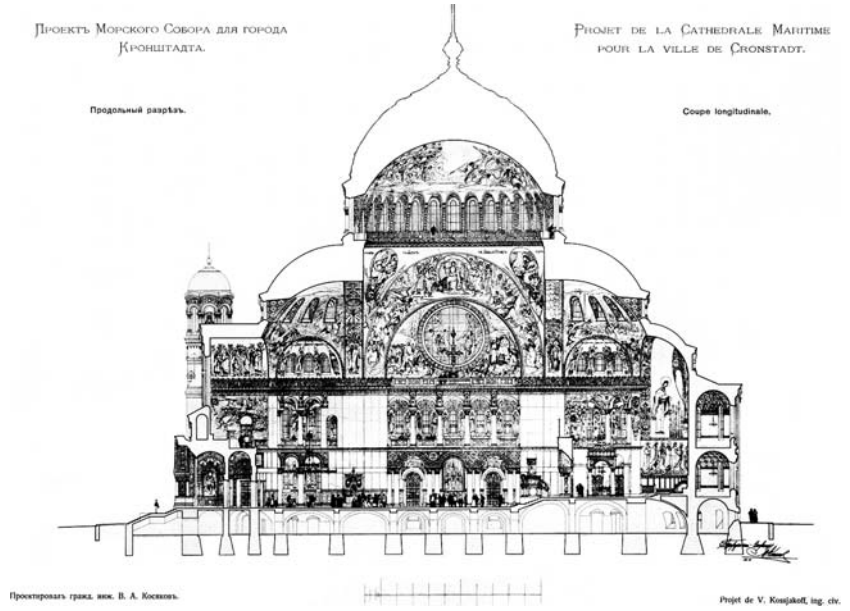
Сл. 6. В. А. Косяков. 1862—1921.

Сл. 7. В. А. Косяков. Никольский Морской собор в Кронштадте (Санкт-Петербург) 1901—1913.

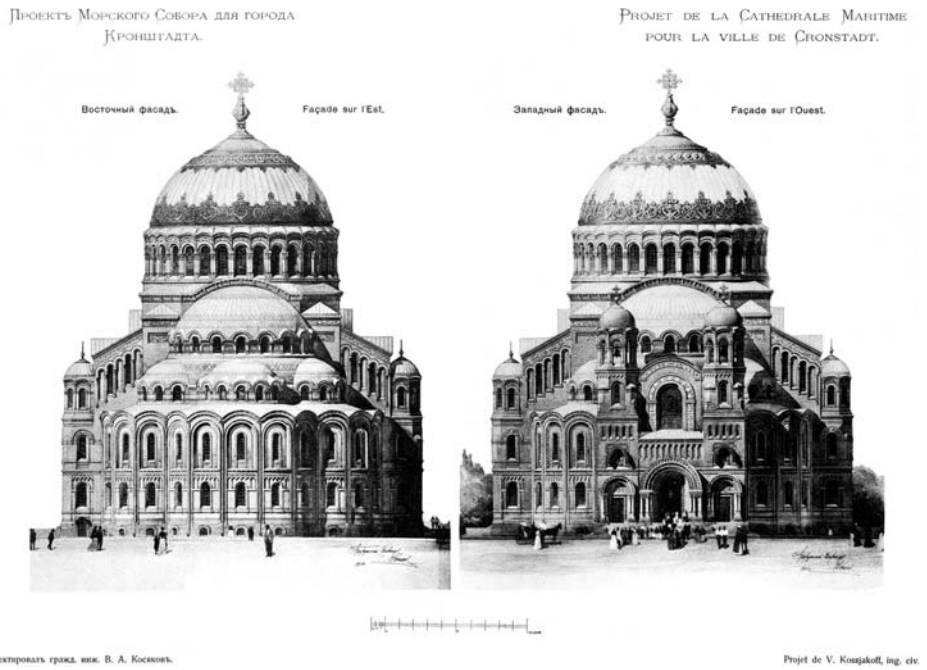


Сл. 8. В. А. Косяков. Никольский Морской собор в Кронштадте (Санкт-Петербург) 1901—1913. Современное фото.

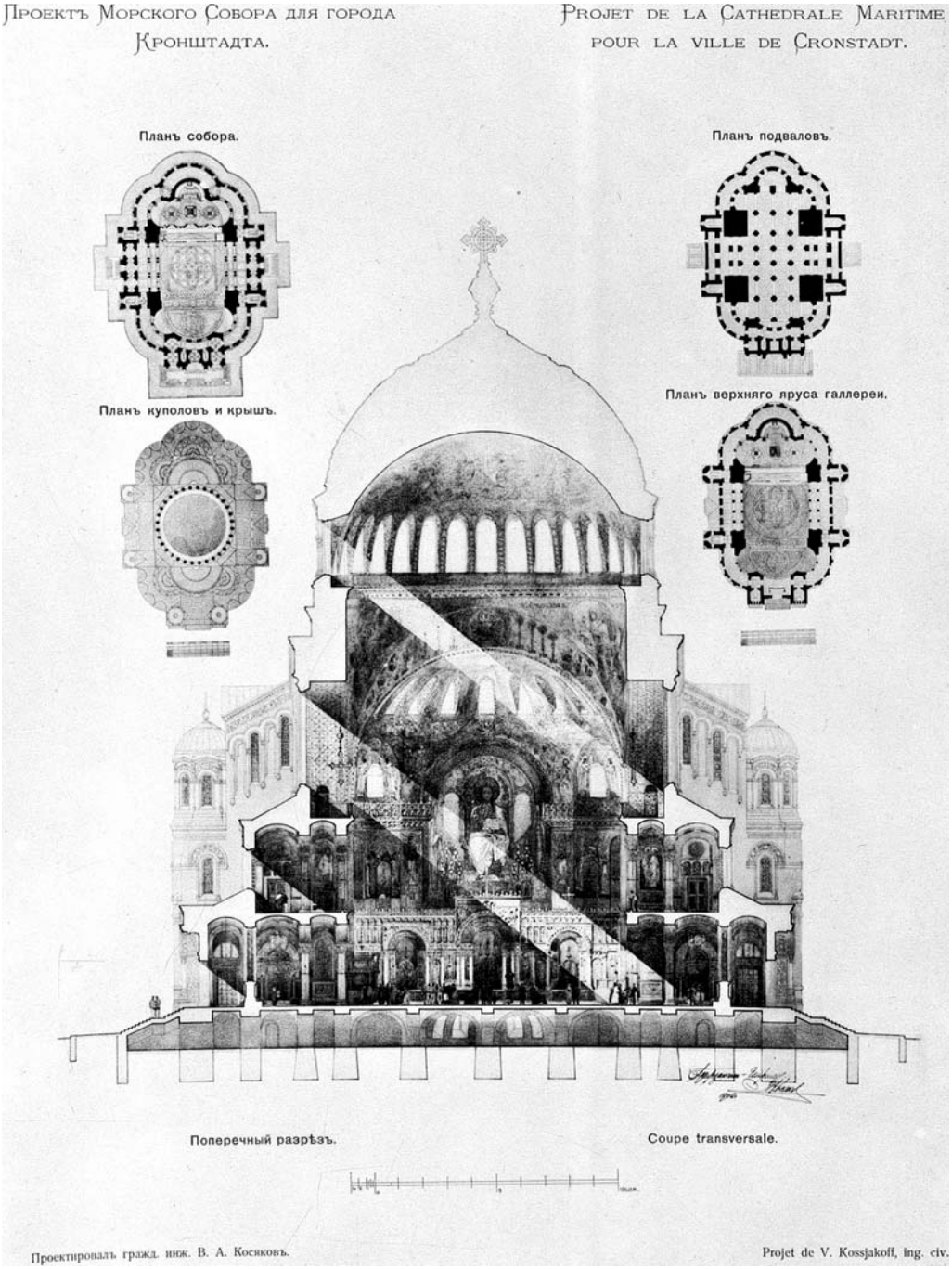
Сл. 9. В. А. Косяков. Никольский Морской собор в Кронштадте (Санкт-Петербург) 1901—1913. Детали фасада. Современное фото.



Сл. 10. В. А. Косяков. Никольский Морской собор в Кронштадте (Санкт-Петербург) 1901—1913. Разрез. Журнал „Зодчий”. 1903.

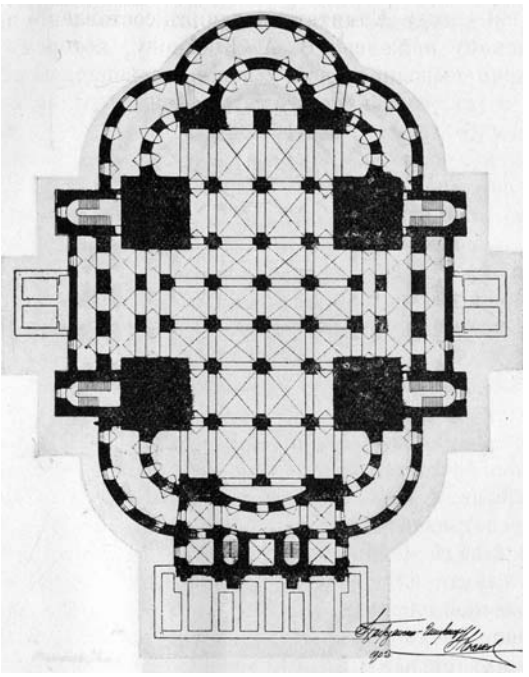


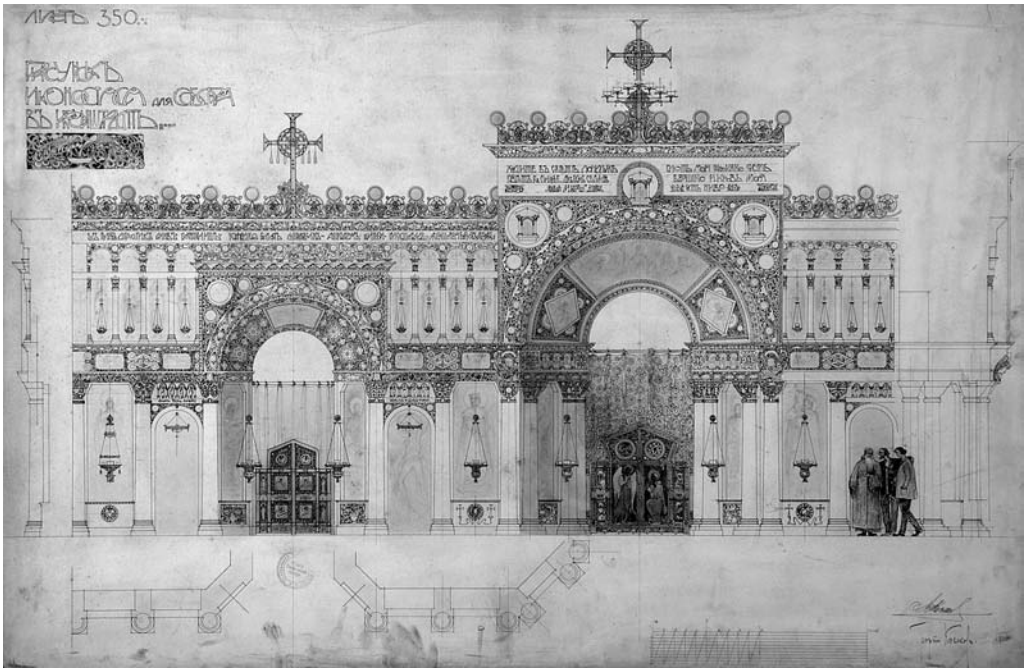
Сл. 11. В.А. Косяков. Никольский Морской собор в Кронштадте (Санкт-Петербург) 1901—1913. Фасады. Журнал „Зодчий”. 1903.



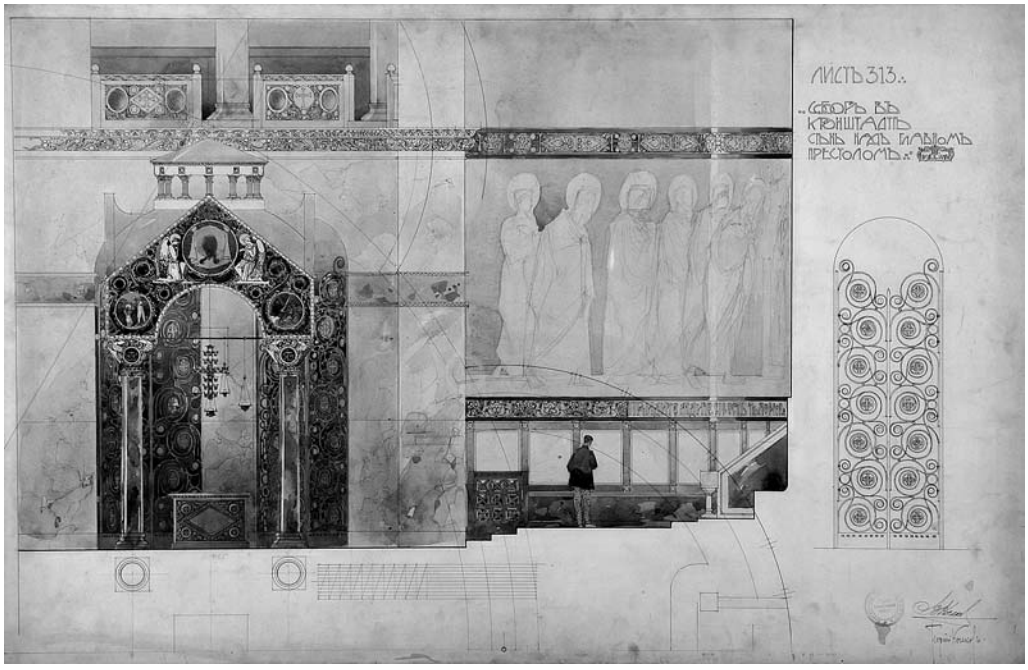
Сл. 12. В. А. Косяков. Никольский Морской собор в Кронштадте (Санкт-Петербург) 1901—1913. Разрез и планы. Журнал „Зодчий”. 1903.

Сл. 13. В. А. Косяков. Никольский Морской собор в Кронштадте (Санкт-Петербург) 1901—1913. План собора. Журнал „Зодчий”. 1903.

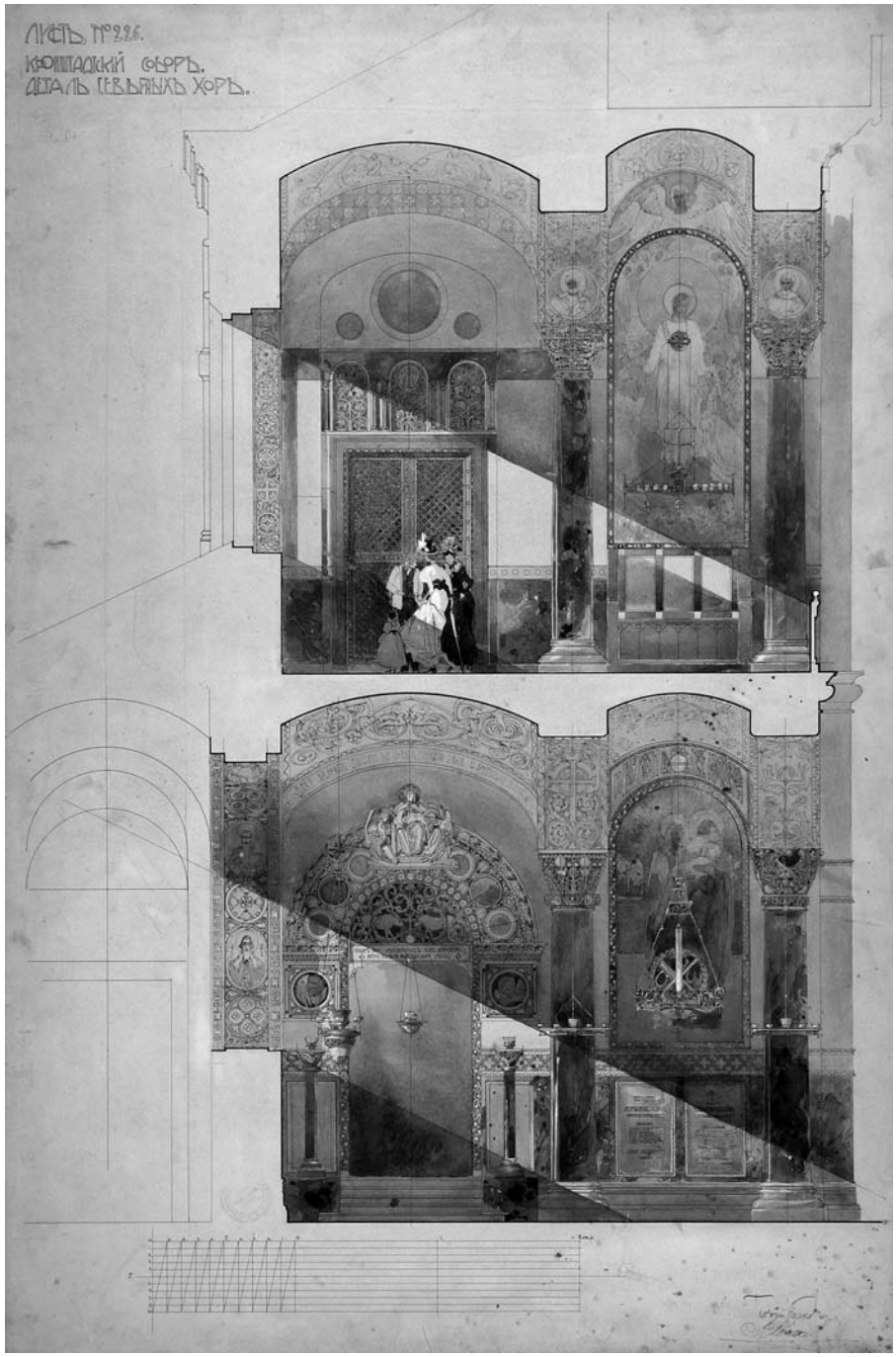




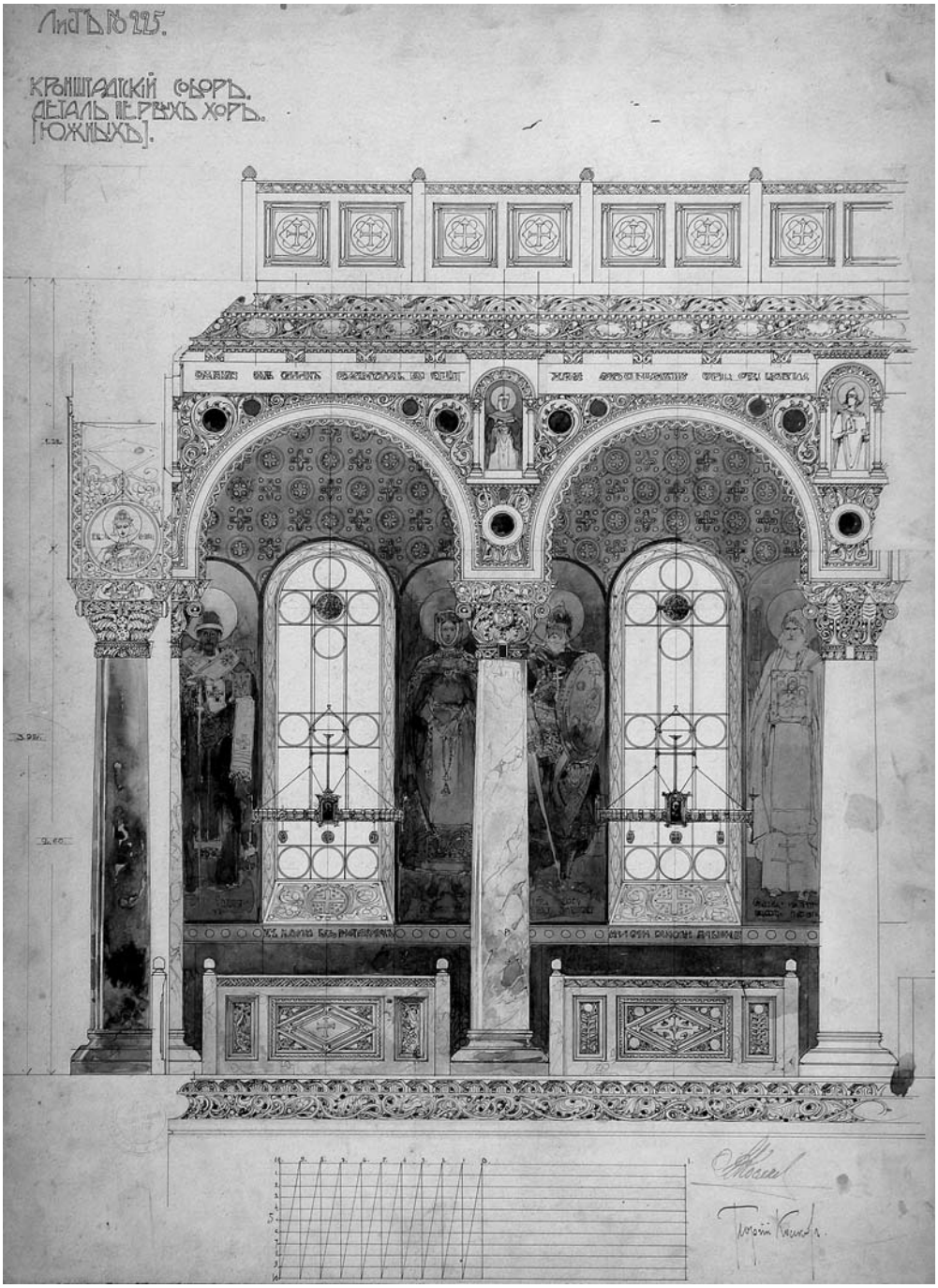
Сл. 14. Василий и Георгий Косяковы. Проект главного иконостаса Никольского Морского собора в Кронштадте (Санкт-Петербург) 1900-е годы.



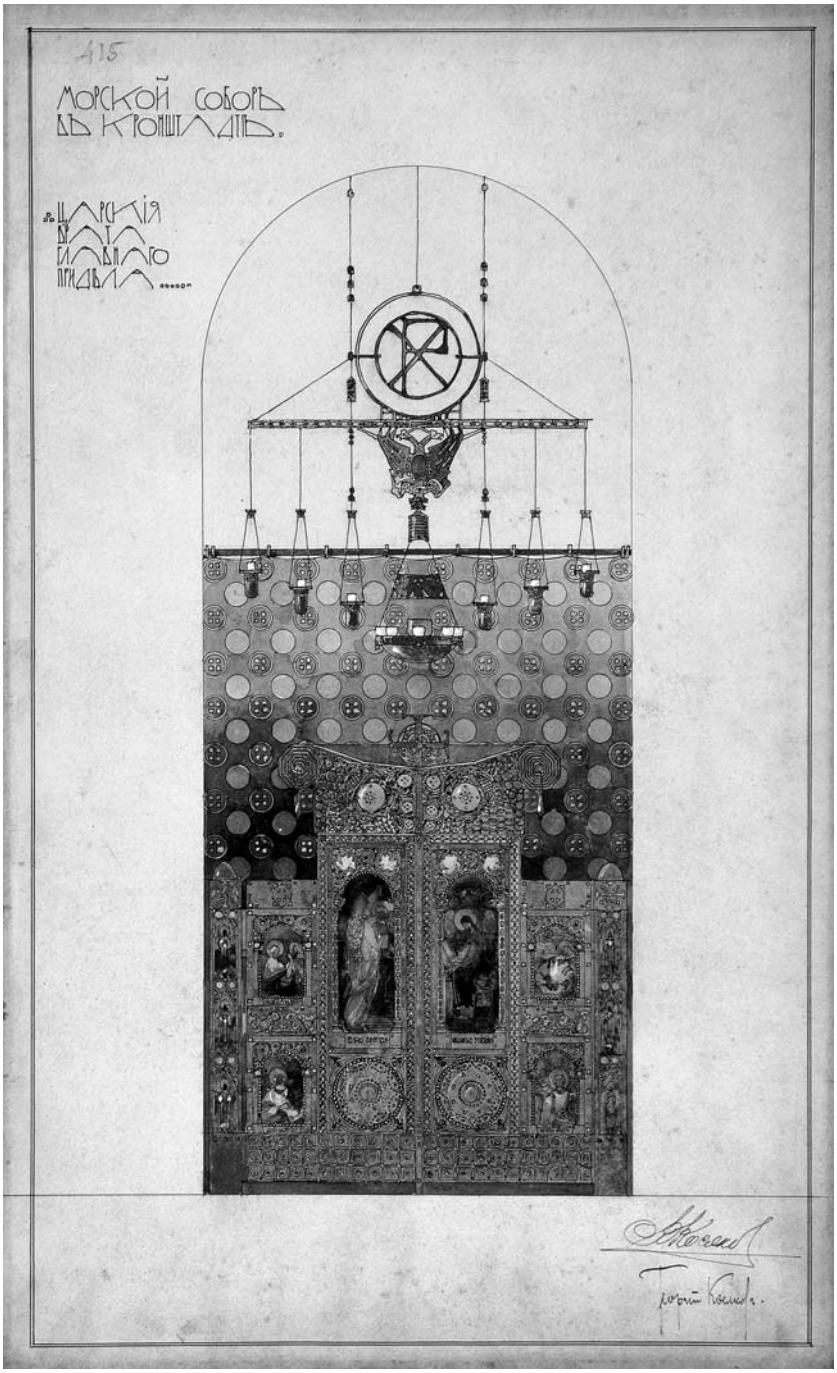
Сл. 15. Василий и Георгий Косяковы. Проект сени над престолом Никольского Морского соборв в Кронштадте (Санкт-Петербург) 1900-е годы.



Сл. 16. Василий и Георгий Косяковы. Проект северных хоров Никольского Морского соборв в Кронштадте (Санкт-Петербург) 1900-е годы.

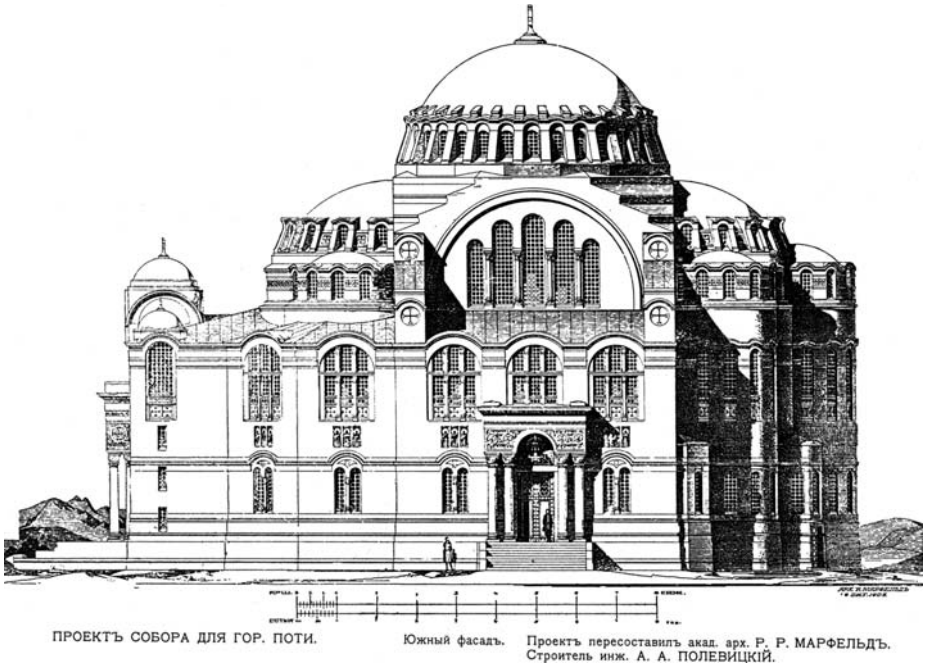


Сл. 17. Василий и Георгий Косяковы. Деталь южных хоров Никольского Морского соборв в Кронштадте (Санкт-Петербург) 1900-е годы.



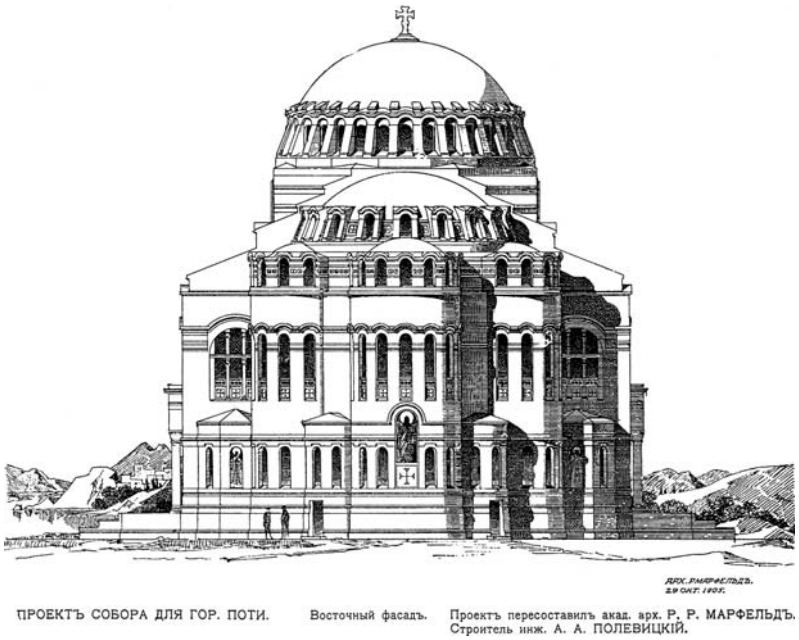
Сл. 18. Василий и Георгий Косяковы. Царские врата иконостаса Никольского Морского соборв в Кронштадте (Санкт-Петербург) 1900-е годы.

Сл. 19. Р. Р. Марфельд, А. У. Зеленко. Кафедральный собор в г. Поти 1905—1907.

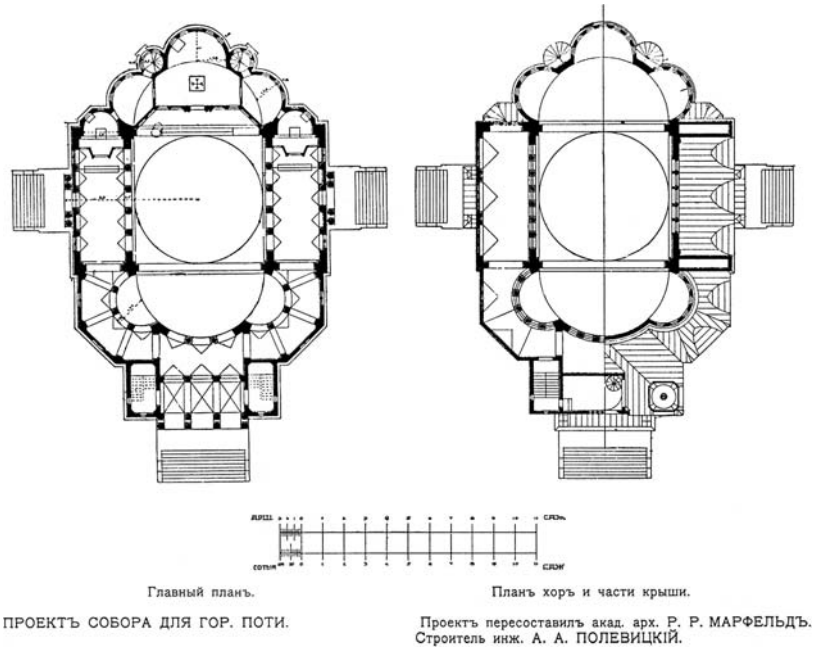


Сл. 20. Р. Р. Марфельд, А. У. Зеленко. Кафедральный собор в г. Поти 1905—1907. Боковой фасад. Журнал „Строитель”. 1905.

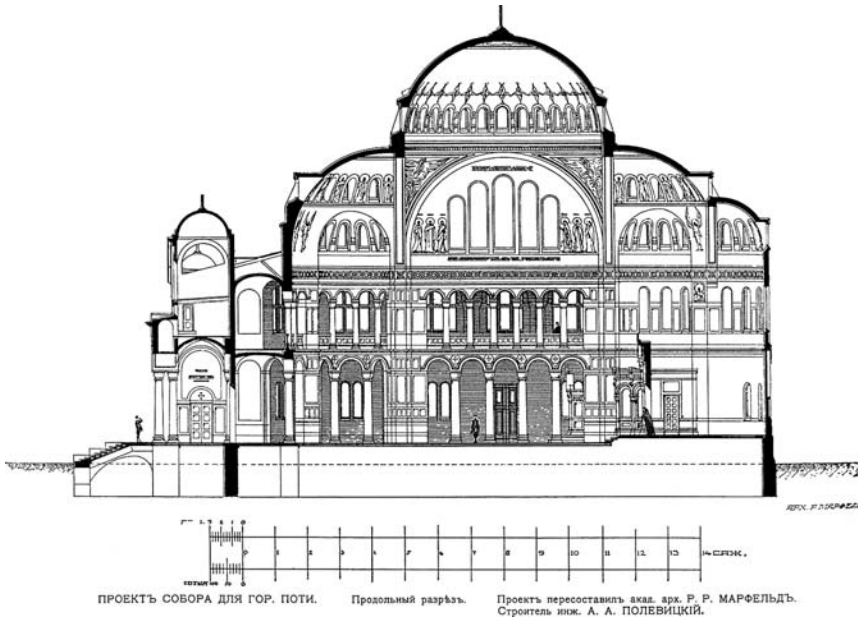
Сл. 21. Р. Р. Марфельд, А. У. Зеленко. Кафедральный собор в г. Поти 1905—1907. Главный фасад. Журнал „Строитель”. 1905.



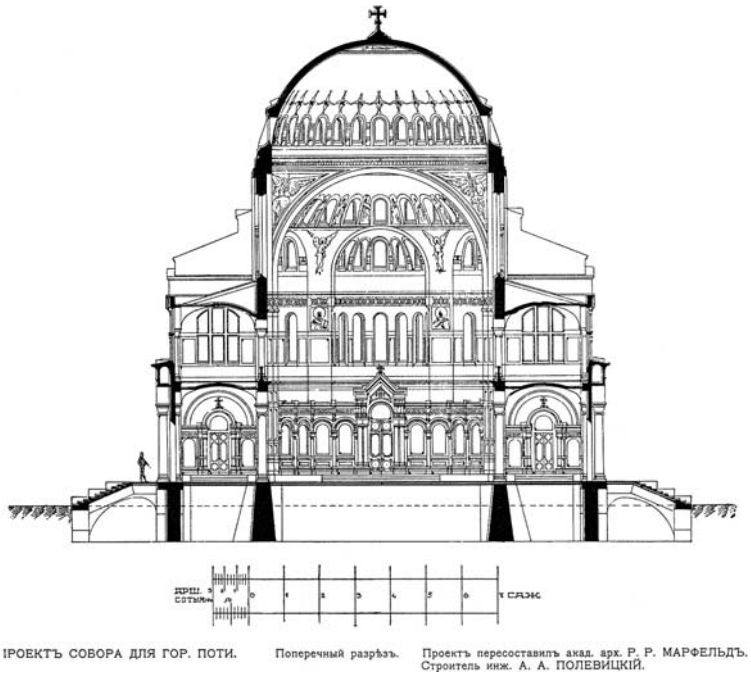
Сл. 22. Р. Р. Марфельд, А. У. Зеленко. Кафедральный собор в г. Поти 1905—1907. Восточный фасад. Журнал „Строитель”. 1905.



Сл. 23. Р. Р. Марфельд, А. У. Зеленко. Кафедральный собор в г. Поти 1905—1907. Планы. Журнал „Строитель”. 1905.

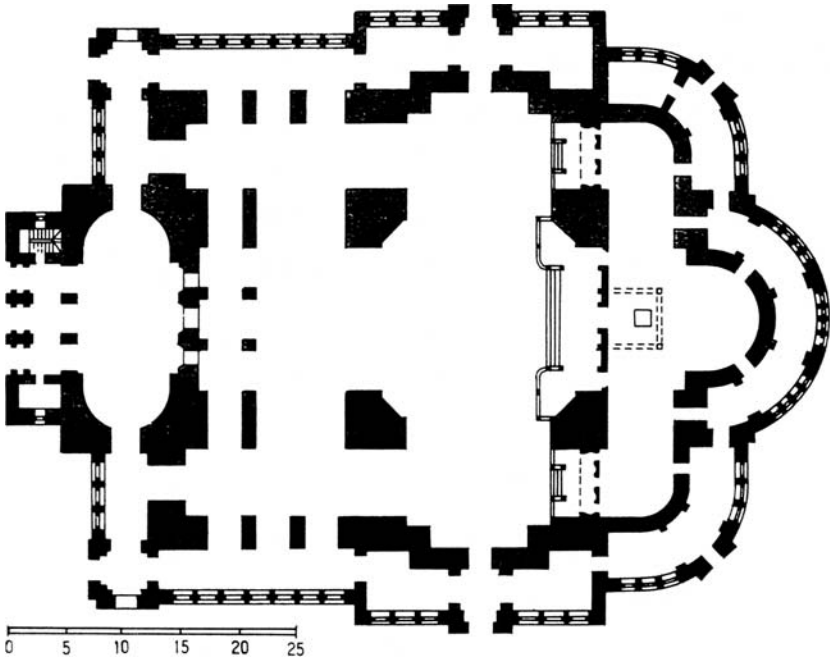


Сл. 24. Р. Р. Марфельд, А. У. Зеленко. Кафедральный собор в г. Поти 1905—1907. Продольный разрез. Журнал „Строитель”. 1905.



Сл. 25. Р. Р. Марфельд, А. У. Зеленко. Кафедральный собор в г. Поти 1905—1907. Разрез. Вид на алтарь. Журнал „Строитель”. 1905.

Сл. 26. А. Н. Померанцев. Собор Св. Александра Невского в Софии (Болгария) 1901—1912.



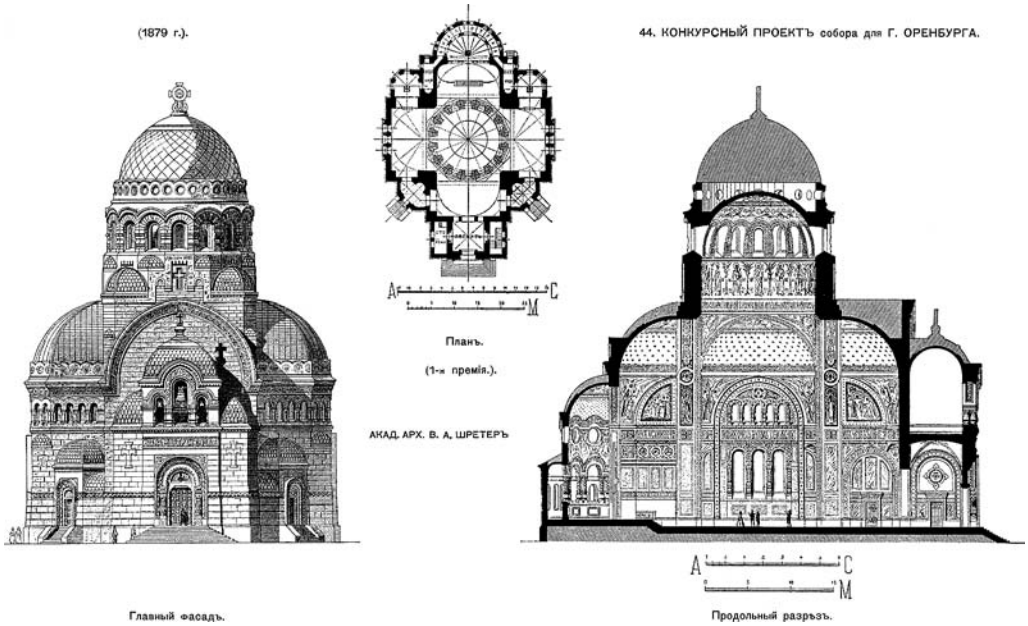
Сл. 27. А. Н. Померанцев. Собор Св. Александра Невского в Софии (Болгария) 1901—1912. План.

Сл. 28. А. Н. Померанцев. Собор Св. Александра Невского в Софии (Болгария) 1901—1912.

Сл. 29. Р. И. Кузьмин. Церковь Смоленской иконы Божией Матери в Самаре. 1868—1873. Для ее строительства использован проект Р. И. Кузьмина греческой церкви Св. Дмитрия Солунского в Санкт-Петербурге 1861—1866 годов.

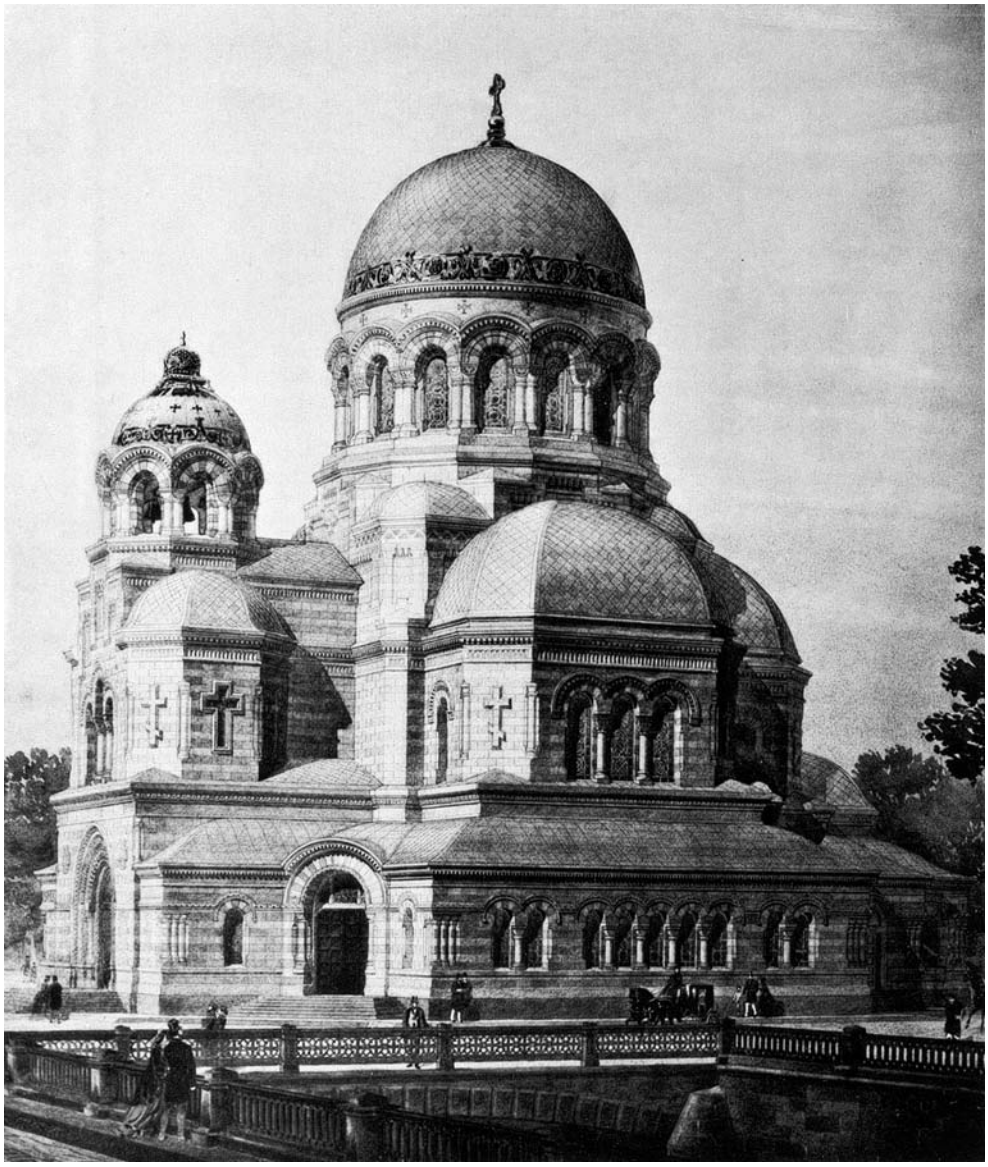
Сл. 30. Р. И. Кузьмин. Церковь Смоленской иконы Божией Матери в Самаре 1868—1873.

Сл. 31. Р. И. Кузьмин. 1811—1867.



Сл. 32. В. А. Шретер. Конкурсный проект кафедрального собора в Оренбурге 1879.

Сл. 33. А. О. Томишко. Конкурсный проект храма Воскресения Христова памяти императора Александра II на Екатерининском канале в Санкт-Петербурге 1882. Главный фасад. Журнал „Зодчий". 1882.



Сл. 34. А. О. Томишко. Конкурсный проект храма Воскресения Христова памяти императора Александра II на Екатерининском канале в Санкт-Петербурге 1882. Перспектива. Журнал „Зодчий". 1882.

Сл. 35. В. А. Косяков. Проект церкви Божией Матери Милующей в Галерной гавани. Санкт-Петербург. 1888. Журнал „Зодчий”. 1888.

Сл. 36. В. А. Косяков. Храм Св. Равноапостольного князя Владимира памяти 900-летия Крещения Руси. Астрахань 1891—1902.

Сл. 37. П. П. Малиновский. Спасо-Преображюенский храм в Нижнем Новгороде 1900—1904.

Сл. 38. Церковь Знамения Божией Матери в Вильне 1899—1903.

Сл. 39. Православный Никольский храм во Влоцлавске (Польша) 1902—1906.

Сл. 40. Храм Св. Александра Невского в Каменец-Подольске 1891—1898.

Сл. 41. Церковь во имя Св. Александра Невского в Новом Маргелане (Фергане) 1891—1899.

Сл. 42. „Новый собор” в Чите. Начало XX века.

Јурај Савељев

ХРАМ СВЕТЕ СОФИЈЕ У ЦАРИГРАДУ — УЗОР У РУСКОЈ ЦРКВЕНОЈ АРХИТЕКТУРИ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XIX — ПОЧЕТКА XX ВЕКА

Резиме

Неовизантијски стил у архитектури Русије карактерише епоху владавине императора Александра II (1855—1881) и у директној је вези са тада актуелним „Источним питањем". Средином XIX века заоштрила се борба за „византијско наслеђе" (хришћанске светиње Блиског Истока) и за судбину православних словенских народа Балкана.

Занимање за неовизантијски стил руски архитекти су испољавали паралелно са проучавањима византијске архитектуре која су предузимана при Академији уметности у Бечу (Т. Ханзен), Енглеској (Џ. Рескин), Француској, Шпанији и другим земљама. Међутим, само је у Русији дошло до масовног развоја неовизантијског стила. Уочљиво је више периода интензивне градње у том стилу, а они су везани за сегменте историје и спољне политике Русије:

1840. године — почетак 1850-их година: покушај руског озбиљнијег покровитељства над православним становништвом Турске и напори за њихово ослобађање од муслиманске зависности (Храм Св. Владимира у Кијеву, изграђен по угледу на сачуване храмове у Атини). Пораз у Кримском рату вођеном против европских држава навео је Русију да се окрене Истоку и сопственим културама, верским и државним исходиштима.

1870. године: ратови за ослобођење балканских земаља. Тих година се у неовизантијском стилу граде многобројни храмови, у градовима и манастирима.

Почетак XX века: У Русији се изводе најзначајније „реплике" цариградске Свете Софије, у годинама када је идеја о „Софији — Премудрости Божјој" била посебно актуелна. Током Првог светског рата руска војска је поново, као и пре четрдесет година, била пред вратима древне престонице Византије, па се „византијска тема" новим полетом испољила у архитектури, примењеној уметности, графичкој опреми књига и др.

„Византијски стил", као доминантан архитектонски стил, негован је и у осталим словенским земљама и у Грчкој. Настао је у периоду историзма и постао карактеристичан за црквену архитектуру у Србији, Бугарској, Румунији и Грчкој.

Н. В. Султанов, један од најауторитативнијих историчара архитектуре последње трећине XIX века, сматрао је да је византијски стил био изванредна замена оним архитектима који нису хтели да следе узоре московске архитектуре XVII века, а, с друге стране, проучавање византијског стила помагало је да се разоткрију недовољно познате специфичности руског националног стила. Било је то време публикација значајних истраживања чувеног византолога Н. П. Кондакова. Као главну карактеристику храма Свете Софије у Цариграду (532—537) он је истицао симбиозу источњачког феномена — куполе (као елемента базилике) и правоугаоне основе грађевине (сферног свода изнад четвороугаоног простора). Додуше, таква комбинација је била примењивана у Персији, али у Византији она је попримила мистичну конотацију, као „идеја Васкрсења, победе над смрћу".

На изложби одржаној 1892. године у дане Првог конгреса руских архитеката било је приказано око 50 пројеката инспирисаних византијским наслеђем. Извођење купола

и еволуција архитектонских поступака у доба напредовања технике градње створили су нов правац у инжењерској пракси — прецизан прорачун купола.

Главне реплике цариградског храма у руској архитектури епохе историзма појавиле су се на самом почетку развоја „византијског стила", 1860-их година, и на његовом заласку, почетком XX века.

Године 1865. руска влада је расписала конкурс за пројекат храма Светог Александра Невског у Тифлису (Тбилиси), престоници Кавказа, који је требало да буде изведен у стилу цариградске Свете Софије. Иницијатива је потекла из владиног програма изградње православних храмова у бившим провинцијама Византијске империје и у историјским центрима православља — у Палестини, на Кавказу, на Криму и у Кијеву (првој престоници православне Русије, следбеници Византије). Храм у Тифлису замишљен је и као споменик окончању Кавкаског рата и измирењу свих народа Кавказа. Пројекат Д. А. Грима постао је нека врста прототипа за пројекте храмова грађених широм Русије.

На прелазу векова приоритет у развоју нововизантијског стила преноси се на Василија Косјакова, питомца Института грађевинских инжењера у Петрограду, ученика Грима и Султанова. Уважена је директива владе и цара да се грандиозни „византијски" храмови граде и лоцирају на обалама Балтичког и Црног мора и Тихог океана (Кронштат, Поти, Феодосија, Владивосток), чиме је требало да се истакне империјална распрострањеност православне државе — наследнице Византије. С друге стране, актуелизовано „Источно питање" везивано је за изградњу моћне руске војно-поморске флоте.

Саборни храм Светог Николаја у Кронштату најзначајније је дело неовизантијског стила у Русији. После три пута спроведеног јавног конкурса прихваћен је план В. А. Косјакова. У спољну декорацију аутор је унео елементе романтике (портал, орнаменти), што је грађевини дало „еклектички" тон. Храм је завршен и освећен 1913. године у присуству царске породице и стекао популарно име „Поморски саборни храм".

Монументални храмови у Кронштату, Потију и Софији (Бугарска) представљају три правца еволуције неовизантијског стила. Први одражава „најпрогресивније" тенденције професора и питомаца петроградског Института цивилних инжењера, у којем се испољава утицај сецесије. Аутори храма у Потију усавршавају техничку и уметничку страну, али иду путем „копирања" обрасца, цариградског храма. Трећи правац, настао из узора — цркве Светог Димитрија Солунског (изграђене још 1866. године на Грчком тргу у Петрограду) одликује се скромнијим димензијама и постављању полукружних апсида са свих страна око централног језгра храма (куполе). Храмови ове распрострањене типолошке групе градили су се према још једном државном „програму" — уређењу градова дуж Транссибирске железнице (Новосибирск, Чита, Харбин).

Композиција храма са једном куполом, окруженом са три или четири бочне апсиде, може се сматрати најзначајнијим резултатом развоја неовизантијског стила у Русији, паралелно са изградњом храмова који представљају модификације архитектонских решења храма Свете Софије у Цариграду.

Yuri Saveliev

TEMPLE OF ST. SOPHIA IN CONSTANTINOPLE — A MODEL FOR RUSSIAN CHURCH ARCHITECTURE OF THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY AND THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Summary

The neo-Byzantine style in Russian architecture characterizes the era of the rule of Emperor Alexander II (1855—1881) and is directly connected with the „Eastern Issue", extremely important at that time. In mid 19th century the battle for „Byzantine heritage" (Christian sacred objects from the Middle East) and the destiny of Orthodox Slavic people became fierce.

Russian architects showed interest in neo-Byzantine style simultaneously with the study of Byzantine architecture which was conducted at the Arts Academy in Vienna (T. Hansen), England (J. Raskin), France, Spain and other countries. Only Russia, however, developed neo-Byzantine style on a large scale. Several periods of intensive construction in that style can be singled out, all of which are connected to certain segments of history and foreign policy of Russia:

The 1840's — the beginning of the 1850's: an attempt of more serious Russian patronage of Orthodox people in Turkey and attempts to free them from depending on Muslims (the Temple of St. Vladimir in Kiev, built after the preserved temples in Athens). The defeat in the Crimea War, which was led against European states, motivated Russia to turn to East and its own cultural, religious and state origins.

The 1870's: wars for the liberation of Balkan countries. That was the time when many temples were build in neo-Byzantine style in towns and monasteries.

The beginning of the 20th century: in Russia the most important „replicas" of the Constantinople St. Sophia were built in the years when the idea of „Sophia — Wisdom of God" was particularly relevant. During the First World War Russian army was yet again at the gates of the ancient capital of Byzantine so the „Byzantine theme" gained new momentum in architecture, applied art, graphic appearance of books, etc.

„Byzantine style" as a dominant architectural style was cultivated in other Slavic countries and in Greece. It emerged in the period of historicism and became characteristic of church architecture in Serbia, Bulgaria, Romania and Greece.

N. B. Sultanov, one of the most authoritative historians of architecture in the last third of the 19th century thought that Byzantine style was an excellent replacement for those architects who did not want to follow the models of Russian architecture of the 17th century. On the other hand, the study of Byzantine style helped discover insufficiently known particularities of Russian national style. It was the time when important research of the famous Byzantologist N. P. Kondakov was published. He claimed that the main feature of the temple of St. Sophia in Constantinople (532 — 537) was the symbiosis of the eastern phenomenon — a dome (as a basilica element) and the rectangular foundation of the building (a spherical arch above a rectangular space). Truth be told, that kind of a combination was applied in Persia but in Byzantium it acquired a mystical connotation as „an idea of Resurrection, victory over death".

The exhibition held in 1892 during the First Congress of Russian Architects showed around 50 projects inspired by Byzantine heritage. The construction of domes and the evolu-

tion of architectural procedures and technical advances in building created a new direction in the engineering practice — a precise calculation of domes.

The main replicas of the Constantinople temple in Russian architecture in the historicism era appeared at the very beginning of the development of Byzantine style in the 1860's and during its descent at the beginning of the 20th century.

In 1865 Russian government opened a competition for the project of the temple of St. Alexander Nevsky in Tbilisi, the capital of Caucasia, which was supposed to be built resembling St. Sophia from Constantinople. The initiative originated in the government program for the construction of Orthodox temples in former provinces of the Byzantine Empire and in the historical centers of Orthodoxy — Palestine, Caucasia, Crimea and Kiev (the first capital of Orthodox Russia, follower of Byzantium). The temple in Tbilisi was conceived as a monument to mark the end of the Caucasian war and the reconciliation of all the people in the Caucasia region. The project of D. A. Grimm became a prototype for the projects of temples built all over Russia.

At the turn of the centuries the priority in the development of neo-Byzantine style was passed onto Vassil Kosyakov, a student at the Institute of Construction Engineers in St. Petersburg and a student of Grimm's and Sultanov's. The government and Emperor's initiative to build grand Byzantine temples on the locations of the Baltic and Black Seas (Kronstadt, Poti, Feodosia, Vladivostok) was adopted. This was supposed to stress the imperial width of the Orthodox state — an heir to Byzantium. On the other hand, the current „Eastern issue" was tied to the construction of the powerful Russian military and naval fleet.

The Synod temple of St. Nikolai in Kronstadt is the most significant work in neo-Byzantine style in Russia. After the bidding had been conducted three times, a design by V. A. Kosyakov was accepted. The exterior decoration contained the elements of romanticism (portal, ornaments), which made the edifice look eclectic. The temple was finished and consecrated in 1913 in the presence of the Imperial family and later it acquired the popular name of the „Naval Synod Temple".

The monumental temples in Kronstadt, Poti and Sophia (Bulgaria) represent three directions of the evolution of neo-Byzantine style. The first reflects the most progressive tendencies of professors and students of the St. Petersburg Institute of Civil Engineering which shows the influence of secession. The authors of the temple in Poti perfected the technical and artistic side but they also chose to copy patterns of the Constantinople temple. The third direction, created after the model of the Church of S. Demetrius of Thessaloniki (built in 1866 on the Greek Square in St. Petersburg) is characterized by smaller dimensions and the placement of semicircular arches on all sides of the central part of the temple (the dome). The temples belonging to this widespread group were built through another government program — the decoration of towns along the Trans-Siberian Railway (Novosibirsk, Chita, Harbin).

The composition of temples with one dome surrounded by three or four lateral arches can be considered the most important results of the development of neo-Byzantine style in Russia simultaneously with the construction of temples which represent the modifications of architectural designs of the temple of St. Sophia in Constantinople.

UDC 72.035.9(498)„194”

CARMEN POPESCU

King Carol II and the Built Image of a New Nationalism

ABSTRACT: In the history of Romanian monarchy, King Carol II is generally considered as a controversial, if not reprobate, personality.[1] Often presented as a feeble ruler — devastated by common passions and nurturing personal ambitions without regard for the country benefit —, his reign was perceived as a period of decline of the Romanian modern state established values. However, the character and his epoch deserve a closer attention and a nuanced interpretation, which is already advanced by few recent studies.[2] This article aims to contribute to this shift of understanding by introducing a new reading and by presenting Carol II as he wanted to be considered: a king of culture.

KEY WORDS: Carol II, nationalism, Romanian monarchy

BEFORE THE REIGN

The future Carol II was born in 1893, as the eldest son of the Crown prince Ferdinand and his wife, Princess Mary. His father and his grand-uncle were the heroes of the young nation, makers of modern Romania.[3] Enthroned prince in 1866, Carol 1st, of the German family of Hohenzollern-Sigmaringen, led the country towards its independence in the war of 1877—1878: allied to the Russian army, he was victorious against the Ottoman Empire, proclaiming the kingdom in 1881. His nephew Ferdinand was the hero of the First World War, accomplishing the dearest dream of the nation, the unification of the other territories inhabited by Romanians — Transylvania, Bucovina and Bessarabia — with the motherland.

If young Carol contributed, too, to the triumph of his country, fighting as an officer in the Romanian army, he was rather an inconsistent nature. He proved it al-

[1] This article is the developed version of a lecture given in 2002 at the School of Slavonic and east European Studies.

[2] See in particular Sorin Alexandrescu, *Paradoxul român*, Bucureşti: Univers, 1998.

[3] For a comprehensive study of the Romanian history see Vlad Georgescu, *Istoria românilor de la origini pînă în zilele noastre*, Bucureşti: Humanitas, 1992, and Keith Hitchins, *Rumania 1866—1947*, Oxford: Oxford University Press, 1994.

ready in his early years, by contracting a morganatic marriage. After his official union with the Greek princess Elena, he quickly regained his passionate temperament. His outrageous but durable liaison with Elena Lupescu, a young Jewish woman from the middle class, made him lose his rights at the throne: thus, at his father death, in 1927, his minor son Mihai was proclaimed king. Carol chose a self-imposed exile in Paris, together with his beloved but in spite of this life of ease, he never gave up his royal ambitions. In 1930, he turned back home unexpectedly; an apparently sudden decision which had been prepared long time in advance. Once back, he obtained the cancellation of his banishment and was proclaimed king. From the beginning of his reign, Carol II decided to impose himself as a firm leader, decided to sweep away his former erratic image. Willing to invigorate the kingdom, rather weakened by Ferdinand's death and the slow collapse of the ruling Liberal Party, Carol II was ready to use an authoritative hand. Moreover, he explicitly intended to leave an imperishable mark behind him — political and cultural as well.

POLITICAL BACKGROUNDS

Enthroned king the 8th of June 1930, Carol II ruled an entire decade, until the 6th of September 1940, when he was forced to abdicate. A strong presence on the political scene of the country, the sovereign had, however, to share it with another important actor: the *Legion of the Archangel Michael*.[4] The authoritative king and the extreme right organisation tried both — with different goals and particularly with different means — to control the destinies of the country.

Nicolae Nenciulescu, *The Royal Palace*, Bucarest 1929—1937.

[4] See for a detailed history of the Iron Guard and the Legion Francisco Veiga, *Istoria Gărzii de Fier 1919—1941. Mistica ultranaţionalismului*, Bucureşti: Humanitas, 1995 (*Historia de la Guardia de Hierro Rumania 1919—1941*, Barcelona: Publicacions de la Universitat Autonoma de Barcelona Bellaterra, 1989)

Created in 1920s, the legionnaire movement took advantage of King Ferdinand's death, as well as that of principal liberal leaders, and consolidated its position. By the beginning of the next decade, the movement gained a powerful ascendance and a mass support. Carol II placed himself openly against the nationalism conveyed by the extremist organisation. Irritated by its strident demonstrations and, particularly, by its obvious eagerness to take the power, he outlawed it in 1931 and again in 1933. In spite of the king's firm attitude, the Legion made surface on the political scene in 1935, as a legal party entitled *All for the Country* — a symbolical name that reflected the success encountered by the extremist movement. Indeed, the forces of extreme right seemed to have progressively gained numerous sympathies, among masses as well as among intellectuals: at the 1937 elections, *All for the Country* became the third party in the Parliament. The newly designated prime-minister, the nationalist poet Octavian Goga, considered political collaboration with the Legion. Carol II denied such a possibility, which opened the way to the instalment of a fascist regime, Carol II adopted an ultimate decision by proclaiming the royal dictatorship on 10th of February, 1938. The king promulgated a new constitution, dissolved the Parliament and the parties, and founded a new political organisation, the *Front of National Rebirth*. Due to a strong political pressure, the *Front* became the first Romanian mass party, marking a threshold in the history of the country: the era of dictatorships and of manipulative ideology.

In spite of its authoritative basis, the royal dictatorship was rather moderate; however, the evolution of the international context helped it slide into reinforced, if not extremist, nationalist positions. The outburst of the Second World War and Stalin's ultimatum in 1940, by which the USSR recuperated Bessarabia and Bucovina, finally decided Carol II to accept the patronage of Hitler's Germany. But even this desperate solution could not save the king, forced to abdicate on the 6th of September 1940.

THE POWERFUL FORCE OF NATIONALISM

The creation of Greater Romania, after the First World War, increased, as a natural consequence, the nationalist ideas and favoured a recrudescence of extremist manifestations. The official politics had a lesser impact on this situation comparing with the growing populist attitudes, where national enthusiasm met xenophobia. This context stimulated the creation of the Legion, whose leader, Corneliu Zelea Codreanu, was the godson of the notorious nationalist Alexandru C. Cuza. The latter, together with another adept of extremist nationalism, Nichifor Crainic, contributed significantly to shape the ideology of the legionnaire movement, which declared autochtonisme and Orthodoxy as principal values of the Romanianness. Crainic started to publish the program of his „Ethnocratic State", immediately after the Legion entered the political scene: „the Ethnocratic State represents the will of power and

grandness of the Romanian nation; its main factors are — the land, the blood, the spirit and the faith."[5]

Carol II was himself the product of a rising nationalism; nevertheless, he didn't share the same ideology with the adepts of the Legion. The king saw himself as the mediator of the national reconciliation. In his first speech as a sovereign, he made clear already his strong determination to bring together all the forces of the nation in a single „bundle", a term close to the Italian „fasces". Preaching social harmony and fraternity for the prosperity of the country, the king believed he had the missionary task of building new Romania. His attitude was clearly related to the specific fascist theme of national consensus and collaborative unity in creating a new society. A theme that went together with the hostility against the divisiveness of the political parties.

Constantin Rădulescu-Motru's writings allow to grasp Carol II's nationalism — the philosopher's concept of „Romanianism" incarnated the ideology of Carol's reign, and particularly the royal dictatorship. During this latter period, Rădulescu-Motru was the president of the Romanian Academy, as well as founder member of the *Front of National Rebirth*, thus according his support to the regime. For the philosopher, the 1938 constitution was the very reflection of what he called the „New Nationalism", or the „Romanianism", a concept that he defined in his fundamental writing, *Romanianism — the catechism of a new spirituality*.[6] Rădulescu-Motru considered that a new kind of nationalism was developed all over the continent: „our day Europe demands a more sincere differentiation of the national types, in accordance with their original characters."[7] In this context, „Romanianism" was Romania's logical response to the new spiritual order: „The new man, the prototype of the new nationalism is intimately connected to the roots of tradition, he rises from the vigour of his race and is the continuation of the vigour of his race: he is Romanian in Romania, Russian in Russia, French in France, German in Germany. He replaces the anonymous man of the 19th century."[8] Race and authority (understood as state control) were the major vectors of the new nationalism, such as perceived by Rădulescu-Motru: he described the first to be innate, thus eternal, while he considered the second a momentary but necessary stage in the evolution of the new spiritual order. As equally transitory, but necessary, was the role assigned to the external models. According to Rădulescu-Motru the old French model, which inspired Romanian nationalism of the 19th century, was replaced by the German and Italian models — a sign of evolution but which showed, nonetheless, that the country was still in a phase of identity construction.

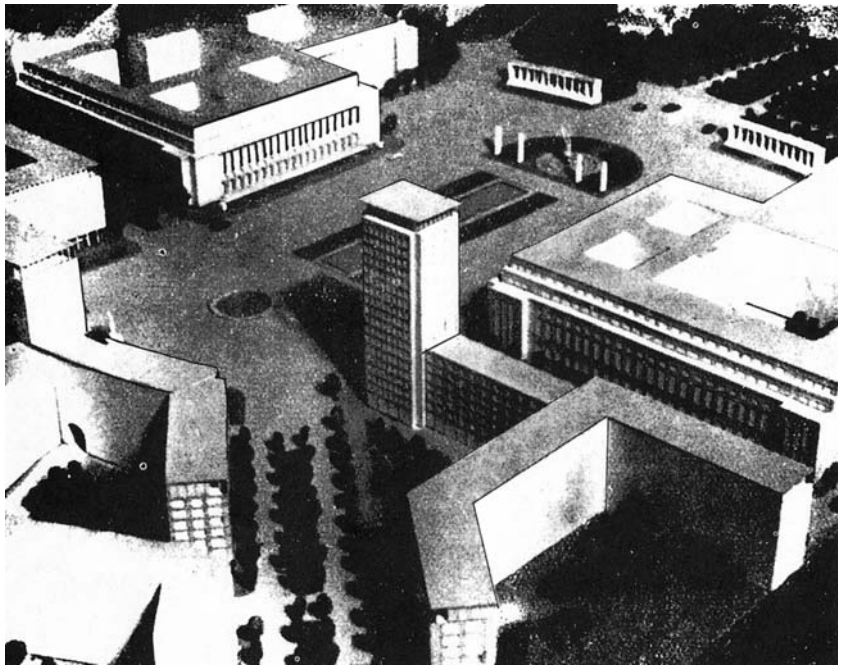
---

[5] The several chapters of the program were published in the pages of the cultural magazine *Sfarmă Piatră* (see Zigu Ornea, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, București: Ed. Fundației Culturale Române, 1995, p. 221). Unless other specification, the translation of the Romanian texts in this article is by the author.

[6] Constantin Rădulescu-Motru, *Românismul. Catehismul unei noi spiritualități*, București 1936.

[7] C. Rădulescu-Motru, *Românismul. Catehismul unei noi spiritualități*, București: Editura Garamond, 1996 (re-edition of the 1936 version); p. 15.

[8] *Ibidem*, p. 146.



Duiliu Marcu, *Project for the Victoria Square*, Bucharest 1937.

Rădulescu-Motru's analysis pointed the similarities existing between the ideology of Carol II's reign and fascist principles. However the philosopher insisted to affirm the non-extremist character of the new Romanian nationalism; he did that even in the final version of *Romanianism*, published in 1939, in a very tensed external political context. „Romanianism means neither xenophobia nor Orthodoxy",[9] clearly stated Rădulescu-Motru, thus unmistakably delimiting his concept from the Legion's doctrine.

CULTURE AS A POLITICAL INSTRUMENT

In Carol II's vision of nationalism, politics and culture were closely related, supporting each other. At the dawn of his reign, a young philosopher, Petre Comarnescu, was writing: „the style that crystallises now demands an accord between culture and politics."[10] Or, the freshly enthroned king felt ready to assume this task and to make this new style his own. Cultivated, but also conscious of the decisive part culture could assume in building an ideology, the king encouraged the arts, in which he saw an important instrument for accomplishing his will. His authoritarian posi-

[9] *Ibidem*, p. 97.

[10] P. Comarnescu, „Ideile veacului și spiritualitatea", in: *Acțiune și reacțiune*, 1929, no. 1, 1—14; p. 12.

tion was explicit: the new Romanian society was to be permeated by aestheticised politics. His two main goals — to be seen as the messenger of national harmony and the patron of culture —, situated Carol II under the direct influence of the Italian model. Walter Benjamin commented on the way fascism mobilised the aesthetic categories in order to impede the dissolution of the traditional social order, a process to similar to Carol II's approach to culture.[11]

The king initiated several vast projects — both in terms of size and grandeur — intended to shape a new image of the nation. A man of his time, Carol II was attracted by the new theories of races and ethnicity, so not only did he praise the symbolic sense of History, but he also profitably exploited the notion of origins. The king supported the sociological studies of Dimitrie Gusti, patronising his activities under the cover of the Royal Foundation Carol II. Gusti aimed to elaborate a „science of the nation", placing the village at the core of it: hence, numerous multidisciplinary teams were involved in a thorough researched of the rural reality.

A man of his time — a time of order and monumentality —,[12] the king understood how powerful could become the architecture if used as a political support. So, he actively promoted the development of the official architecture, which had slowed down in the last years, and decided to renew its image. The new official architecture had to respond to the grand scale of the king's ambitions: the monuments were to display, at a colossal scale, the union of tradition and modernity. These two concepts — tradition and modernity — formed an essential binomial in Carol II's ideology, who regarded his reign as the articulation between past and future, the necessary link bringing continuity: „We live for the future as well as for everything that was good and sound in our past, affirmed the king. We have to leave intact the legacy of our ancestors to our followers: we owe them that. We do not live for ourselves and for the present moment. We are but transitory. But the national being, the progress of the nation is eternal."[13] The apprehension of the past in order to build the future represented a recurrent theme of the king's discourse: „In what concerns Romania's cultural development we should not forget our past; if we want to consolidate the culture of our country, we have to dig up the ancient foundations and to build on them the most beautiful and most brilliant culture — the culture of tomorrow-Romania."[14]

It was specifically this culture of tomorrow-Romania that the king intended to build through the official art that he patronised. And since national entity was considered through the magnifying lens of eternity, the aesthetics of the new culture was naturally following the principles of classicism, icon of eternal order. Thus, the

---

[11] W. Benjamin, „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in: *Illuminations*, New York: Schocken, 1969; 217—52.

[12] See Franco Borsi, *L'Ordre monumental Europe 1929—1939*, Paris: Hazan, 1986.

[13] As quoted in Ioan D. Enescu, *Arhitectura și Renașterea Națională — Stilul Regele Carol al II-lea*, București: Tipografia „Cuvântul Românesc", 1940; p. 7.

[14] The speech pronounced in front of the members of the Romanian Academy was reproduced in Petre Antonescu, „Pentru o renaștere a arhitecturii românești", in: *Academia Româna. Memoriile Secțiunii Istorice*, București, 1939; p. 173.

official architecture of Carol II embraced the new monumental order praised by all authoritarian systems of the time (and not only). This aesthetic choice was paralleled by an overt ideological statement. In spite of the fact that the king was truly convinced by the importance of the ethnic component, as fundamental for defining the essence of national identity, he chose History as the reference concept for shaping the official image of nationalism. Not History in general — but mythical, idealised history, addressing the topic of the glorious Latin roots of Romanian people. The great fresco of the Romanian Athenaeum, a work that waited to be completed since the building of the edifice in 1888 and finally painted under Carol II by Costin Petrescu (1933—37), is symptomatic in this respect.[15] Conceived as a vast historical allegory, the fresco condenses the major moments of the Romanian nation, from its birth — the first scene shows the colonisation of Dacia by the Roman emperor Trajan — to the creation of the modern state. Each historical period is incarnated by a major character — commonly considered in the Romanian historiography as a national hero —, represented on the background of a significant monument of his time. If the architecture associated with Carol II's reign is only suggested, it is not less significant: the king himself was depicted on the steps of a colossal edifice with fluted columns, receiving the homage paid by two peasants and the young members of the „Country Guard" (*Straja Țării*). The scene, and the architecture that serves a decor, is clearly a metaphor of the State: the solid frame of the monarchy (materialised by the timeless aesthetics of classicism) welcoming and hosting the primary values of the nation, the peasants (the foundation) and the youth (the future). Otherwise said, the legitimacy and prestige of History, associated to the ethnic roots as a legacy for the future generations. The hierarchy inside the image is obvious and reminds Rădulescu-Motru's remark in *Romanian Ethnicity*: „the signification ethnicity acquired today in the current language is closer to the idea of racial origins and geographic conditions, while the concept of national has mainly a political extent."[16]

The king's choice for an almost mythical image of History explains why he did not adopt the existing „National Style" for the official architecture. Created in the 1880s, in response to the hegemony of the Beaux-Arts aesthetics which largely dominated the built Romanian landscape of the time, from the institutional level to the residential one — but also under the influence of the new architectural trends developed in the important cultural centres of the Western Europe, where the young Romanians completed their education —,[17] the „National Style" was founded on the re-

---

[15] The building, designed by the French architect Albert Galleron (1886—88), was destined to be a „temple of the Romanian culture". Hence, the historian Alexandru Odobescu, who was also one of the major ideologues of the national art, proposed to decorate the main hall (hosting conferences and concerts) with a fresco depicting the history of the Romanian nation. The circular shape of the hall allowed to conceive this fresco as a continuous narrative, highlighting the most important moments and arm deeds in the Romanian history. Almost half a century later, Petrescu's work is based on the scheme proposed by Odobescu. See Carmen Popescu, *Le style national roumain. Construire une nation à travers l'architecture* 1881—1945, Rennes/ București: Presses Universitaires de Rennes/ Simetria, 2004.

[16] C. Râdulescu-Motru, *Etnicul românesc* (1942), in *Scrieri politice*, București: Nemira, 1998; p. 461.

[17] See for the creation and the evolution of the „National Style", C. Popescu, *Le style national.*

interpretation of local tradition. As an expression of the Romanian identity, the new architecture gained progressively recognition and was acknowledged as an emblematic expression due to the General National Exposition that opened in 1906 in Bucharest. After the treaty of Versailles and the creation of Greater Romania, the „National Style" became the official architecture of the unified nation. Why, then, Carol II did not choose this highly symbolical current to represent his idea of State?

It is true that at the beginning of the 1930s, the „National Style" was shook by a deep crisis; confronted with Modernist architecture, its language and approach appeared, all of a sudden, obsolete. Moreover, part of its production, due to both its dated historicist vision and to the epigone phenomenon (weakening its creative force), was assimilated with the reactionary thinking of the extreme right. For instance, Nichifor Crainic, the supporter of the Legion, was also a virulent defender of the conservative version of the „National Style". However this situation was not generalised and some of the adepts of this identitarian trend were, in exchange, strongly determinate to renew its image, by embracing the functional principles of Modernism and by conceptualising the charge of tradition. This renewed version of the „National Style" could have seduced Carol II, who — as it was shown before — explicitly claimed his attachment to local specificity and who was preaching the use of tradition as a solid basis for the modern culture. Nonetheless, the king preferred the monumental classicism as an official architecture: a choice influenced by the Italian model, especially because of the *latinità*, which reinforced its value of archetypal image. Thus, Roman eternity legitimated undisputed glory for the Romanian people.

Using the Italian model did not mean copying it. The *retour à l'ordre* was appropriated by the king and by the architects as the pure expression of Romanian nationalism. Its image was progressively established through the decade of this reign and assimilated to the person of the sovereign. It is hard to know today if it was the king himself that imposed this assimilation between his persona and a certain aesthetics, or if the Romanian intellectuals perceived it as such. Whatever the explanation was, the architects in key positions vividly supported the idea of a new style inspired and stimulated by the king.

The president of the Society of the Romanian Architects, Ioan D. Enescu, affirmed in 1939: „in the last years, [Romanian] architects were concerned with a style of the time; and because the time bears the mark of great personalities, this style was deservedly called **Carol II style**."[18] The same year, the reputed architect Petre Antonescu, head of the School of Architecture in Bucharest and one of the most brilliant adepts of the national architecture converted to the New Order, outlined the nature of the official aesthetics: „this new envelop of our thinking and our spirituality could not be attained through the mould of foreign parasite forms, but shaped out of the very substance of national imperatives and the victory of Romanianism, unique, reinforced and exalted to the highest peak of the Art."[19]

[18] I. D. Enescu, „Stil Regele Carol II", in *Arhitectura*, 1939, no. 2, 4—5; p. 4.
[19] P. Antonescu, „Pentru o renaștere a arhitecturii românești", p. 174—175.

Duiliu Marcu, *The War Academy*, Bucharest 1937.

Through their functions and official positions, Antonescu and Enescu, together, embodied the whole profession and their support to Carol II style was supposed to represent the support that all Romanian architects would have brought to the official aesthetics. Neither Antonescu nor Enescu pretended to be the creators of the new style, recognising this honour to the king himself, considered to be its true originator. „The new order, brought to us by the clear mind and the strong arm of our Sovereign, should deliver the Art, as well", claimed Antonescu,[20] while Enescu explained: „the two determinant elements, the environment and the historical personalities, had always and everywhere affixed their particular mark on time and people; a style is based on tradition, which means its relationship with the environment …, and on the creative impulses that eminent leaders know how to impose to people and institutions."[21]

The rhetoric of the phrase of the quoted speeches is at least as important as the message conveyed. The image of the leader as an architect is a *locus* of dictatorships and Carol II did not deprive himself of it in the years of his own dictatorship, when he was referred to as the „Great Architect of the Restoration and of the National Rebirth".

[20] *Ibidem*, p. 173.
[21] I. D. Enescu, „Stil Regele Carol II", p. 4.

BUILDING A NEW IMAGE FOR ROMANIA

Carol II was responsible for three types of interventions in terms of official architecture: reshaping the city by urban operations, encouraging a new aesthetics for the administrative institutions, and tackling innovative concepts through the pavilions of international and national exhibitions.

As the capital of the kingdom, not only was Bucharest the natural core of the new official architecture, but Carol II wanted to transform it into a mirror of his ideology. The king's program was based on two main complementary directions, concerning urban and building planning: shaping the city provided the necessary framework for the institutions of the Power, the monuments of the new regime.

The starting point of the grand projects initiated by the king was the royal palace. Built by the French architect Paul Gotereau in 1885 for Carol 1st, the old edifice had been severely damaged by a fire in 1927, an excellent pretext for Carol II to impose a new architectural image of the monarchy. Started in the first year of the reign, the refection was fastidious and lasted until 1937. The architecture of the new edifice, designed by Nicolae Nenciulescu, represented a first attempt to symbolise the shift of the official architecture: the exterior displayed the solemn pattern of neo-classicism, exalted by monumental columns and pilasters, while the interior was adorned with neo-Byzantine elements. Visiting the edifice during a short trip to Bucharest, the French Emile Maigrot, architect of the Regional Centre of the 1937 International Exposition in Paris, admired „its personal design representing the tendencies of the Romanian architecture in its evolution."[22] The scheme was obviously symbolical: a „neutral" exterior, responding to a generic idea of the monarchy, and a particularised interior, echoing the local tradition. In spite of its ingenious encoding, the architecture of the royal palace did not become the turning point of a new aesthetics. The reason laid perhaps in the too literal, too „historicist" vocabulary of the neo-classicism employed; in the coming years, this architecture was to be refined and transformed into a New classicism (the nuance is essential), while the reference to the local tradition will be more conceptualised. By doing so, the creators of the new official architecture tempted to make it signify, through its composition, the new Romanian society, as explained Ion Enescu: „Instead of the diversity of shapes and decorative motives, the architecture will create unified and harmonic compositions, which will reflect the force of the nation and the firmness of its establishments."[23]

Thus, aesthetics translated politics. A conception that was even more evident in the high symbolical image of urban planning, which reminded one the ideology of the *Stadtkrone*: „Our cities, wrote Enescu, will reflect spatially the liberty of action, but also the discipline necessary for life in common — the right of everybody to express his desires, but also the unity of direction and of organisation, as well as the

[22] Interview with Emile Maigrot, published in *Gazeta Municipală* du 16 mai 1937; É. Maigrot Archives, Institut Français d'Architecture, box 1 (Exposition de 1937, Centre régional).

[23] I. D. Enescu, *Arhitectura și Renașterea Națională — Stilul Regele Carol al II-lea*, p. 7.

normal hierarchy of moral and social values. A social construction, the city — as all other constructions — has a foundation and a summit, or a crown. The centre of the city has to be the civic centre, with the public institutions installed in buildings higher than all the others, in order to be seen from everywhere and to be present for everybody. From this centre, represented in the space by the most elevated point, the height of the buildings should progressively decrease to the periphery of the city, allowing thus enough light and air for everybody. Organised like this, the city will form an unified and harmonic entity, from which all discomfort and shadow will be — literally and figuratively — banished. The public buildings will reflect and express the prestige of the State authority, but also a feeling of protection and justice for all. The open perspective, with squares and large boulevards surrounding the public establishments, reinforces the conviction that these establishments belong to everybody and that they have nothing to hide."[24]

The utopian image of the city depicted by this text, written in 1939, reflected, on a symbolic level, the concern with urban planning, which became a major preoccupation of the Romanian architects at the beginning of the decade. The Master Plan of Bucharest, completed in 1934—1935, reinforced the radial-concentric shape of the capital through its distribution of functions into the central zone, residential zones, industrial zones and traffic routes. The plan was intended as the necessary basis that would give the city possibilities both for development and for organisation and monumentality.[25] The king followed closely the evolution of urban interventions as proved by the overt rhetoric of several urban projects, such as the series of monumental squares or the setting of the new War Academy.

This last project was commissioned to Duiliu Marcu, the most important representative of the official architecture of Carol II's reign. Marcu paid special attention to the setting: „the choice of the place was highly important for an institution with such a great educational value."[26] So, the new War Academy was positioned on an elevated plateau, dominating the south-east part of the city, and allowing the creation of a monumental perspective of one kilometre long. The intention was obvious — the institution itself had to dominate the capital, as a perfect „military acropolis", as declared the Minister of Defence of the time[27]. The entire ensemble obeyed the idea of monumentality, from the urban operation to the edifice itself: „the facades, wrote Marcu, express a simple architecture, susceptible to impress by volumes and proportions."[28] As the war had started, the architect had to sacrifice the decoration of the central volume, „two epigraphical panels crowned by bronze Roman chariots", which would have significantly contributed to the allegoric force of the monument.

---

[24] *Ibidem*, p. 13—14.

[25] Luminița Machedon, Ernie Scoffham, *Romanian Modernism. The Architecture of Bucharest, 1920—1940*, Cambridge Massachusetts: MIT Press, 1999; p. 84.

[26] Duiliu Marcu, *Architecture 1930—1940*, București 1946; p. 155, 158.

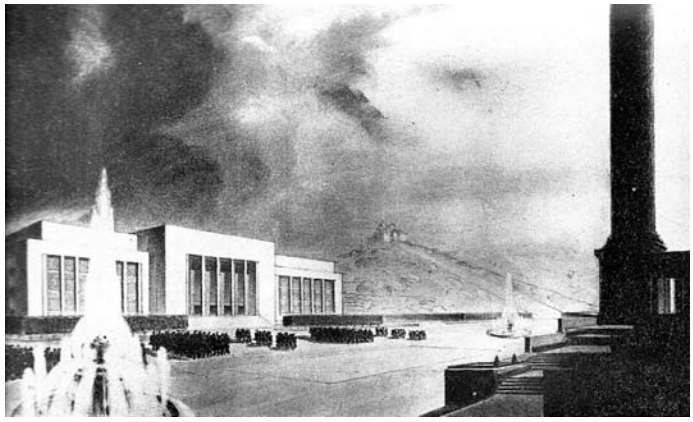
[27] *Ibidem*, p. 172.

[28] *Ibidem*, p. 163.

The series of squares encoded as well a symbolic message. We advance here a theory for which we found only scarce written evidence yet; nevertheless, a close analysis of the projects proves that Carol II aimed to draw on Bucharest map three symbolical places, each of them attached to one of the kings of the Romanian dynasty. The projects concerned two existing squares — the Royal Square and the Victoria Square — as well as the new 8th of June Square.

Situated in front of the palace, hence its name, the Royal Square represented the perfect image of Carol 1st reign: facing the palace were the symbols of Culture and Education — materialised by the Romanian Athenaeum (Albert Galleron, 1886—88) and by the Foundation Carol 1st (Paul Gotereau, 1891). In spite of the importance of the three institutions and of their prestigious, at the time, Beaux-Arts style, the square had a poor urban image with its loose contours. If the evident goal of the intervention was to reshape the square according to a structured urban scheme, it also meant to affix the place the mark of Carol II era. Thus, when the king decided to rebuild the palace, he included in the project the refection of the square, completed by the Ministry of Internal Affairs, to be erected in the very proximity of the Foundation, and by a monumental equestrian statue of Carol 1st. The latter, admirable piece of work of the Croatian sculptor Ivan Meštrović, constituted the only accomplished element of this project that, unfortunately, was never achieved — neither during Carol II's reign nor later.[29]

Victoria Square, named as such in order to celebrate the victory of the Romanian army in the First World War, was associated with the second king of the country, Ferdinand. Only one of the buildings of the square was somehow related to his reign — the project of the Museum of National Art, by Nicolae Ghika-Budești, started in 1912, had significantly progressed after 1920; instead, the symbolic



Alexandru Zamphiropol and Alexandru Hempel,
Competition for the 8th of June Square in Bucarest (third prize), 1936.

[29] In 1942, an architectural competition attempted to remediate the lack of urban structure of the site.

meaning of the place was clearly attached to the person of this king, surnamed „Ferdinand the Liberator": indeed, the square played an important part in the celebrations of the war victory, when the triumphant army lead by the king marched on the streets of the capital. From an architectural point of view, the place was even less structured than the Royal Square, which had, at least, the advantage to subsume a coherent aesthetics; Victoria Square was the result of an uncontrolled accumulation of buildings of several periods and styles. The square made the object of urban reflection as early as the reign of Carol 1st, when the Italian architect Giulio Magni had imagined a replica of a Roman forum, with the symbolic Column of Trajan in the middle.[30] It seemed thus logical that Carol II was interested in the refection of this place with such a high symbolic value. Duiliu Marcu, the architect commissioned with the project, proposed several versions, advancing radical solutions. In one of the variants, designed in 1937, he enlarged the general dimensions, closed the perspective to Victoria Avenue by a monumental edifice with curved façade — the Ministry of Air and Marine — and replaced both the old Ministry of Foreign Affairs and the Museum of Natural Sciences by two identical buildings.[31] The project introduced a dynamic movement by the manner Marcu closed the perspective to Victoria Avenue and positioned the statue of king Ferdinand. Thus, he shifted the accent from the past (Victoria Avenue, old medieval axis of the city, and Kiseleff Road, the favourite promenade of nobility in the 18th and the 19th centuries) pointing to the future: Ferdinand's statue was heading to the recent Jianu Road, leading further to the freshly achieved urban interventions of Carol II Park and București-Ploiești Road. As unifying aesthetics, Marcu chose the language of the monumental order, as testifies the new Ministry of Foreign Affairs, the only piece of his project he succeeded to realise. The severe purity of the classicist scheme was softened by the alert rhythm of the arcades — that Marcu saw as an allusion to the legacy of local tradition — and the decorative relief by Mac Constantinescu — representing an allegorical image of Romania.

As for the third square for Carol II it represented the crowning symbol of his reign. Its name, The 8th of June, was an overt reference to the new era opened by his enthronement in 1930. While Royal Square symbolised the foundation of the kingdom by Carol 1st and Victoria Square represented the creation of the unified state — Greater Romania — by Ferdinand, the new project was expected to embody modern Romania, a country of progress and culture. The project had several phases, starting with an architectural competition in 1936. Situated in the neighbourhood of the old medieval centre of the city, the project was extremely vast — covering the huge surface of nine hectares —, composed by two parts, a „monumental" and a „leisure" square.[32] The square was conceived as an articulation between the hill

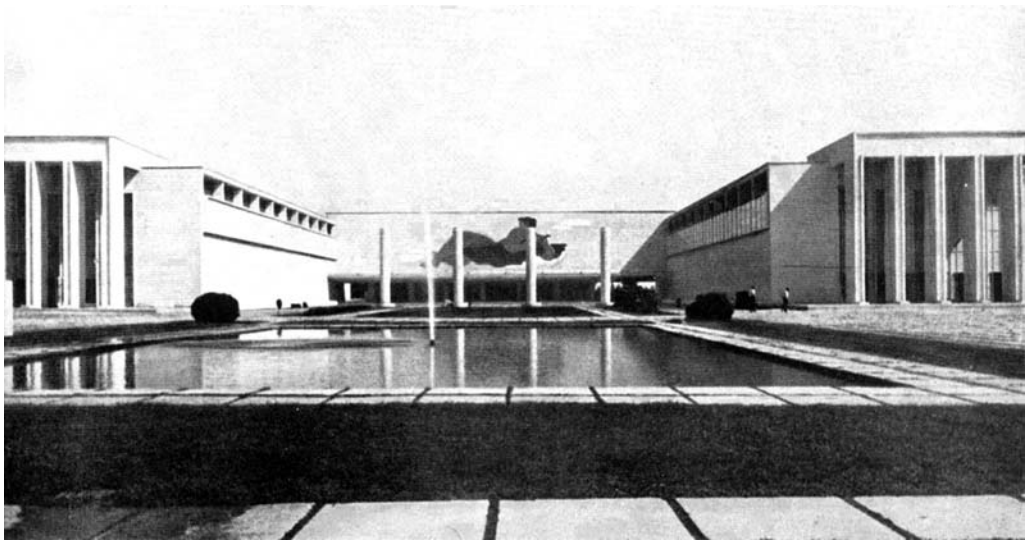
[30] See Nicolae Lascu, „Giulio Magni e l'ambiente architettonico romeno", in: *Quasar*, no. 24—25, 2001, 157—175.

[31] D. Marcu, *Architecture 1930—1940*, p. 173—194.

[32] Ion Bucureșteanu, „Piața 8 Iunie așa cum va fi ea într-adevăr", in: *Comuna*, 1937, no. 1, December 5; p. 5.

where are erected the 17th century Metropolitan church and the late 19th century Chamber of Deputies (Dimitrie Maimarolu), and the North-South boulevard cut during Carol 1st reign after the Haussmannian model. The site was purposely symbolic and the urban project to be developed here was based on a strong symbolism, as well: several important institutions were to be raised up in what was to be the monumental part of the square — the City-hall, the Opera and Carol II Foundation (hosting the institute directed by the sociologist Dimitrie Gusti). In other words, a triple emblem of Carol II's reign: the *Stadtkron*, the symbol of the art perfection (following the Wagnerian representation of the Opera as total work of art), and, finally, the symbol of the nation (incarnated by one of the most remarkable cultural works accomplished during Carol II reign, the study of rurality and the modernisation of the rural Romania). The unique testimony concerning the architecture of the square is represented by a series of projects designed by Alexandru Zamphiropol and Alexandru Hempel for the 1936 competition, when the team won the third prize. Highly inspired by the New Order, their plates show an architecture of oversized proportions and austere, distilled lines; no sign of local tradition, supposed to nurture the architectural creation of the time — instead, monumental allegoric sculptures animated the gigantic geometry imagined by Zamphiropol and Hempel, closer to an utopian world than to reality.

Carol II did not have time to achieve this monumental project, a hymn to its own reign. However, his predecessors showed interest in this urban operation and attempted to pursue it: irony of the History, the name of the square was changed into „The 6th of September", the shameful date of the king abdication. Due to the war, the project was abandoned again. Yet, the abandon was temporary, since at the end of the 1970s the site became, once more, the object of urban concern. Another



Horia Creânga, *Pavilions at the 1939 edition of the „Labour and Joy" exposition*, Bucharest.

leader, proclaimed himself as well „Architect of New Order", got seduced by the idea to erect here the civic centre. Alas, Nicolae Ceauşescu, the president of the Socialist Republic of Romania, succeeded to accomplish his plans, thus destroying an important part of the capital: the central piece of his project, the House of the Republic, covers more than six hectares, without mentioning the long boulevard and the monumental buildings bordering it.

In the last years of Carol II's reign, this symbolical rhetoric of the urban planning contaminated also the modernisation projects destined for small agglomerations, such as towns and even large villages. The disproportionate monumental vision, exalted by a refined, rigorous architecture was to renew the image of the Romanian urbanity. The utopian language of the new aesthetics was to replace the former references to local tradition of the „National style" by a solemn vision of timeless values: hence, the new nationalism was supposed to induce a different image of national identity. The beginning of the war and the forced abdication of the king stopped this process of renewal and none of the projects was materialised.

ARCHITECTURE AS A SHOW-CASE

If there was an appropriate field for developing the utopian aspect of „Carol II Style", this certainly was to be found in the exposition pavilions. Not only that the expositions offered a perfect ground for innovation, allowing experiments that would not fit the real life, but, by their particular nature, they required an emblematic image, an identifiable architecture. Therefore, the Romanian pavilions at international expositions, as well as those at national or regional manifestations, embodied very essence of „Carol II Style".

The king instituted a rupture with the picturesque rendering of national identity, thus he favoured an image of monumental modernity, as was displayed for the first time by the pavilion the 1935 Brussels exposition (author Constantin Moăinschi). However, if modernity became a master concept after this date, Romanian pavilions at the further manifestations included also manifest references to the legacy of local tradition. In 1937, in Paris, the pavilion designed by Duiliu Marcu reflected a skilful architectural discourse: while its main façade perfectly integrated the uniformity of the New classicism, the other sides of the pavilion played the card of the particularity, showing a subtle interpretation of traditional Romanian themes, from the stylised arcades, typical for the peasant house, to the Byzantine-like mosaics, depicting old folk tales. Commenting on his work, Marcu affirmed that he attempted „to harmonise the regional Romanian architecture with the international spirit of the exposition."[33] The French art critic, Waldemar George, who deplored the lack of architectural specificity of the manifestation, was sincerely marvelled by the refined distinction of the Romanian pavilion: „nothing gives the impression of pedantry and

[33] D. Marcu, *Architecture 1930—1940*, p. 60.

rationalism considered as a goal in itself; the presence of the past is unequivocally accentuated…"[34] The admiration of this adept of a conservative nationalism went to the Byzantine mosaics (by Nora Steriadi) and the gracious wooden columns of the pergola.

At the International Fair in New York in 1939, the union between the monumental order and the mark of national identity was solved in a different manner. The official pavilion, designed by George Matei Cantacuzino, displayed the austere aesthetics of the New classicism, while the „Romanian House", which sheltered a restaurant and a club, by Octav Doicescu, interpreted various traditional themes. Cantacuzino chose a solemn image of identity: he developed the theme of Latinity of the Romanian people, that he treated in an abstract geometry, enriched by stylised quotations of the 18th century decorative motives. This dialogue, between two different past and particularly between two levels of origins, was echoed by the dialogue between the classicist scheme of the façade and the hieratic spirituality of the interior. The composition of this latter suggested a religious feeling, enhanced by the materials used — bronze, alabaster and massive gem of salt — and the central allegoric statue. In exchange, the conception of „the Romanian house" was more picturesque, both in its architecture, inspired by the specific silhouette of medieval Wallachian churches, and in the interior decoration, interpreting folk motives.

The same year in 1939, opened in Bucharest a double event: „The month of Bucharest", an annual manifestation initiated in 1935 under the royal patronage, and the third edition of the international „Labour and Joy". The latter represented a mass organisation inspired by the fascist „Opera Nazionale Dopolavoro" and the national-socialist „Kraft durch Freude", and, as a matter of fact, Romania had invited Italy and Germany to the exposition in Bucharest, but also Bulgaria, Greece and France. While the „Month of Bucharest" was dedicated, since its first edition, to the valorisation of the traditional legacy in the framework of the progress accomplished by modern Romania, „Labour and Joy" was supposed to reflect the integration of the country in what was presented as the circle of „international values", such as fascism and national-socialism. The joint manifestation was displayed in Carol II Park, which was inaugurated three years earlier, in 1936, for the second edition of the „Month of Bucharest", when Dimitrie Gusti founded the Village Museum. The pavilions of both expositions, designed by the leading figure of the Modern Movement in Romania, Horia Creangă, were symptomatic for the aesthetics promoted by the new nationalism. They exalted an immaterial vision of architecture, attesting a commitment to overpass the contingent, similar to the Cantacuzino's approach at the New York fair, but employing a strictly abstract vocabulary. Could then this approach be qualified as nationalist? Eventually, the rhetoric upholding the architectural discourse shifted into an ideological statement, as proved by the catalogue of „Labour and Joy": „the pavilions rise up symbolically in Carol II Park, in front of

[34] Waldemar George, „Les Pavillons étrangers à l'Exposition de 1937", in: *L'Architecture*, 1937, no. 8, 245—272; p. 271.

the lakes… When the weather is fine, one can see the mountains to the North. Just a stone's throw from here, the Village Museum presents the most typical farms of different regions of the country. One can find here the entire Romania, with its landscapes, its people and its labour".[35]

SEMANTICS OF AN ARCHITECTURE

It appears clearly that the urban operations supported by the king were necessary, for the rapidly expanding capital as well as for the country in general, since both needed to modernise their architectural image. But in the same time, these interventions overpassed the contingent necessity and imposed themselves as instruments of a strong symbolic thinking, promoting the New Order established by a providential king: „The capital is not only the administrative centre of the Country, but also the brain and all the nervous system of the nation … And His Majesty the King was the first to understand this, demanding to give the capital the possibility to achieve this role, of effective guidance to the new life of Romania … The capital is transforming itself, reflecting everywhere and by everything the new spirit of the Rebirth. The Royal Palace, rebuilt in order to fit better with today Greater Romania, will have in front a great square… connected through a boulevard with the new edifice of the Military Academy, situated on the Panduri hill, to better watch over the city. A symbolic setting, embodying the progress and the prosperity achieved through solidarity around the Crown, through order as a guarantee of the fruit of our labour, through culture to … ennoble our life, through our strong will to protect our country."[36]

The analysis of all the projects presented here reveals an obvious characteristic of what was called „Carol II Style": its expression revealed itself more forceful on paper than in reality. More than a „paper-architecture" it was a written architecture, since the new aesthetics gained all its precision in the architectural texts; otherwise said, the new vision was better served by ideas than by concrete materials. If Carol II's architecture appears as utopian, it is because it responded to an ideology forcing the limits of its own argumentation.

Is it a coincidence that the architecture emerged from the king's vision was so similar to that of other leaders, forcefully defending extreme positions? Should Carol II be considered an extremist himself? But if there were undeniable parallels between some of the ideas he defended and the totalitarian ideology of fascism and, later, of national-socialism, could architecture be considered only as a mere reflection of ideology? Or should one nuance this affirmation by taking in account the spirit of the time and, moreover in the case of artistic currents, the power of dominant models? „Carol II Style" was, undeniably, part of the powerful concert of

---

[35] *Ministerul Muncii — București iunie — iulie 1939 — Expoziția Internațională „Muncă și Voie Bună". Călăuza*, București: Atelierele Luceafărul, [1939]; p. 17.

[36] I. D. Enescu, „Stil Regele Carol II", p. 15.

architectures praising a New Order; meanwhile, by its own history and circumstances, it remains a particular expression, mirroring the official image of Romania in the fourth decade of the 20th century.

Кармен Попеску

КРАЉ КАРОЛ II И ИЗГРАЂЕНА СЛИКА НОВОГ НАЦИОНАЛИЗМА

Резиме

У историји румунске монархије краљ Карол II се обично сагледава као контроверзна, па и опака личност. Често се приказује као слаб владар којег су раздирале страсти и који је гајио амбиције, а притом није имао на уму добробит земље. Његова владавина сагледава се као период пада вредности које су успостављене у модерној румунској држави. Међутим, његов карактер и његово време заслужују детаљнију анализу и изнијансирано тумачење које је већ заступљено у неколико новијих студија. Циљ овог чланка је да пружи допринос том тренду, односно да уведе нов начин тумачења и представи Карола II онако како је он желео да буде схваћен: као краљ културе.

Ако се култура посматра као политички инструмент, онда је Карол II себи поставио два циља: да буде виђен као гласник националне хармоније и покровитељ културе. У томе је видан био утицај италијанског модела где је фашизам покретао естетске категорије да би спречио распад традиционалног друштвеног поретка, што је било веома слично приступу култури који је имао Карол II. Схватајући како архитектура може да се користи у сврхе политичке подршке, Карол II је активно подржавао развој званичне архитектуре која је морала да одговара величини његових амбиција.

Чланак анализира пројекте који откривају јасне карактеристике „стила Карола II". Тај стил био је много моћнији на папиру него у стварности јер је у питању грађење нове естетике која је своју прецизну дефиницију доживела у архитектонским текстовима. Архитектура Карола II чини се утопијском пошто је зарад идеологије наметао ограничења сопственим аргументима. Таква архитектура несумњиво је део снажног склада који је славио нови поредак а њена историја и околности одражавају званичну слику Румуније четрдесетих година 20. века.

UDC 726.54:272(497.113 Šid)

ДРАГАН ДАМЈАНОВИЋ

Римокатоличка црква Срца Исусова у Шиду

САЖЕТАК: Римокатоличка црква у Шиду изграђена је почетком тридесетих година 20. стољећа; иницијативе за њену изградњу настају још 1905, но због недостатка средстава градња се одгађала два и пол десетљећа. Прве пројекте за њену изградњу ради загребачки хисторицистички архитект Hermann Bollé, који пројектира за себе стандардну неоготичку скромну једнородну цркву са звоником на прочељу. Како се црква почела градити у времену када се већ посвуда напушта неоготика као стил за сакралне грађевине, ђаковачки бискуп Антун Акшамовић ангажира вуковарског архитекта Франа Фунтака да састави нове нацрте, по којима је онда грађевина и подигнута 1931—1932. године. По Фунтаковим нацртима гради се репрезентативна грађевина с масивним торњем на прочељу с елементима архитектуре art-déco-a и њемачког експресионизма. Црква је страдала у Другом свјетском рату тако да је добар дио њене изворне архитектонске декорације пропао.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: Шид, римокатоличка црква, Hermann Bollé, Фран Фунтак, Неоготика, Art-déco, експресионизам

УВОД

Сакрална архитектура међуратног раздобља, и у хрватској и у српској повијести умјетности, добрим је дјелом још неистражена понајприје захваљујући њеном хибридном стилском карактеру. Дуго се, наиме, то раздобље промат рало готово искључиво из перспективе модернизма. Истраживали су се опуси само оних архитеката и само она дјела која су обликовно блиска интернационалном стилу, односно уском схватању модерне архитектуре. Наравно да је вјерност традицији, која се снажно осјећа у рјешењима и католичких и православних сакралних објеката, особито у двадесетим и почетком тридесетих година, наилазила на неповољне оцјене. Тек у посљедњих петнаестак година истраживачи су почели, с нестајањем строго модернистичког погледа на архитектуру XX стољећа, већу пажњу обраћати и на опусе архитеката који се нису укључили у основну модернистичку струју. Стога ни не чуди чињеница

да римокатоличка црква у Шиду досада уопће није била предмет истраживања, иако се ради о занимљивом примјеру међуратне сакралне грађевине у тадашњој југославенској провинцији. Како је скупљање средстава за цркву трајало врло дуго, настала су два врло занимљива пројекта за њену градњу. Први, нереализирани, дјело је загребачког хисторицистичког архитекта Hermann-a Bollé-a и припада, обликовно, архитектури 19. стољећа, а други, по којем је црква сагрђена, значајног вуковарског архитекта Франа Фунтака.

ПРИПРЕМЕ ЗА ГРАДЊУ ЦРКВЕ

Шидска католичка жупа постојала је као самостална још у Средњем вијеку. Извори је први пута спомињу 1332. године.[1] Након повлачења Турака и Карловачког мира 1699. не обнавља се као самостална жупа, него постаје филијалом оближњег села Гибарац. Наиме, број католика у мјесту био је релативно мален. Шид углавном насељавају Срби који себи граде зидану цркву крајем 18. стољећа, а касније и Русини гркокатоличке (унијатске) вјере,[2] који у оквиру властеоског дворца крижевачких владика подижу своју капелу. Непознато је да ли се тада још увијек малобројни римокатолици Шида служе властитом капелом или жупном црквом оближњег села Гибарац. Усељавањем Хрвата и Нијемаца, према крају 19. и почетку 20. стољећа, све више расте потреба за изградњом нове, веће цркве.

Иницијативе за изградњу нове цркве јављају се већ 1905,[3] но скупљање средстава за њену изградњу започело је негдје око 1911. године.[4] Како је у оно доба било уобичајено у пословима било већих рестаурација, било новоградњи сакралних објеката, отворен је рачун код домаће „Шидске штедионице" на који су се уплаћивали добровољни прилози. Уплаћени износ повећао се са 453 круне и 90 филира у 1914. години на 21.587 круна и 49 филира до краја 1918.[5] Крајем 1923. новац је пребачен у другу банку, „Хрватску господарску штедиону", због већих камата (8%).[6] Иако се износ скупљених средстава чини великим, због инфлације круне у току Првог свјетског рата и непосредно по његовом завршетку, њихова је стварна вриједност заправо била врло мала, па се тада још није могло започети са градњом цркве.[7]

---

[1] Јарм, Антун: *Шематизам Ђаковачке и сријемске бискупије*, Ђаково 2000, стр. 92.

[2] Усељавање гркокатолика потицала је Крижевачка гркокатоличка епархија, која је имала под својом управом Шидско властелинство.

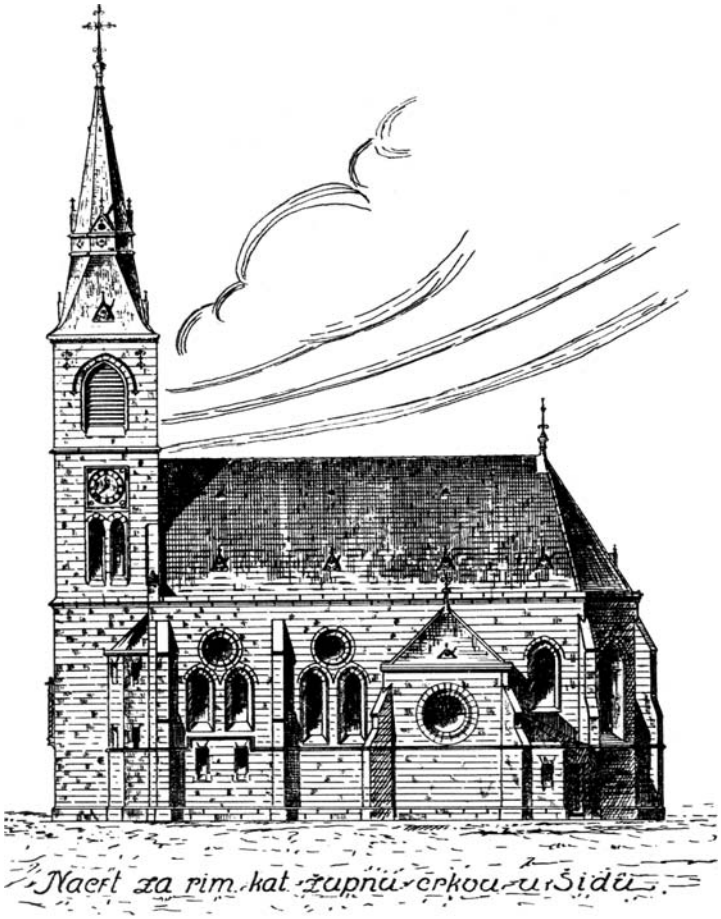
[3] *** *Градња католичке жупне цркве у Шиду*, Хрватски лист, Осијек, бр. 262 (3731), 24. 9. 1931, стр. 6.

[4] *** *За градњу римокатоличке цркве у Шиду*, Хрватски браник, Митровица, бр. 100, 30. 12. 1911, стр. 3.

[5] Хрватски државни архив (даље ХДА), Фонд. бр. 80, Земаљска влада, Одјел за богоштовље и наставу (даље ЗВБиН), Кутија бр. 1458, досје IV/1920—8, Допис рачунарског уреда Краљевске земаљске владе на Повјеренство за просвјету и вјере исте владе од 23. 2. 1921.

[6] ХДА, Фонд. бр. 80, ЗВБиН, Кутија бр. 1458, досје IV/1920—8, Допис Бискупског ординаријата у Ђакову бр. 1552 од 15. 1. 1924, на Одјељење за просвјету и вјере Покрајинске управе за Хрватску и Славонију.

[7] *** *Erste Kirchweih in Šid*, Christliche Volkszeitung, Осијек, бр. 26, 25. 6. 1931, стр. 3.



Hermann Bollé (?), Нацрт за римокатоличку жупну цркву Срца Исусова у Шиду, око 1914—1924, ДАОС, Фонд бр. 13, Вуковарско властелинство, Кутија бр. 339, година 1933.

Током двадесетих година, акција на прикупљању новца за градњу интензивно се наставља. Грађевински одбор, на челу са зидаром Јосипом Келером организирао је скупљање новца од домаћих католика, по 60 динара годишње, што је омогућило брзо повећање главнице.[8] Католичка заједница Шида ни тада није била особито многочлана, са негдје око 900 људи, тако да се новац скупљао и у околним селима, Гибарцу, Кукујевцима, Соту, Малој Вашици, а нешто средстава добијено је и од Вуковарског (Eltz-овог) те Илочког (Odescalchi-јевог) властелинства, а вјеројатно и од Ђаковачке бискупије. Надаље, држава је Шиђанима допустила да новац скупљају по цијелој тадашњој Савској и Дунавској бановини.[9] Већина потребне своте скупљена је до почетка тридесетих, тако да је на католичко Тијелово 1930. одлучено да се идуће године за-

[8] *** *Градња католичке жупне цркве у Шиду*, Хрватски лист, Осијек, бр. 262 (3731), 24. 9. 1931, стр. 6.

[9] *** *Градња римокатоличке цркве у Шиду*, Гласник бискупија босанске и сријемске, Ђаково, бр. 2, 31. 1. 1932, стр. 14.

почне с градњом цркве. Том је приликом, уписивањем доприноса у самом Шиду, прикупљено 106.000 динара.[10]

Градња нове цркве почела је средином рујна 1931, но темељни је камен посвећен тек 4. 10. исте године од стране тадашњег ђаковачког бискупа Антуна Акшамовића.[11] Ако се сјетимо да је ријеч о години када велика економска криза почиње снажно погађати и Краљевину Југославију, нужно се намеће питање како управо тада почиње градња овако велике и скупе грађевине. Занимљиво је да се тридесетих година у Ђаковачкој бискупији гради доста нових репрезентативних цркава.[12] Њихово подизање, као и градња цркве у Шиду, могуће је понајприје захваљујући чињеници што је добар дио потребних средстава скупљен двадесетих година, док је економија још била у успону. С друге стране, велика господарска криза довела је до знатног појефтињења, како радне снаге, тако и материјала, што је омогућило да се по повољним цијенама (повољнијим него у ранијем десетљећу) подижу цркве.

Градња шидске цркве напредовала је изузетно брзо. До средине листопада исте, 1931. године зидови су јој били подигнути у висини прозора,[13] а до краја сијечња 1932. већ је стављена под кров.[14] Градили су је грађевни подузетници Детлингер и Келер.[15] Посвећена је у листопаду 1932. Први дан посвете цркве постављена су на њу и нова звона, која је већим дјелом даровала велепосједница Марта Банић, те Јосип Келер[16] с осталим шидским грађанством,[17] док је други дан, 16. 10. 1932. обављена свечана посвета цијеле грађевине.[18] Колаудација цркве извршена је 13. 3. 1933. године. Њоме је установљено да је за објект потрошено укупно 439.672 динара.[19] Како је дотада ску-

---

[10] *** *Градња католичке жупне цркве у Шиду*, Хрватски лист, Осијек, бр. 262 (3731), 24. 9. 1931, стр. 6.

[11] *** *Градња римокатоличке цркве у Шиду*, Хрватски лист, Осијек, бр. 277, 9. 10. 1931, стр. 8; исто и у: *** *Kirchenbau in Šid*, Christliche Volkszeitung, Осијек, бр. 26, 25. 6. 1931, стр. 3; *** *Градња римокатоличке цркве у Шиду*, Народна обрана, Ђаково бр. 39, 26. 9. 1931, стр. 3—4.

[12] Уз шидску граде се још и цркве у Крндији, Батини, обнавља се црква у Стризивојни, итд. Двадесетих година није подигнута нити једна важнија сакрална грађевина у бискупији.

[13] *** *Градња римокатоличке цркве у Шиду*, Хрватски лист, Осијек, бр. 277, 9. 10. 1931, стр. 8.

[14] *** *Градња римокатоличке цркве у Шиду*, Гласник бискупија босанске и сријемске, Ђаково, бр. 2, 31. 1. 1932, стр. 14.

[15] Архив Бискупије Ђаковачке и сријемске, Ђаково, спис бр. 15 из 1935; допис жупника Павла Матијевића из Товарника на Бискупски ординаријат од 24. 1. 1935.

[16] Вјеројатно је ријеч о једном од двојице зидара цркве.

[17] *** *Feierliche Einweihung der neuen römisch-katholische Kirche in Šid; Bischof Dr. Anton Akšamović nahm die Einweihnug vor — Zweitägige große kirchliche Feier.* Deutsches Volksblatt, Нови Сад, бр. 3878, 19. 10. 1932, стр. 5.

[18] *** *Посвета нове цркве и звона у Шиду*, Хрватски лист, Осијек, бр. 287 (4113), 18. 10. 1932, стр. 6; исто и у *** *Feirliche Einweihung der neuen römisch — katholischen Kirche in Šid*, Christliche Volkszeitung, Осијек, бр. 43, 27. 10 1932, стр. 4; *** *Градња римокатоличке цркве у Шиду*, Народна обрана, Ђаково, бр. 43, 22. 10. 1932, стр. 3; *** *Feierliche Einweihung der neuen römisch-katholische Kirche in Šid; Bischof Dr. Anton Akšamović nahm die Einweihnug vor — Zweitägige große kirchliche Feier.* Deutsches Volksblatt, Нови Сад, бр. 3878, 19. 10. 1932, стр. 5; *** *Благослов цркве и посвета звона у Шиду*, Гласник бискупија босанске и сријемске, Ђаково, бр. 20, 31. 10. 1932, стр. 160.

[19] Архив Бискупије Ђаковачке и сријемске, Ђаково, спис бр. 100 из 1934. од 15. 2. 1934, Допис Бискупског ординаријата на Краљевско банску управу Дунавске Бановине у Новом Саду.

пљено само 390.000 динара за градњу, жупа је остала дужна око 50.000 динара, што је скупљено добровољним прилозима жупљана у Шиду, Гибарцу, Гундинцима и другим мјестима по бискупији.

С циљем да се црква претвори у велики ходочаснички центар посвећује се Пресветом Срцу Исусовом.[20]

Исте године када је грађевина посвећена долази до обнове самосталне шидске жупе и одвајања од Гибарца.[21] Данас, када је већина католика напустила Гибарац, ситуација се обрнула у односу на стање с почетка 20. стољећа и Шид постаје центром жупе која покрива већину околних мјеста (Гибарац, Кукујевце, Сот, Беркасово и Вашицу).[22]

ПРВИ, НЕРЕАЛИЗИРАНИ, BOLLÉ-ОВ ПРОЈЕКТ

У списима Вуковарског властелинства с почетка тридесетих година налази се разгледница с нацртом за нову католичку цркву у Шиду као дио дописа у којем локална римокатоличка заједница моли грофицу Eltz да новчано потпомогне подизање новог здања.[23] Нацрт није потписан; међутим, како ће се касније показати обликовном анализом, готово је несумњиво ријеч о дјелу Hermann-a Bollé-a, тада најзначајнијег загребачког архитекта сакралних здања, ученика бечког неоготичара Friedrich-a von Schmidt-a. Како шидска црква није реализирана по том пројекту, ова се грађевина никада није спомињала унутар Bollé-овог опуса.[24]

Изабрати управо Bollé-a као аутора нацрта за цркву логичан је корак Шиђана. До тренутка када су они наумили градити своју нову цркву у непосредној је околини мјеста Bollé реализирао низ грађевина, које спадају у сам квалитативни врх архитектовог опуса. Најприје је почетком 80-их година 19. стољећа пројектирао рестаурацију цркве мајке Божје Снježне на Текијама код Петроварадина, слиједи крајем истог десетљећа подизање жупне цркве у Ердевику, те жупне цркве у Фрањин Долу код Земуна.[25] Непосредно прије почетка Првог свјетског рата, управо у вријеме када су Шиђани почели саку-

[20] *** *Светиште Пресв. Срца Исусова у Шиду*, Гласник бискупија босанске и сријемске, Ђаково, бр. 11, 15. 6. 1932, стр. 87—88.

[21] Јарм, Антун, *Шематизам Ђаковачке и сријемске бискупије*, Ђаково 2000, стр. 92.

[22] *Исто*.

[23] ДАОС, Фонд бр. 13, Вуковарско властелинство, Кутија бр. 339, година 1933. Шидско подручје није потпадало под териториј Вуковарског властелинства, него, како је већ споменуто, гркокатоличке Крижевачке бискупије, тако да Eltz-ови нису имали патронатске обавезе према жупи. Жупљани Шида обраћају се, међутим, на вуковарске грофове, као богату институцију која често помаже католичку цркву на ширем подручју Сријема. Разгледница с нацртом цркве засада нам је једини визуални извор првотног плана изградње.

[24] Не спомиње се ни у најновијем тексту о Bollé-овим градњама на подручју Сријема Ивана Крашњака: *Hermann Bollé u Srijemu*, Осјечки зборник, бр. XXVII, Музеј Славоније, Осијек, 2004, стр. 181—201. У овом чланку се говори о изградњи текијске, ердевичке, фрањиндолске и чалманске цркве.

[25] Чорак, Жељка, *Hermann Bollé*, Енциклопедија хрватске умјетности I, стр. 105—107.

пљати новац за своју цркву, у непосредној близини Шида Bollé рестаурира готичку фрањевачку цркву у Илоку, те започиње градњу нове жупне цркве у Чалми,[26] која ће се, попут шидске, завршити тек у међуратном периоду, мада (за разлику од шидске) по првотном, Bollé-овом пројекту. Уопће, Сријем је подручје у којем је овај архитект имао, изван Загреба, вјеројатно најмногобројније своје реализације. Уз већ споменуте градње пројектира тако и винцилирску кућу илочких властелина Odescalchi-јевих у Вишњевцима,[27] рестаурира православну цркву Светог Духа у Руми, те манастир Гргетег (1899).[28] Пројектира и неизведену рестаурацију цркве манастира Крушедол, од које је реализиран само гроб кнеза Милана.[29] Сви су ови објекти познати из досадашње литературе о Bollé-у, но засигурно је мањих захвата било и више. Досада је било непознато како је и у самом Шиду, десетљеће прије довршења пројекта за шидску римокатоличку цркву, Bollé пројектирао за тамошњу православну цркву Светог Николаја велики лустер — полијелеј, који се и данас налази у храму.[30] Не смије се занемарити ни чињеница да је Bollé, путујући за Ердевик или Илок, због чисто прометних разлога морао проћи кроз Шид, у којем се налазила жељезничка станица, па је према томе он константно присутан у том мјесту, те је Шиђанима сасвим сигурно морао бити познат.

Чињеница да грађани Шида наручују пројект од тада несумњиво најцјењенијег пројектанта цркава говори о великим амбицијама ове жупе, али и о њеним материјалним могућностима. Bollé је и реализирао изузетно велик број сакралних грађевина у Сријему захваљујући богатој материјалној основи којом су располагала села, градови и манастири ове регије. Реализираних би грађевина засигурно било и више да није дошло до сукоба између овог архитекта и Strossmayer-a, који му је онемогућио пројектирање за римокатоличку цркву у цијелој Ђаковачкој бискупији, од почетка њиховог сукоба, почетком 90-их година 19. стољећа (и времена када је изграђена црква у Ердевику), до бискупове смрти, 1905. године. Тек након те године Bollé поновно почиње пројектирати новоградње и рестаурације многих римокатоличких грађевина у Сријему.[31]

Вратимо се на разгледницу с пројектом. Сам натпис испод нацрта засигурно није настао Bollé-овом руком, будући да се битно разликује од његовог уобичајеног готицизираног рукописа, но ту је сигурно ријеч о каснијем додат-

---

[26] Чорак, Жељка, *Hermann Bollé*, Енциклопедија хрватске умјетности I, стр. 105—107.

[27] *Исто*.

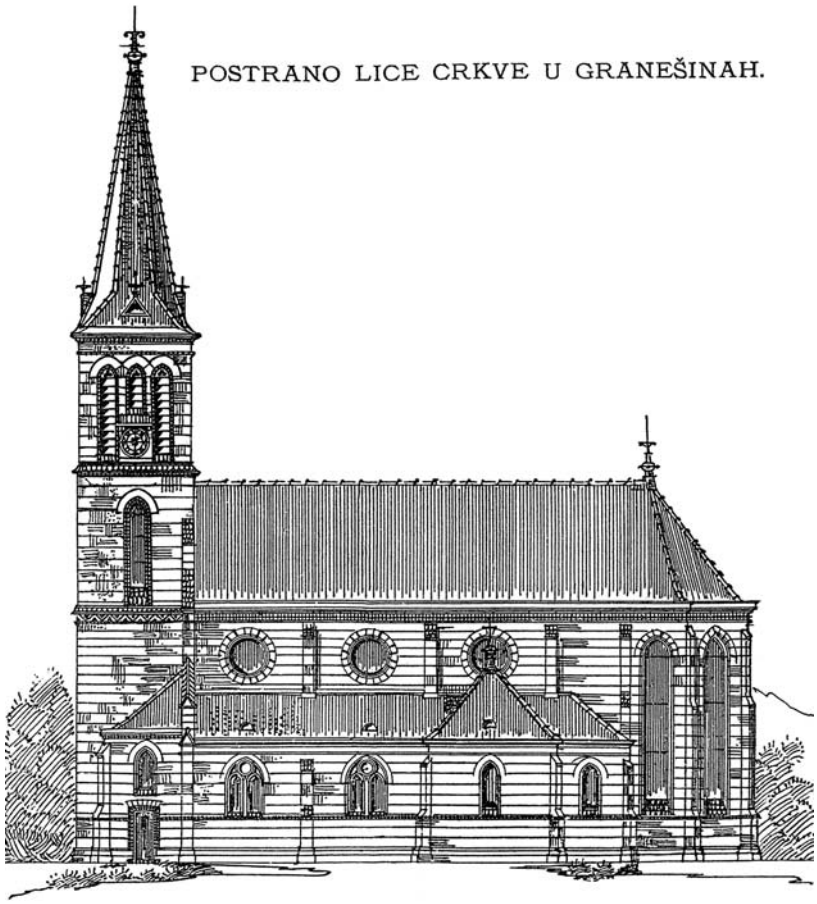
[28] Јовановић, Миодраг, *„Болетика" у Грегетегу*, у: *Манастир Гргетег*, Матица српска, Нови Сад 1990.

[29] Кулић, Бранка: *Поводом пројекта Hermanna Bolléa за гробницу Обреновића у цркви манастира Крушедола*, у: Фрушкогорски манастири, Зборник радова, стр. 301—306.

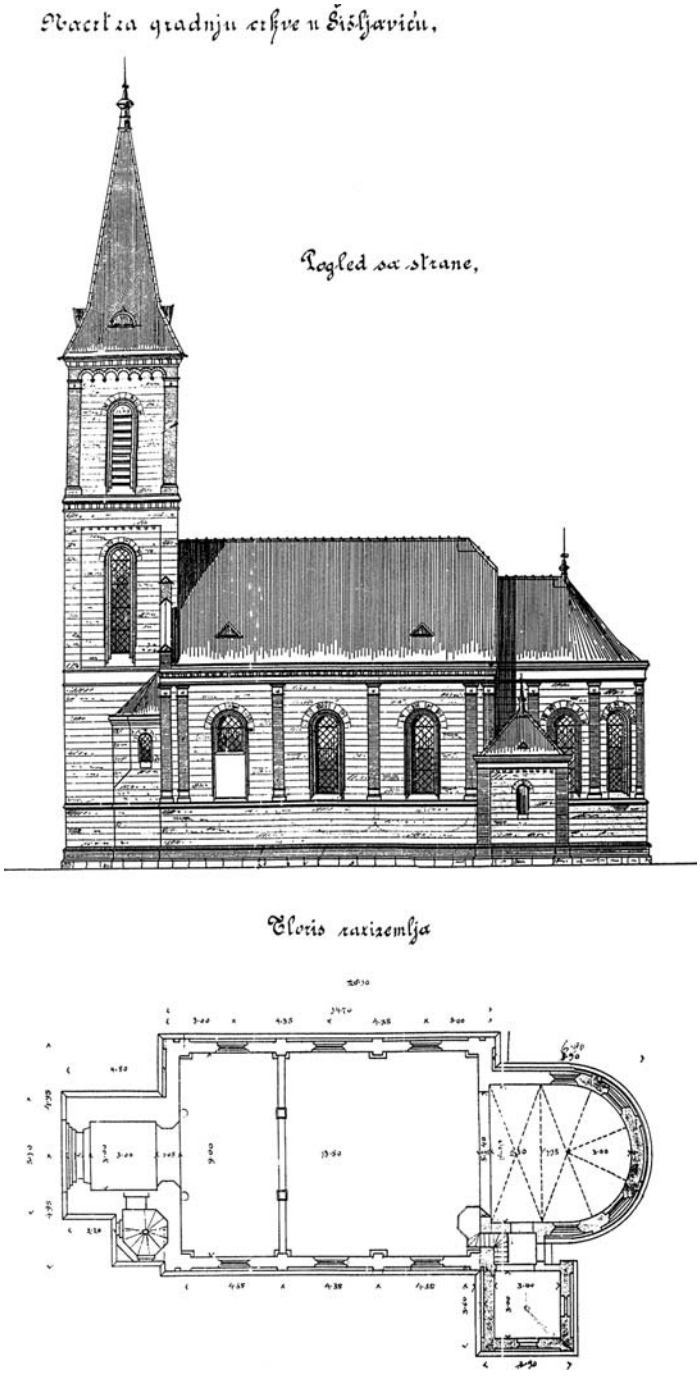
[30] *** *Свјетионик за цркву у Шиду*, Сриемске новине, Вуковар, бр. 2, 5. 1. 1901, стр. 2 *„Како Народне новине јављају, израђује се у браварији наше Земаљске обртне школе свјетионик за православну цркву у Шиду и то по нацрту грађевног савјетника госп. Bolléa. Свјетионик, судећи по садашњим радњама, биће доиста красан и укусан"*.

[31] Тада ради, како је већ споменуто, рестаурацију цркве у Илоку, нову цркву у Чалми, те по свој прилици и пројект за цркву у Шиду.

ку насталом при тискању пројекта на разгледници. Како би се показало да је први пројект за шидску цркву управо Bollé-ов, а с обзиром на то да није потписан, потребно је обратити мало пажње на сличности са другим радовима овог архитекта. Ради се о, за Bollé-а стандардној, готово би се могло рећи шаблонизираној, једнобродној црквеној грађевини са звоником испред прочеља. Bollé подиже и за католике и за православне безбројне мање једнобродне жупне цркве с полигоналним (као у случају Шида и Ердевика и свих осталих неоготичких цркава) или полукружним светиштем (како се види на примјеру цркве у Шишљавићу) и правокутним звоником на прочељу. Готово обавезно на пријелазу брода у светиште поставља правокутну сакристију (Шид, Ердевик, Шишљавић), а на главном прочељу, с једне или обје стране звоника, степениште које води на кор, смјештено у посебној структури, правокутног (Ердевик) или полигоналног (Шид, Шиљавић) тлоцрта.



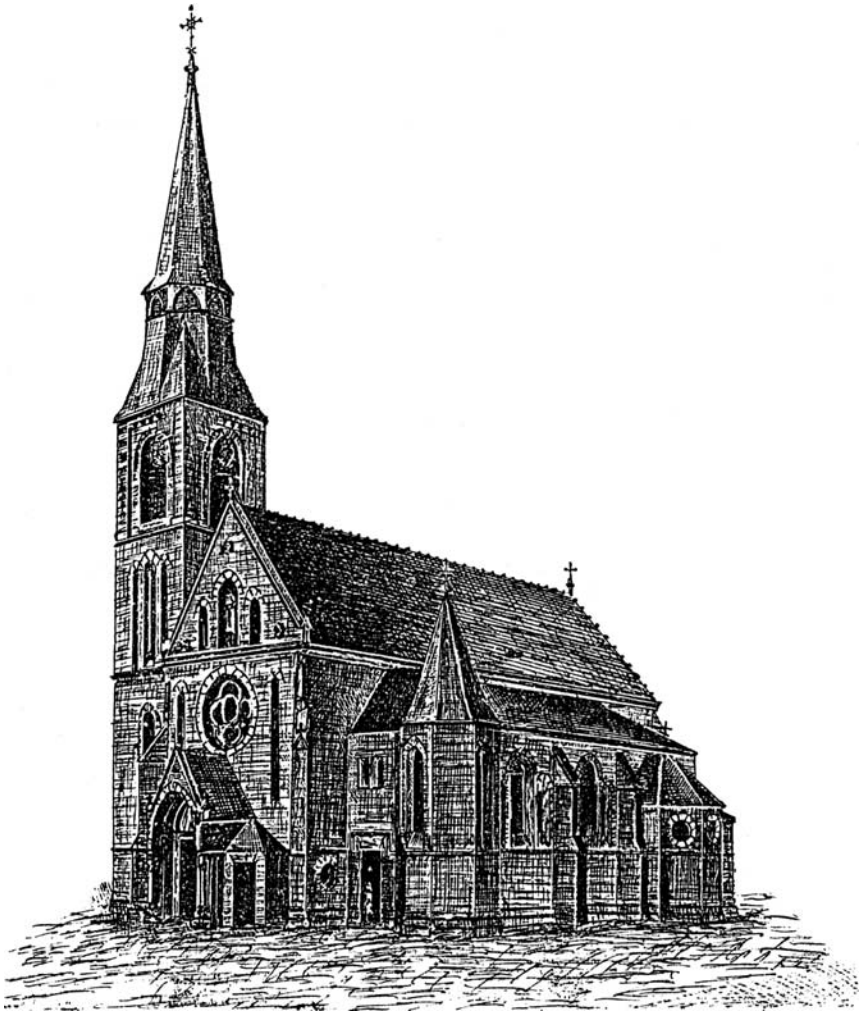
Hermann Bollé, Бочна фасада цркве у Гранешини, Виести дружтва инжинира и архитеката у Хрватској и Славонији, број 8, год. 1899, прилог 1.



Hermann Bollé, Бочна фасада цркве у Шишљавићу, Загреб, Архив Каптола загребачког

Не само основно просторно устројство него и многобројни детаљи артикулације фасада показују сличности (па чак и истовјетности) непотписаног пројекта с већ изведеним Bollé-овим грађевинама. Тако је цијело вањско прочеље цркве у Шиду, као и свих осталих Bollé-ових цркава рашчлањено фугама, плитким водоравним каналићима, изведеним удубљењима у жбуци, који настоје имитирати градњу у камену. Звоник цркве у Шиду, попут готово свих осталих Bollé-ових звоника, правокутно је тијело на којем почива висока капа.

Капа звоника за Bollé-а је увијек најраскошнији елемент пластичке артикулације ванштине грађевине. За разлику од правокутног тијела доњег дијела звоника који се код Bollé-а готово никада не сужава, капе звоника обично су



Hermann Bollé, Перспективни нацрт жупне цркве у Дугом Селу крај Загреба, Виести дружтва инжинира и архитеката у Хрватској и Славонији, број 2, 1. 4. 1901.

полигоналне или четверостране, редовито са снажним сужењем према врху. На пројекту за шидску цркву доњи се дио капе звоника отвара са сваке стране с трокутастим неоготичким прозорчићима у облику тролиста, које понавља и на кровишту брода, а који су и иначе уобичајени у његовом стваралаштву (како се јасно може уочити на примјеру цркве у Гранешини недалеко од Загреба).[32] У средишту капе постављен је осмеространи усправни „тамбур", опет изузетно чест у Bollé-овом стваралаштву (јавља се нпр. на торњу цркве у Дугом Селу код Загреба и гркокатоличке катедрале у Крижевцима). На торњу цркве у Крижевцима сусрећемо још један мотив који ће Bollé поновити у Шиду — трокутасте забатиће изнад сваке стране „тамбура" капе звоника. Торањ завршава са за себе карактеристичним крижем са завинутим крајевима.

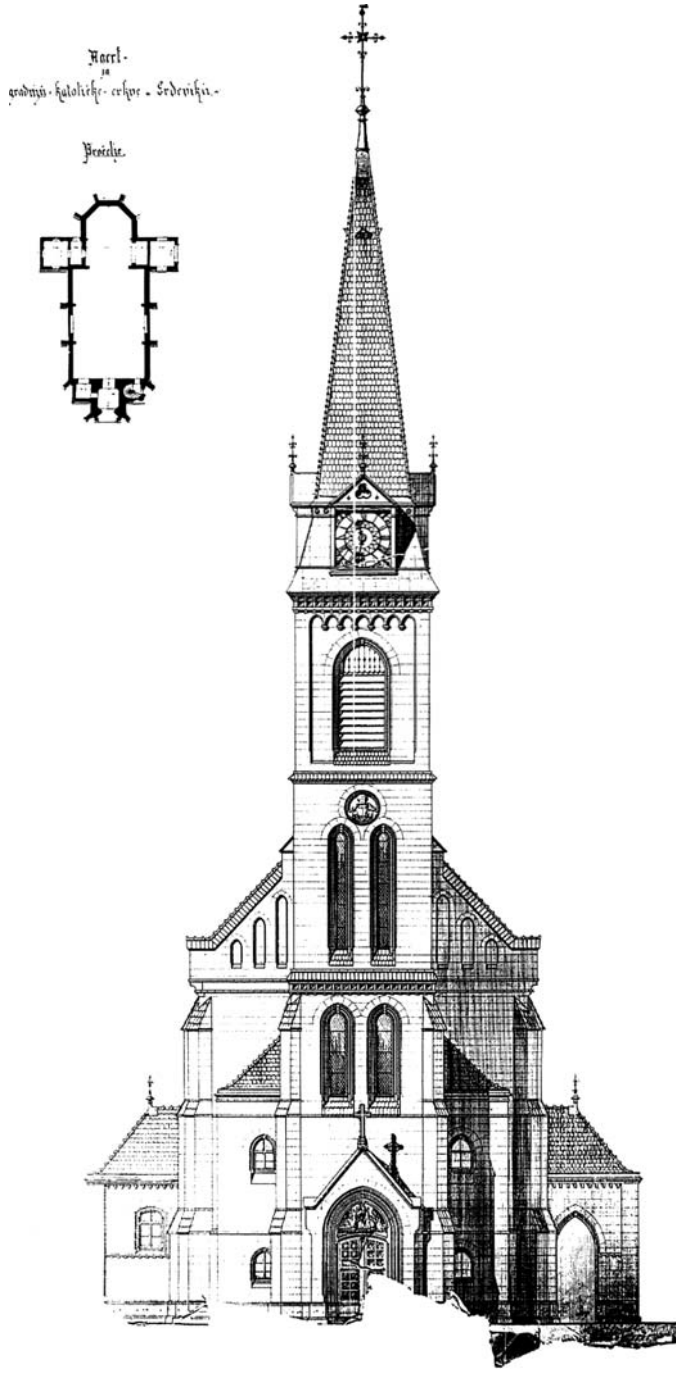
Како нам је сачуван само нацрт бочних фасада, не може се точно установити како је требало да изгледа главно, улазно прочеље цркве. Наслућује се тек трокутасти неоготички забат с раковицама изнад главног портала, какав је Bollé поставио и на жупној цркви у Ердевику. Приземни дио звоника на бочним је странама потпуно затворен. Први се кат отвара с бифором изнад које је постављен сат, док је на други кат постављена велика неоготичка монофора. Распоред прозора првог и другог ката истовјетан је ономе у Ердевику, само су пропорције нешто друкчије.

Осврнимо се на крају укратко и на артикулацију фасада брода, сакристије и апсиде. Опет сусрећемо многобројне паралеле с ранијим Bollé-овим дјелима. Брод се отвара са бифорама и окулусом постављеним изнад њих. И лукове и окулус наглашава тако да их додатно уоквирује фугама. Мотив великог полукружног прозора (окулуса) изнад бифора, те на зиду сакристије, код ранијих Bollé-ових радова можемо рецимо видјети на главном броду цркве у Гранешини те на капелама на цркви у Дугом Селу. Сусрећемо и за овог архитекта типично повећање пропорција прозорима у светишту, у односу на прозоре на броду цркве, који се продужују цијелом висином зида.

На крају свакако ваља поставити и питање: у које вријеме се може датирати овај пројект? Без икакве је сумње настао или у времену непосредно прије почетка Првог свјетског рата, када се почео сакупљати новац за цркву, а када је Bollé интензивно радио на већ споменутој рестаурацији илочке фрањевачке цркве и изградњи нове жупне цркве у Чалми, или непосредно након завршетка рата, када настаје пројект за гробљанску капелицу обитељи Taschner у Руми (1924).[33] Дакле, и у новој државној заједници Bollé, сада већ остарио па и помало занемарен архитект, остаје присутан на подручју Сријема.

[32] Виести дружтва инжинира и архитеката у Хрватској и Славонији, број 8, год. 1899, прилог 1.

[33] Чорак, Жељка, *Hermann Bollé*, Енциклопедија хрватске умјетности I, стр. 105—107.



Hermann Bollé, Главно прочеље жупне цркве Светог Михаела у Ердевику, Архив Каптола загребачког

ДРУГИ ФУНТАКОВ РЕАЛИЗИРАНИ ПРОЈЕКТ ЦРКВЕ

До реализације првог, Bollé-овог плана за изградњу цркве ипак није дошло. Већ су истакнути догађаји који су омели првотну планирану градњу. Када је коначно, крајем двадесетих, финанцијска конструкција била доготовљена, Bollé-ов пројект био је већ потпуно стилски неактуалан. Додуше, како је већ споменуто, у то се вријеме довршавала по његовим плановима, постхумно, црква у Чалми, но како се она континуирано градила током двадесетих година, израда нових нацрта није била потребна, будући да је свака промјена изворног плана захтијевала превелико повећање трошкова.

Аутор нових планова за шидску цркву је вуковарски инжењер Фран Фунтак. Прије неголи се пријеђе на околности под којима је он добио израду пројекта, те на саме особине грађевине, потребно је укратко описати биографију овог пројектанта с обзиром на чињеницу да ипак није ријеч о тако познатом архитекту као што је Bollé.[34] Фран Фунтак је један од најзначајнијих славонских архитеката прве половине 20. стољећа. Рођен је 1882. године у селу Харкановци, између Нашица и Осијека, но највећи је дио свог животног пута проборавио у Вуковару (до 1945. године) и Жупањи (од 1945. до смрти, 1960. године). Након завршене основне школе у Вуковару и реалне гимназије у Осијеку, похађа двије године Техничког факултета у Грацу (1901—1903), па потом још двије на тадашњој Краљевој Јосиповој политехници у Будимпешти (1903—1905), гдје се специјализира за градње у армираном бетону, материјалу који је у том тренутку тек почео продирати у грађевинарство на подручју Аустроугарске монархије. На будимпештанској Политехници предаје му један од најзначајнијих стручњака за градње у армираном бетону и тада најугледнији мостоградитељ Угарске, Szilard (Konstantin) Zielinski, који ће снажно утјецати на његово будуће стваралаштво. По повратку са школовања, 1905, Фунтак се запошљава у вуковарској грађевинарској и трговачкој фирми „Josip Banheyer i sin", за коју пројектира многе армиранобетонске мостове, изразито стилски ријешене, са декоративним апликацијама карактеристичним за тадашњу сецесијску архитектуру. Од већих мостова истичу се они у Прковцима код Ђакова (1910), Врпољу (1910—11), скупина од седам мостова на каналу Вођинска — Драва (1912—1914), те мостови у Чачинцима и Ораховици (1912).[35] Осим мостоградњи, Фунтак пројектира и низ јавних и стамбених објеката, углавном у самом Вуковару и његовој ближој околини: водоторањ у Винковцима (1909), звоник калвинске цркве (1910, први армиранобетонски звоник реализиран у

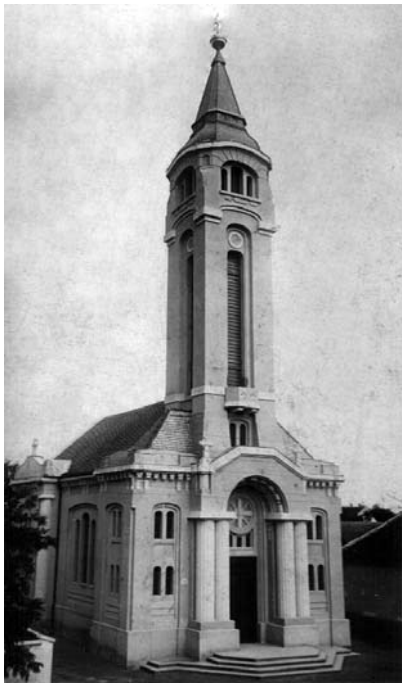
---

[34] О првом раздобљу његова стваралаштва у: Дамјановић, Драган: *Вуковарски архитект Фран Фунтак — Прва фаза стваралаштва (1910—1918)*, у: Анали Завода за знанствени и умјетнички рад у Осијеку Хрватске академије знаности и умјетности, бр. 18, Загреб—Осијек 2002, стр. 119—147.

[35] Дамјановић, Драган: *Сецесијски армирано-бетонски мостови вуковарског инжењера Франа Фунтака*, Простор, Знанствени часопис за архитектуру и урбанизам, бр. 11 (2003), 1 (25), Загреб 2003, стр. 11—32.

Хрватској уопће), Мађарску школу (1911), водоторањ (1913—1916) и вилу Streim[36] (1918) — све у Вуковару, те многа друга дјела.

Велико кредитно задужење довело је до распада тврткe „Josip Banheyer i sin" у првој половини 1914. године и Фунтаковог изласка из ње. Након тога, четири године послује у сурадњи с Hugom Stubenvoll-ом, колегом из исте компаније, а потом, након завршетка Првог свјетског рата, почиње водити самостално грађевинско подузеће. Током рата реализира тада највећи армиранобетонски мост у Хрватској, преко Великог Струга, на цести која веже Новску с Јасеновцем. Како својом величином (укупно је премошћена ширина од сто метара: 33-36-33 m), тако и обликовним језиком, с изразито присутним елементима касне сецесије и art-décoa, мост на Великом Стругу најзначајнија је армиранобетонска мостоградња у Хрватској у периоду прије стварања Краљевине СХС.



Фран Фунтак, Главно прочеље жупне цркве Срца Исусова у Шиду, након изградње, фотографија у власништву г. Мирослава Фунтака у Загребу

У међуратном Вуковару Фунтак игра изузетно значајну улогу, не само у пословима пројектирања, него једнако тако и у политици и у друштвеном животу. На његов потицај покренут је успјешан поступак административног претварања дотадашњег трговишта Вуковар у град. Снажан господарски развитак који ово мјесто доживљава у првим годинама југославенске државе потакао је велик процват грађевинске дјелатности, који је Фунтаку омогућио да се не бави више мостоградњама, него да се потпуно посвети пројектирању стамбених, јавних и сакралних грађевина у Вуковару и околини. Обликовни му се језик мијења: доминантан је утјецај art-déco-a, с примјесама тада најраширенијег стила, модернистичког класицизма. Тада настају дјела: куће Pfeffermann (Вуковар, 1923), Gromann (Осијек, 1923), синагога у Винковцима (1922), жидовска гробљанска капела у Вуковару (1928), итд. У првој половини тридесетих гради цијели низ нових цркава у Ђаковачко-сријемској бискупији: у Батини у Барањи, Крндији код Ђакова, а пројектира и неизведену капелу у Ђергају код Вуковара. Обнавља и надограђује многобројне старије цркве: у селу Стризивојна код Ђакова, у Черевићу и Кукујевцима у Сријему. У том времену подиже и цркву у Шиду. Сам

[36] Ријеч је о вили апотекарске обитељи Streim, која је поријеклом из Вуковара, но касније се одселила у Земун, гдје је подигла репрезентативну сецесијску једнокатницу.

пројект за њу, нажалост, није сачуван, но преко натписа из тиска, те архивских извора, несумњиво је установљено Фунтаково ауторство.[37]

Када конкретно настаје Фунтаков пројект за Шид? С обзиром на то да је допис шидских жупљана графици Eltz (с Bollé-овим пројектом) из липња 1930,[38] те да је изградња нове цркве по Фунтаковим плановима започела у рујну 1931, несумњиво је да је током споменуте године дошло до одлуке да се израде нови нацрти, вјеројатно већ негдје крајем 1930, будући да почетком ожујка 1931. дознајемо да је Фунтаков пројект готов.[39]

Одабир Фунтака био је још један логичан корак грађана Шида. Архитектову вјештину у пројектирању сакралних грађевина сигурно су познавали на примјеру винковачке синагоге. Осим тога, Фунтак је у овом градићу имао већ (по свој прилици) један реализирани објект. Иако се ова тврдња не може поткријепити изворима, управна зграда месне индустрије „Срем" несумњиво

Фран Фунтак, Портал жупне цркве Срца Исусова у Шиду, након изградње, тридесетих година, фотографија у власништву г. Мирослава Фунтака у Загребу

[37] *** *Градња римокатоличке цркве у Шиду*, Народна обрана, Ђаково, год. XII, 26. 9. 1931, бр. 39, стр. 3—4.

[38] Датиран је 20. 6. 1930, број регистратуре Вуковарског властелинства 724/30, ХДА, ДАОС; допис је несумњиво послат након споменутог Тјеловског састанка.

[39] *** *Ђаково. Градња римокатоличке цркве у Шиду*; Католички лист, Загреб, бр. 11, 12. 3. 1931, стр. 136.

је подигнута по његовом пројекту, вјеројатно у другој половини двадесетих, или почетком тридесетих година.[40] Могуће је да је кључну улогу у одабиру Фунтаковог пројекта одиграо ђаковачки бискуп Акшамовић, а не Шиђани, како уосталом редовито истиче ондашњи тисак.[41] Када је започела њихова сурадња засада се не може точно рећи, но несумњиво је, како је већ споменуто, да тридесетих година Фунтак постаје главним пројектантом цркава у Ђаковачко-сријемској бискупији којег Акшамовић очито фаворизира.

Својим обликовним карактеристикама Шидска црква представља типичан католички сакрални објект југославенске провинције у међуратњу. Сакрална архитектура међуратног раздобља врло се тешко одвајала од доброг дијела традиционалних образаца примјењиваних на нашим просторима још од средине 18. стољећа. Обликовни језик модерне архитектуре стога се редовито крижа с традиционалним елементима. Тако се с једне стране готово обавезно задржавају стари просторни концепти с два основна типа (лонгитудинална црква с торњем на прочељу или централна грађевина), а са друге обликовни се елементи на прочељима цркава у већој или мањој мјери референцирају на стилове из прошлости еуропске архитектуре.

Обликовна сложеност шидске цркве резултат је и општих стилских лутања тадашњег градитељства. Прву половину двадесетих година 20. стољећа и у југославенској и у свјетској архитектури обиљежава велика разноликост стилских приступа, настала као резултат насљеђивања полиморфности сецесије, а као саставни дио тражења и лутања у почецима модерне. Низ разноликих регионалних струјања у архитектури (експресионизам у Њемачкој, Де Стијл у Низоземској, кубизам у Чешкој, конструктивизам у Русији, art-déco на англосаксонским подручјима) онемогућује стварање јединственог појма којим би се обухватили сви стилски феномени тог времена. Једино класицизам надилази националне границе, те апсолутно доминира архитектуром двадесетих. Као и раније у повијести свјетске архитектуре и у првим се десетљећима 20. стољећа архитекти враћају класичном обликовном репертоару с циљем повратку реду. Класични стилски елементи изузетно су присутни већ у касној сецесији; међутим, тек током двадесетих почињу доминирати архитектуром Европе и свијета. Класицизам трећег десетљећа, међутим, класичнији је од класицизма касне сецесије — он прочишћава обликовни рјечник, сводећи га на изворне античке елементе, иако се зна с њим и поигравати, слободно га и врло креативно интерпретирајући. У успоредби с друга два највећа већ споменута сакрална објекта које Фунтак подиже тридесетих година — црквом у њемачком селу

[40] Фунтак је осим тога на подручју Сријема пројектирао и многе мостове у времену прије Првог свјетског рата; нпр. Мост на Шаркудину код Грка (1906), мост на цести Шид—Митровица (1909), те два моста на цести Адашевци—Моровић (1909), 2 моста на цести Стара Пазова—Бановци (1910), те десетак мањих мостова на Јарачкој Јарчини код Хртковаца и Буђановаца. О мостовима у: Дамјановић, Драган: *Сецесијски армирано-бетонски мостови вуковарског инжењера Франа Фунтака*, Простор, Знанствени часопис за архитектуру и урбанизам, бр. 11 (2003), 1 (25), Загреб 2003, стр. 11—32.

Крндија недалеко од Ђакова и црквом у Батини у Барањи, шидска је црква стилски најтрадиционалнија, што не значи да је и незанимљива.

Традиционалност рјешења шидске цркве највише се манифестира у употреби низа медијевализираних обликовних елемената — симплифицираних бифора и трифора, те класицистичких-предимензионираних гута испод гређа. Занимљиво је да је облике прозора какве сусрећемо у Шиду Фунтак већ раније примијенио на винковачкој синагоги, чак и на истим мјестима. Ради се о два пара бифора на прочељу, те трифорама са сваке стране зида и трансепта на броду.

На цркви у Шиду можемо уочити елемент врло карактеристичан за Фунтаково стваралаштво, трипартитност главног прочеља из средишњег дијела из којег се уздиже звоник. Средишњи дио прочеља тако или увлачи у односу на бочне стране (као у случају синагоге у Винковцима, те римокатоличке цркве у Крндији) или истурује (као што се види на примјеру цркве у Шиду, те цркве у Батини у Барањи). На средишњи дио главног прочеља концентриран је највећи дио архитектонске артикулације. Монументално прочеље шидске цркве артикулирано је паровима масивних поједностављених дорских трочетвртинских стубова рашчлањених негативима канелира, који уоквирују неку врсту тријумфалног лука кроз који се улази у цркву. Када пројектира једну сакралну грађевину, Фунтак увијек даје total-design, па је несумњиво исти случај и са шидском црквом, што нам потврђује рјешење улазних врата рашчлањених с art-déco орнаментиком осмерокутних окана прозора. Надвратник орнаментира чистим art-déco мотивом — стилизираним сунцем и зракама, изнад којег је поље с три уска прозорчића и слијепом розетом с уписаним крижем.[42] Унутрашњу страну лука на улазу испуњава казетама. Трансепт рјешава на за себе уобичајен начин трокутастим забатима и крижем на врху. На углове поставља мотив редуцираног дорског прислоњеног ступа, какав смо већ сусрели и на прочељу, чиме постиже омекшање рубова, елегантнији пријелаз са зидова брода, на зидове трансепта.

Изнад средишњег дијела прочеља уздиже се звоник, архитектонски свакако најзанимљивије ријешен дио грађевине. Према прочељу Фунтак га у доњем дијелу отвара с маленом бифором, изнад које је балкон. Цијели високи средишњи дио звоника отворен је на све четири стране с високим полукружним прозором уметнутим у дубоку нишу, изнад којег је постоље намијењено

---

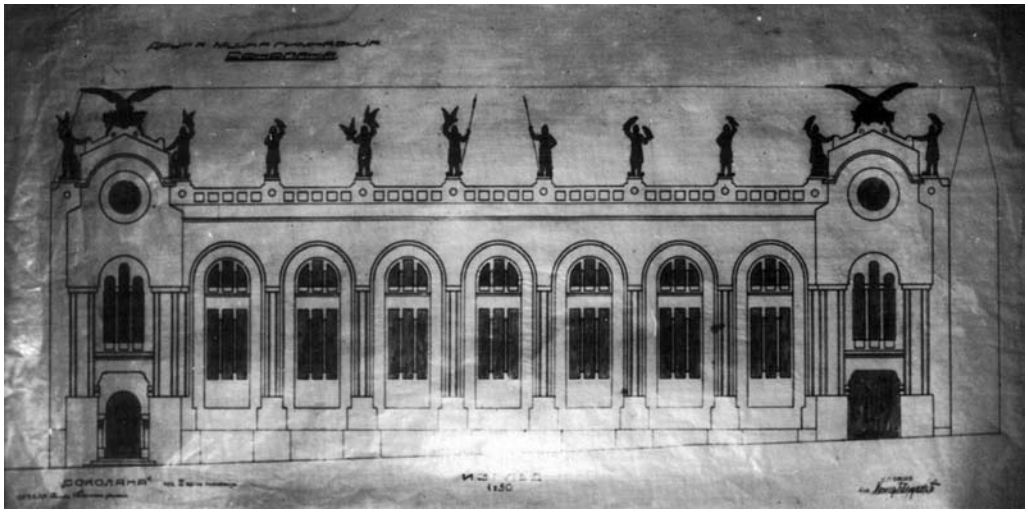
[41] О чему нам свједоче многобројни натписи у тиску*** *Градња римокатоличке цркве у Шиду*, Народна обрана, Ђаково, год. XII, 26. 9. 1931, бр. 39, стр. 3—4, *„По преузвишеном господину бискупу др. Акшамовићу повјерена је израда нових нацрта инг. Франу Фунтаку који је нове нацрте израдио на свеопће задовољство”*; исти текст налазимо и у: *** *Градња католичке жупне цркве у Шиду*, Хрватски лист, Осијек, бр. 262 (3731), 24. 9. 1931, стр. 6; док у чланку из загребачког Католичког листа кажу: *** *ЂАКОВО. Градња римокатоличке цркве у Шиду*; Католички лист, Загреб, бр. 11, 12. 3. 1931, стр. 136; *„Иницијативом и добротом преузв. Г. Бискупа дра Акшамовића израђени су потпуно нови нацрти, те се сада израђују детаљни трошковници. Идејну скицу и нацрте израдио је инг. Фран Фунтак у Вуковару.”*

[42] Орнамент сличног карактера аплицираће касније на надвратник римокатоличке цркве у Крндији.

Прочеље жупне цркве Срца Исусова у Шиду данас, фотографија Д. Дамјановић, 20. 08. 2003.

сату. На готово аморфном пирамидалном сужавању врха звоника, игром конкава и конвекси, несумњиво сусрећемо благе, али ипак замјетне, утјецаје њемачке експресионистичке архитектуре. Наравно да се одмах намеће питање гдје Фунтак црпи ове експресионистичке елементе. Успоредба с неким радовима београдског архитекта Момира Коруновића наводи нас на помисао да је експресионизам ушао у Фунтаков опус преко међуратне српске архитектуре. Успоредба прочеља шидске цркве с прочељем Коруновићеве Соколске вјежбаонице из 1924. године у Македонској улици у Београду[43] показује многобројне паралеле, почевши од мотива трифоре, преко карактеристичног уоквиривања портала својеврсним тријумфалним луком који почива на великим неартикулираним базама на које су постављени једноставни полуступови. Истодобно, врх звоника шидске цркве асоцира на Коруновићев звоник православне цркве у Кленку, у Сријему, мјесту смјештеном не тако далеко од Шида, али и на његов споменик у Куманову. Наравно, тешко је с потпуном сигур-

[43] Александар Кадијевић, *Момир Коруновић*, Републички завод за заштиту споменика културе и Музеј науке и технике — Музеј архитектуре, Градитељи и дела I, Београд 1996, стр. 68—69.



Момир Коруновић, Прочеље Соколске вјежбаонице у Београду, 1923—24, Кадијевић, 1996: стр. 51.

ношћу рећи да ли је овдје ријеч доиста о Фунтаковом насљедовању Коруновићеве архитектуре или обојица користе обликовни рјечник карактеристичан за вријеме у којем стварају.

Фотографије првотног стања унутрашњости цркве нису сачуване, као ни њени тлоцрти, но на основи фотографија вањштине, те аналогије с другим Фунтаковим сакралним градњама, јасно је да се ради о лонгитудиналној грађевини тлоцрта латинског крижа с трансептом нижим од брода, високим звоником укорпорираним у прочеље и „нартексом", предворјем, с улазне стране цркве, у којем је смјештен и кор. Црква је добрим дјелом изграђена од армираног бетона, материјала који се 30-их година на тлу Краљевине Југославије, особито у провинцији, још увијек ријетко примјењивао у градњи сакралних грађевина.

СТАЊЕ ЦРКВЕ ДАНАС

Нажалост, црква је страдала у Другом свјетском рату, те је послије рата обновљена са знатно редукцираном декорацијом. Други темељити поправак с краја осамдесетих година уништио је све што је преостало од првотне рашчламбе прочеља. Најквалитетнији дио грађевине, торањ, страдао је, нажалост, најтеже. Врх му је, као и добар дио средишњег дијела, у цјелини одстрањен. Занимљиво је да је при обнови цркве након Другог свјетског рата непознати архитект извео на звонику, умјесто првотног дугог прозора, мотив бифоре са доњих дијелова прочеља цркве. Овај поступак наводи на помисао да је могуће да је након рата сам Фунтак надзирао обнову цркве. Како је тада био запо-

слен као инжењер грађевинске фирме „Норма” у Жупањи, недалеко од Шида, то је сасвим могуће. Осим звоника, нестао је и занимљиви art-déco надвратник главног портала цркве, цјелокупни кровни вијенац с предимензионираним гутама, тријумфални лук на улазу, те слојевита кровишта нартекса и трансепта. Чак су и облици ниша, завршени првотно сегментним луком, промијењени. На стару нас грађевину данас сјећају још само прозорске бифоре и трифоре које су задржале изворни облик, те розета изнад портала.

Као вриједан примјер међуратне сакралне архитектуре римокатоличку би цркву у Шиду свакако требало обновити у њеном првотном облику.

ИЗВОРИ

Архивски:

1. Архив Бискупије Ђаковачке и сријемске, Ђаково.
2. Државни архив Осијек (ДАОС), Фонд бр. 477, Вуковарско Властелинство.
3. Архив Каптола загребачког (АКЗ), Загреб.
4. Хрватски државни архив (ХДА), Фонд. бр. 80, Земаљска влада, Одјел за богоштовље и наставу (ЗВБиН).

Новински:

1. *** *Свјетионик за цркву у Шиду*, Сриемске новине, Вуковар, бр. 2, 5. 1. 1901, стр. 2.
2. *** *За градњу римокатоличке цркве у Шиду*, Хрватски браник, Митровица, бр. 100, 30. 12. 1911, стр. 3.
3. *** *Градња римокатоличке цркве у Шиду*, Народна обрана, Ђаково, бр. 10, 7. 3. 1931, стр. 4.
4. *** *ЂАКОВО. Градња римокатоличке цркве у Шиду*; Католички лист, Загреб, бр. 11, 12. 3. 1931, стр. 136.
5. *** *Erste Kirchweih in Šid*, Christliche Volkszeitung, Осијек, бр. 26, 25. 6. 1931, стр. 3.
6. *** *Kirchenbau in Šid*, Christliche Volkszeitung, Осијек, бр. 35, 27. 8. 1931, стр. 3.
7. *** *Градња католичке жупне цркве у Шиду*, Хрватски лист, Осијек, бр. 262 (3731), 24. 9. 1931, стр. 6.
8. *** *Градња римокатоличке цркве у Шиду*, Народна обрана, Ђаково, бр. 39, 26. 9. 1931, стр. 3—4.
9. *** *Градња римокатоличке цркве у Шиду*, Хрватски лист, Осијек, бр. 277, 9. 10. 1931, стр. 8.
10. *** *Градња римокатоличке цркве у Шиду*, Гласник бискупија босанске и сријемске, Ђаково, бр. 2, 31. 1. 1932, стр. 14.
11. *** *Свети̇ште Пресв. Срца Исусова у Шиду*, Гласник бискупија босанске и сријемске, Ђаково, бр. 11, 15. 6. 1932, стр. 87—88.
12. *** *У недјељу ће се у Шиду посвети̇ти нова црква*, Хрватски лист, Осијек, бр. 280 (4106), 11. 10. 1932, стр. 5.
13. *** *Посвета нове цркве и звона у Шиду*, Хрватски лист, Осијек, бр. 287 (4113), 18. 10. 1932, стр. 6.

14. *** *Feierliche Einweihung der neuen römisch-katholische Kirche in Šid; Bischof Dr. Anton Akšamović nahm die Einweihnug vor — Zweitägige große kirchliche Feier.* Deutsches Volksblatt, Нови Сад, бр. 3878, 19. 10. 1932, стр. 5.
15. *** *Градња римокатоличке цркве у Шиду*, Народна обрана, Ђаково, бр. 43, 22. 10. 1932, стр. 3.
16. *** *Feirliche Einweihung der neuen römisch — katholischen Kirche in Šid*, Christliche Volkszeitung, Осијек, бр. 43, 27. 10 1932, стр. 4.
17. *** *Благослов цркве и посвета звона у Шиду*, Гласник бискупија босанске и сријемске, Ђаково, бр. 20, 31. 10. 1932, стр. 160.
18. *** *Нова ркт. црква у Шиду*, Свијет, Загреб, бр. 22, Књига XV, 27. 5. 1933, стр. 460.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чорак, Жељка: *Hermann Bollé*, Енциклопедија хрватске умјетности I, стр. 105—107, Лексикографски завод „Мирослав Крлежа", Загреб 1995.
2. Дамјановић, Драган: *Вуковарски архитект Фран Фунтак — Прва фаза стваралаштва (1910—1918)*, у: Анали Завода за знанствени и умјетнички рад у Осијеку Хрватске академије знаности и умјетности, бр. 18, Загреб—Осијек 2002, стр. 119—147.
3. Дамјановић, Драган: *Сецесијска црква Нашашћа светог Крижа у Крндији*, Вјесник Ђаковачке и Сријемске бискупије, бр. 12/2001. године, годиште CXXIX, Ђаково 2001, стр. 868—870.
4. Дамјановић, Драган: *Сецесијски армирано-бетонски мостови вуковарског инжењера Франа Фунтака*, Простор, Знанствени часопис за архитектуру и урбанизам, бр. 11 (2003), 1 (25), Загреб 2003, стр. 11—32.
5. Јарм, Антун (приредио), *Шематизам бискупије Ђаковачко-сријемске*, Бисупски ординаријат, Ђаково 2000.
6. Јовановић, Миодраг: *„Болетика" у Грегетегу*, у: *Манастир Грегетег*, Матица српска, Нови Сад 1990.
7. Кадијевић, Александар: *Момир Коруновић*, Републички завод за заштиту споменика културе и Музеј науке и технике — Музеј архитектуре, Градитељи и дела I, Београд 1996.
8. Крашњак, Иван: *Hermann Bollé у Сријему*, Осјечки зборник, бр. XXVII, Музеј Славоније, Осијек 2004, стр. 181—201.
9. Кулић, Бранка: *Поводом пројекта Hermanna Bolléa за гробницу Обреновића у цркви манастира Крушедола*, у: *Фрушкогорски манастири*, Зборник радова, стр. 301—306, Покрајински завод за заштиту споменика културе, Нови Сад 1990.

Dragan Damjanović

ROMAN CATHOLIC CHURCH „THE HEART OF JESUS" IN ŠID

Summary

The Roman Catholic church in Šid was built in the early 1930's. The ideas connected with its construction had existed since 1905, but the lack of financial means delayed the con-

struction for two and a half centuries. The first construction projects were done by the historicist architect Hermann Bollé from Zagreb, who envisaged a church typical for his work, a standard neo-Gothic modest single-aisle church with a belfry in the front. Since the construction of the church started at a time when neo-Gothic style in sacral buildings was going out of fashion everywhere, the bishop of Đakovo Antun Akšamović hired an architect from Vukovar Fran Funtak to make new plans, which were eventually the basis of the building which was erected in 1931—1932. Funtak's plans were also the basis of a representative building with a massive tower in the front, built with the elements of art déco architecture and German expressionism. The church was badly damaged in World War II so a large portion of its original architectural decoration was ruined.

UDC 7.035.9(470)„19”
7.037.3:762.1.031.4(470)„19”
762.1.023.1-035.3(470)

ДАВИД К. БЕРНШТЕЙН

Татлин?! Гончарова? Ле Дантю!? (об одном загадочном лубочном опыте русского классического авангарда)

Памяти Ольги Ивановны Пешковой

История мидян темна и непонятна.

Д. И. Иловайский. Древняя история.

РЕЗЮМЕ: Известный факт влияния традиционного русского народного творчества („лубок” — крестьянская гравюра на дереве) на художников русского классического авангарда, — помог исследователю, который на основании формально-содержательного сопоставительного анализа двух произведений („Картежники” и „Игроки”), а также ссылками на теоретические работы Ле Дантю и на записи его современников, — скорректировал свою прежнюю (1991 года) атрибуцию листа „Игроки” (из фонда Татлина в Государственном театральном музее им. Бахрушина в Москве) и, вместо Натали Сергеевны Гончаровой автором этой работы указал Михаила Васильевича Ле Дантю.

КЛЮЧЕВИЕ СЛОВА: Русский авангард, футуризм, русский лубок, „примитив”, нео-примитивизм, коллекция Д. А. Ровинского, Михаил Ле Дантю, Наталия Гончарова, Михаил Ларионов, Александр Шевченко, группа художников „Бубновый валет”, выставка „Ослиный хвост”, Кавказ, Тифлис, Осетия.

Даже при самом беглом и незаинтересованном взгляде на произведения русского классического авангарда первой половины 1910-х годов обнаруживается отчетливая зависимость многих из них от изобразительных форм народного творчества, и прежде всего от образов русской народной картинки. Не случайно Александр Шевченко в вышедшей в 1913 году книге, посвященной „нео-примитивизму”, писал:

„Мы стремимся к исканию новых путей нашему искусству, но не отвергаем вполне и старого и из прежних форм его признаем превыше всех —

примитив (...). Простая, бесхитростная красота лубка, строгость примитива, механическая точность построения, благородство стиля и хороший цвет, собранные воедино творческой рукой художника-властелина — вот наш пароль и наш лозунг".[1]

Усваивая и разрабатывая поэтику лубка футуризм воспринимает и часть его тематического спектра, который, кажется, во всей полноте был представлен развернутой весной 1997 года в залах ГМИИ им. А. С. Пушкина экспозицией коллекции Дмитрия Александровича Ровинского. Среди прочих сюжетов на выставке можно было видеть лист, посвященный карточной игре: „Савоська и Парамошка играют в карты". Может статься, лубок этот имел отношение и к тому футуристическому опыту, что показался загадочным автору предлагаемой статьи. Во всяком случае герой ее определенно, весьма определенно пытался обосновать зависимость новейшего искусства от „лубочной живописи", в частности, констатируя и призывая:

„С внесением в Россию официального западничества, при Петре Великом, национальному искусству был нанесен решительный удар. (...) Одновременно с развитием так называемого „государственного искусства", живописи „высокого стиля" и началом академизма, впоследствии оформленного окончательно, замечается развитие лубка — искусства народного, непосредственного и, следовательно, идущего от традиций прежнего „большого искусства". Это было неизбежно и формы лубочной живописи очень определенно говорят за свою преемственность. (...) Желающих убедиться в этом можно отослать хотя бы к собранию лубков Ровинского (...). (...) Нужно разыскивать то ценное, что создано подлинными художниками за это время (прошедшее с момента петровских реформ — Д. Б.), нужно изучать лубки, вывески, вышивки, разные изделия русского искусства во всей его самостоятельности и со всеми признаками его преемственности. Обратившись к современному изучению этого материала, можно открыть заключенные в нем неисчерпаемые возможности дальнейшего художественного развития (...)".[2]

*
* *

В Отделе старого рисунка Русского музея, среди немногочисленных графических работ Михаила Васильевича Ле Дантю, относящихся к разным периодам творчества художника, хранится лист с изображением сцены карточной игры. Одной из наиболее примечательных его особенностей является (для автора статьи во всяком случае) странная тождественность листа — композиции из фонда Татлина Театрального музея в Москве.

---

[1] Шевченко А. Нео-примитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения. — М., 1913. — С. 55—56.

[2] Ле Дантю М. Живопись всёков. — V кн.: „Минувшее": Исторический альманах. Вып. 5. — М.: Прогресс-Феникс, 1991. — С. 196—197.

Некоторое время назад бахрушинская композиция была мною опубликована, описана („Творчество”, 1991, Но 10, с. 1—9) и отнесена (быть может, излишне темпераментно, хотя, одновременно, и не без сомнений) к художественному наследию Гончаровой. Сделано это было, разумеется, без учета тогда неведомой еще публикатору и так заинтересовавшей его впоследствии единицы хранения из Русского музея, которая в дальнейшем может именоваться „Картежниками”, в отличие от московских „Игроков”. Последняя оговорка, возникающая по техническим соображениям, ради упрощения ориентации в предстоящих рассуждениях, помогает заодно зафиксировать цель предлагаемого сообщения: сравнительный анализ двух версий сюжета „игры в карты” в виду возможности отнесения „Игроков”, то есть московской вариации, к творчеству Ле Дантю.

Михаил Васильевич Дантю: „Картежники”

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Итак. В собрание Русского музея композиция поступила (вместе с рядом других работ Ле Дантю, среди которых имелись и подписные) в 1934 году от Ольги Ивановны Лешковой — невесты художника, собравшей, сохранившей и передавшей в ГРМ и ГЛМ множество материалов, касающихся жизни и творчества создателя „Картежников”. Таким образом происхождение занимающей нас „единицы хранения” позволяет отнестись к авторству Ле Дантю как к изначально и достоверно заданному условию. Зато надежной хроноло-

гической характеристики работа (подобно, впрочем, и московской) лишена и, обычно, связывается исследователями с 1914 годом, по аналогии с другим графическим листом Ле Дантю из того же собрания — так называемым „Декоративным панно", имеющим схожее происхождение и уверенную датировку.

Михаил Васильевич Дантю: „Декоративный панно"

ПАРАМЕТРЫ ЛИСТА

Эскиз Русского музея исполнен на листе ватмана, идентичном бахрушинскому по сорту бумаги и чрезвычайно близком по размеру — 27,5 х 32,1 см. (при габаритах „Игроков" — 28,7 х 32,5 см.).

К этой характеристике следует добавить еще одну деталь, которая, несмотря на свою очевидность и, все же поспешу заметить, существенность, почему-то до сих пор не находила отражения в известных мне каталожных описаниях „Картежников". Дело в том, что произведение было разорвано буквально пополам. След разрыва — характерная зубчатая линия — хорошо различим (несмотря на искусно выполненную реставрацию) и вряд ли появился прежде возникновения на поверхности ватмана изображения разбираемого сюжета.

ТЕХНИКА

Техника исполнения „Картежников" примечательно иная, нежели „Игроков": гуашь — против акварели соответственно (от „дополпений", думаю,

есть смысл отвлечься, поскольку они в обоих случаях одни и те же — темпера или лак, и белила). Вытекающая из разности техник плотность, корпусность красочной поверхности — в первом случае (то есть в случае „Картежников"), к прозрачность почти перламутровая слоистость — во втором (то ест в „Игроках" обусловливают известное несовпадение живописной формы петербургской и московской версий сюжета.

Отмеченное несовпадение техник может иметь не случайный, формально-объектный характер, а кардинальный, предметно-структурный. Пусть пока косвенно, но о вероятной принципиальности этого расхождения может свидетельствовать несовпадение музейно-каталожных номинаций петербургского и московского эскизов: „Эскиз *роспи́си* кабарэ" и „Эскиз *декорации* „Трое мужчин, играющих в карты (в расписной комнате)" — соответственно. (К тому же первое из наименований скорее всего несет на себе отсвет авторского замысла, сохраненный передавшей эту вещь музею Лешковой.) Отсюда, кажется допустимым составление следующего пропорционального выражения: „Картежники" также относятся к „Игрокам" как стеновая роспись (или „фреска") к графической штудии (или „рисунку"). Поэтому эскиз Русского музея с точки зрения техники его исполнения и качества возникающей при этом красочной поверхности обнаруживает, может статься, характерные признаки подготовки Ле Дантю к решению некой монументально-живописной задачи.

Н. Гончарова: „Игроки", акварель, 1912 г.

ЖИВОПИСНАЯ ФОРМА: ЛИНИЯ

Складывающаяся на листе „Картежников" цвето-пластическая ситуация обнаруживает принципиальную существенность линии. Вряд ли будет верно пренебречь подобным наблюдением, поскольку Ле Дантю склонен был вкладывать в этот графический по своей этиологии изобразительный элемент несомненно неграфическое содержание, определяя его следующим образом:

„(...) Линия в живописи имеет два-значения: 1) как средство деления холста или граница закрашенной части картинной плоскости; 2) как самостоятельная небольшая часть закрашенной поверхности имеющая преимущество длины над шириной, Живописен, проведя линия по картинной плоскости, тем самым совершает действие двоякого значения: он делит эту пло-

скость на две части по одну и по другую сторону линии и в то же время на два цвета — первоначальной поверхности и линии. Согласование того и другого необходимо для напряженности так называемого рисунка, а разнообразие характера этого согласования — достоинство линии. На большом пространстве линия той же толщины, того же цвета и также сделанная имеет совершенно иное значение, чем на маленьком. Это можно назвать линейной фактурой. Ее необходимо учитывать (...)".[3]

Последовав указанию художника, обнаружим, что линия не только недвусмысленно присутствует в изобразительном строе обеих композиций, но также является одновременно цветоразделяющим началом и морфологической компонентой. И, главное, при этом в поведении линии отчетливо просматривается одна, если и не загадочная, то определенно причудливая закономерность.

В качестве колористического разграничителя линия представлена контуром из темно-синего кобальта и желтой охры, усиленной марсом коричневым, английской красной и т.д. Причем, контур этот оборачивается именно границей, неизменно реагируя на модуляции фигуративных составляющих живописно устрояемого сюжета. Подчеркнем, рассматриваемый контур явно наделен лабильностью бесструктурной и вибрирующей субстанции, как если бы прихотливостью и нервной трепетностью своего бытия он был бы обязан взаимно возмущающему, хотя тектонически не всегда сообразному, поведению сюжетопорождающих фигур-арабесок.

Так, полускрытый портьерой „Натюрморт" задает форму головы левого игрока, а контуры затылка, плеча и предплечья того же персонажа сливаются в одну линию, расположенную в пространстве композиции аналогично строению средней части драпировки, да к тому же еще и нижний обрез столешницы предопределяет местоположение абриса бедра „плоскоголового". В свою очередь, контуры головы, шеи и плеча картежника, сидящего в центре, обнаруживают знакомую зависимость от геометрии складок середины занавеса, а рука с картами (в части между запястьем и локтевым сгибом) — подчиненность крышки стола. Наконец, контур торса, головы и протянутой к столу руки игрока справа определенно произволен от стебля фантастического растения, осеняющего, наряду с портьерой, сцену игры. В общем при соответствующем разглядывании листа все, решительно все составляющие композиции оказываются определенным образом взаимосвязанными, взаимозависимыми, взаимообусловленными и т.д.

Однако, надобно заметить, в этой и впрямь причудливой картине „всеобщего тяготения" (а она сохраняет свою актуальность и в московской версии рассматриваемого нами сюжета), картине, должно признать, выразительно достаточно натужной, определенно просматривается скорее некое тео-

[3] Ле Дантю М. Живопись всёков. — „Минувшее". Исторический альманах. Вып. 5. — М.: Прогресс-Феникс, 1991. — С. 189.

ретическое усилие автора композиции, его устремленность к какой-то спекулятивной пластике, нежели „от живота” идущее упоение линией природной, естественной формы, при абсолютной чистоте видения таковой и органичности ее изобразительной интерпретации.

Быть может, то идея декоративности как высшей цели живописи, о чем Ле Дантю рассуждает в одном из своих теоретических опусов (РГАЛИ: Ф. 792, оп. I, ед. хр. I, л. 16 об.). Но возможно также, что некоторый свет на смысл причудливости в устроении линейной фактуры „Картежников” (и, все же, „Игроков”) проливает одно эпистолярное рассуждение, датированное 25 ноября 1912 года, принадлежащее одному из постоянных в этот период корреспондентов Ле Дантю — Морису Фаббри и кажущееся отмеченным непосредственной эстетической реакцией на живописное устройство наших „Игроков” и „Картежников”:

„(...) Отрицать природу значит отрицать себя, все равно, что окружающее без нас и наоборот. Нарисована выпуклость, чтобы рядом не было выпадины не возможно. Если мы постараемся понимать ту или другую форму, мы должны считаться с окружающими его условиями. Шар получает свою форму и от себя и от окружающего, и наоборот меняет свою форму опять таком же порядке (принцип давления и пр.)”.[4]

Признаться, приведенный эпистолярный фрагмент, взятый вместе с описанной „линейной фактурой”, в немалой степени вводит в соблазн разглядеть в складывающейся картине очертания грядущей, быть может, уже обсуждаемой в кружке Ларионова „лучистекой теории”, о которой между прочим с изумляющими текстологическими совпадениями совсем скоро напишут и Ле Дантю, и Шевченко, и, разумеется, Ларионов — напишут едва ли не единовременно.

Преодолев тем не менее соблазн, мы должны будем признать, что тут принципиальное сходство „Картежников” и „Игроков” кончается и начинается их принципиальное расхождение.

ИКОНОГРАФИЯ

Прежде всего это касается колорита. Теплая лучисто-охристая гамма цветов, преобладающая в „Игроках”, определенно противоположна главенствующим сине-зеленым сочетаниям палитры „Картежников”. Затем, нужно признать, что графическая и живописная проработка „Игроков” все же тоньше, изысканней, разнообразней и „окончательней”, нежели лапидарная, но грубоватая моделировка линейной и цветовой фактур „Картежников”. При этом бахрушинская композиция обладает большей условностью, большей обобщенностью живописного выражения при большей же отточенности графиче-

[4] ГРМ РО: Ф. 135, ед. хр. 12, л. 12 об.

ской формы, нежели прозаичная в своей конкретности и много менее самостоятельная в миметических частностях композиция из Русского музея.

Вместе с тем в высшей степени примечательна конкретность петербургского листа, — примечательна своей трактовкой облика карточных игроков, подталкивающей нас к узнаванию в собравшихся за игорным столом жителей Кавказских гор. Тем отчетливее и определеннее обозначается их расхождение с обликом игроков московских, которым я не склонен по-прежнему отказывать в исторической и культурно-художественной документальности портретных характеристик. Другими словами, как и прежде, в пору подготовки к публикации статьи о бахрушинской композиции, я полагаю, что автор „Игроков" представил нам в образе лубочных картежников Савоськи и Парамошки лидеров „Бубнового валета" (слева направо): Машкова, Лентулова и Кончаловского. И вот к этой недвусмысленной изобразительной характеристике Ле Дантю прибавляет в „Живописи всёков" вербальную параллель столь же саркастической тональности:

„(...) „Бубновый валет", как нечто самостоятельное, совершенно не существует, несмотря на обилие и размеры выставляемых ежегодно Машковым, Кончаловским и т.д. полотен. Раскрашенный академизм этих двух живописцев оправдывается разве лишь каким-нибудь деффектом художественного чувства; их экакурски в область построения совершенно бессильны; несмотря на „убежденность" линий и яркость красок все это не идет дальше плохого академического этюда.

Лентулов, принявшийся за последнее время раскрашивать Леже — зрелище тоже плачевное. Существует „Бубновый валет" исключительно участием французов — единственным грамотным элементом в его среде, если не считать их добросовестной ученицы Экстер. Шагнуть дальше эпигонства не хватает ни у кого из участников этих выставок ни смелости, ни данных".[5]

Нам остается указать лишь на еще одну, как будто бы, последнюю в своей значительности и значимости деталь расхождения „Игроков" и „Картежников" — собственно игральные карты. Ведь в то время, как кавказский люд разыгрывает пику, на руках у москвичей оказывается, разумеется, бубна. В обоих случаях масть лежащих на краю стола карт — неизменно открытых — видна очень хорошо. Художник об этом заботится. И нам только надлежит быть внимательными.

„КАРТЕЖНИКИ": МЕСТО, ВРЕМЯ, ОБСТОЯТЕЛЬСТО СОЗДАНИЯ

Меж тем вопрос о побудительном мотиве создания „Картежников" с их яркой, бросающейся в глаза этнографичностью нуждается в ответе и притом по нескольким причинам. Ну, во-первых, все же *где* мог быть создан лист

[5] РГАЛИ: Ф. 792, оп. I, ед. хр. I, л. 51—52.

Русского музея; во-вторых, *когда* это могло произойти, — вопрос тем более существенный, что при удачном его разрешении мы могли бы оказаться обладателями сразу двух дат: момента создания „Картежников" и момента создания „Игроков"; втретьих, *для чего*, с *какой целью* Ле Дантю работает над „Картежниками", впоследствии разорванными, возможно неудовлетворенным мастером.

В краткой биографической справке мать Ле Дантю отмечает:

„(...) Зданевич /Кирилл — Д. Б./ пригласил Мишу к себе в Тифлис на лето. В это же лето 1912 года Миша поехал на Кавказ".[6]

Сохранившиеся письма художника к автору процитированной справки позволяет уточнить дату приезда художника на Кавказ: одно из первых писем к матери датировано им 14 апреля — РГАЛИ: Ф. 792, оп. I, ед. хр. 4, л. 47. Но самое яркое, живое и, по-видимому, экзистенциально точное описание кавказских „трудов и дней" Ле Дантю из всего, что довелось мне найти, я прочел в мемуаре Ильи Зданевича, озаглавленном им „Окрест искусства. Ле Дантю". Приведу здесь ту его часть, которая имеет, как кажется, прямое отношение к нашим разысканиям.

„(...) Весной /1912 года — Д. Б./ с живописцем Кириллом Зданевичем уехал Ле Дантю в Москву /из Петербурга — Д. Б./ участвовать под эгидой признанных вождей Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова в выставке „Ослиный хвост", откуда же двинулся на Кавказ, сперва в Тифлис. Тут Ле Дантю, вместе с К. Зданевичем открывает в духане великие клеенки Нико Пиросманишвили, первый ливень живописных уроков, которые, набухший как губка, увез он с Кавказа. Из Тифлиса все мы — я примкнул уже к компании — переехали в Боржом, потом — путешествие по гористому уезду. Счастливая Осетия! В Уоржби бродили по кладбищу с занятными памятниками, от башни к башне, покупали папиросы в духане с вывеской „торговля Мелъчна", а потом отлежавшись на лужайке меж свиней, кур и буйволов, наблюдая за горцами — сидят неподалеку в кругу в шапках конических белых — и высыпались хлебнув араки под орешниками. Ле Дантю не выпускал из пальцев карандаша. „Страна Гогена", — говорил он про Твалетию. И его работа шла — если хотите — гогеновским путем. Но силы француза ушли больше на борьбу с тяжелым наследием (...). Ле Дантю же, как истое дитя века, не знал гогеновских коллизий. К „Счастливая Осетия", созданная осенью 12 года в Петербурге (в 13 году висела на выставке „Мишень" в Москве) по глубине футуристического пантеизма — всеприсутствия лишенный всяких сомнений — весь Ле Дантю с его железной убежденностью и ясным знанием — изумительный chef d'ouvre, лучшее, что дала светская русская живопись.[7]

За Осетией шел Сурам — трое там Ле Дантю, Я. Лаврин и Морис Фаббри жили они (...)". —

---

[6] РГАЛИ: Ф. 792, оп. 2, ед. хр. 5, л. 14.
[7] ГРМ РО: Ф. 177, ед. хр. 37, л. 3.

К прозвучавшему остается добавить лишь три кратких свидетельства, которые тем не менее представляются весьма существенными. Первое датируется 20 апреля и принадлежит Ле Дантю: „(...) Кирилл /Зданевич — Д. Б./ что-то болтает о росписи зала в грузинском артистическом кружке, не знаю, что тут может выйти (...)".[8]

Второе, от 30 апреля, также содержится в письме художника к матери: „(...) Кроме того, можно будет поработать у Киплина /?/ над фреской (...)".[9]

Наконец, третье помечено 15 мая и озвучено Янко Лавриным в его письме на Кавказ к Ле Дантю: „(...) Осенью наша дача будет готова, и тогда пригодятся блаженной памяти панно (да, кстати, что с ними?)".[10]

Сфокусировав собранную фактологию мы можем высказать предположение о том, что „Картежники" были созданы весной 1912 года в Тифлисе, по-видимому, все же в ожидании заказа на роспись зала в тифлисском кабаре.

Однако, сделанное предположение, помимо приведенных аргументов, может быть подкреплено, как кажется, еще двумя обстоятельствами.

Первое. До нас дошел список произведений Ле Дантю, составленный неустановленным лицом после гибели художника. В этом списке позиции с восьмой по двенадцатую объединены общим названием: „Эскизы росписи кабаре" — которое, в свою очередь, снабжено чрезвычайно любопытной репликой: „под стеклом уродики с цветом" (ГРМ РО: Ф. 135, ед. хр. I, л. I). В таком случае, не послужила ли для составителя списка условность и гротескность „Картежников", равно как и „Игроков", основанием для достоверной реконструкции замысла художника.

Второе. Сделанное допущение рождает гипотезу о возможности существования и других, дополнительных листов этого цикла. Когда бы удалось обнаружить еще хоть один эскиз, факт существования серии эскизов монументальной росписи мог бы быть установлен. Между тем в Отделе советского рисунка Русского музея хранится „Эскиз декорации" (инв № срб. 140), поразительно напоминающий и „Картежников", и „Игроков". Тот же сорт бумаги, почти тот же габарит листа (29,8 х 41,7 см.), та же техника исполнения (акварель с добавлением темперы и белил) — все, включая сюжет (сцена в восточном — не тифлисском ли? — кабаре) позволяет отнестись к этому листу, как к работе из круга „Картежников", хотя по своей живописной фактуре он и ближе к „Игрокам".

Отмечаемая амбивалентность вновь обнаруженном вещи Ле Дантю не случайна и напоминает нам подобным образом о принципиальное неразличении футуризмом копии и оригинала, что лишен существенности и в разбираемом случае, учитывая степень сходства московской и петербургской композиций. Автор „Картежников" и „Игроков" думал и писал об этом буквально следующее:

---

[8] РГАЛИ: Ф. 792, оп. I, ед. хр. 4, л. 63.
[9] РГАЛИ: Ф. 792, оп. I, ед. хр. 4, л. 54 об.
[10] РГАЛИ: Ф. 792, оп. I, ед. хр. 6, л. 70 об.

„(...) художественная форма в ее органически целом неповторяема. Даже наиболее точная копия какого-нибудь живописного произведения есть только рефлекс его влияния на копирующего и потому это самостоятельное произведение — ведь вызвавшие ее факторы совершенно иного порядка, чем те, которые имелись при создании оригинала. А в этом вся суть (...)".[11]

Приведенное утверждение Ле Дантю, нужно признать, не лишено лукавства по отношению к исследователю авангардной классики, ибо ставит его в затруднительное положение, и прежде всего в вопросах атрибуции. Не имела ли тогда в виду именно это обстоятельство склонная к иронии и сарказму Ольга Ивановна Лешкова, снабжая одиннадцатый номер „Бескровного убийства", едва ли не лучший из всех выпусков замечательного издания, эпиграфом из гимназического учебника „Древней истории" Д. И. Иловайского: „История мидян темна и непонятна".[12]

Давид К. Бернштајн

ТАТЛИН? ГОНЧАРОВА? ЛЕ ДАНТЈУ!?
(о једном загонетном експерименту „наиве" руске класичне авангарде)

Резиме

У пролеће 1997. године Државни музеј ликовних уметности „Пушкин" у Москви приредио је изложбу сељачких дрвореза („лубок") из колекције Дмитрија Александровича Ровинског, међу којима је био и дуборез „Савоска и Парамошка се картају". Аутор истраживања цитира текстове руских авангардиста из 1910-их година, Александра Шевченка и Михајла Ле Дантјуа, који су сматрали да треба проучавати и ослањати се на традицију руских народних рукотворина (неконтаминираних западноевропским уметничким токовима). У својим текстовима Ле Дантју помиње руску „наиву" — дрворезе из колекције Ровинског.

У Руском музеју у Петрограду чува се скромна колекција дела авангардисте Михаила Васиљевича Ле Дантјуа, међу којима је и лист са приказом сцене игре карата. Основна одлика овог „наивног" цртежа је његова подударност са композицијом једног цртежа из фонда Татлина, који се чува у Државном позоришном музеју „Бахрушин" у Москви. То непотписано дело („Играчи") истраживач је својевремено (1991) самоуверено приписао Наталији Сергејевној Гончаровој, не знајући још за дело „Карташи" (из заоставштине Ле Дантјуа у Руском музеју).

У компаративној анализи обе верзије мотива „игра карата" истраживач московску варијацију „Играча" приписује Ле Дантјуу. Анализа укључује формалне и садржајне сличности и разлике оба дела. Цитирају се теоретски радови и писма (Ле Дантјуа Морису Фабрију, 1912. године), као и наговештаји, тих година, „теорије лучизма", поникли у кружоку Ларионова-Шевченка.

[11] РГАЛИ: Ф. 792, оп. I, ед. хр. I, л. 60.
[12] РГАЛИ: Ф. 794, оп. I, ед. хр. 190, л. 3.

Већа конкретност петроградског листа недвосмислено указује на то да су карташи становници Кавказа. Међутим, као и у свом ранијем раду, истраживач је и даље склон тези да је аутор „Играча" у ликовима „наивних" карташа Савоске и Парамошке приказао лидере авангардног покрета „Каро пуб" — Иљу Машкова, Аристарха Лентулова и Петра Кончаловског, према којима Ле Дантју није гајио нарочиту симпатију.

У мотиву који је сликара побудио да представи „Карташе" са израженим етнографским цртама истраживач види кључ за откривање године настанка и „Карташа" и „Играча", а такође повод настанка тих скица. Цитирају се информације уметникове мајке (1912. Кирил Здањевич позива Ле Дантјуа у Тифлис) и необјављене успомене Илије Здањевича (у којима се описују авантуре младих уметника на Кавказу, када Ле Дантју Грузију и Осетију назива „земљом Гогена" и из својих прстију не испушта оловку). У архивима се чувају и записи самог уметника, у којима се помиње накакво декорисање сале у грузинском артистичком кружоку, затим неки његов могући фреско-рад, па осликавање зидног паноа на дачи Јанка Лаврина.

Истраживач закључује — дело „Карташи" Ле Дантју је створио у пролеће 1912. године у Тифлису (Тбилисију), вероватно у очекивању поруџбине за декорисање сале градског кабареа. Поред изнетих аргумената, у прилог претпоставци износе се још две чињенице: 1. После погибије уметника једно анонимно лице начинило је списак његових радова и групу од пет радова именовало као „скице за осликавање кабареа". У њу би могли бити сврстани и „Карташи" и „Играчи". 2. Горња претпоставка рађа хипотезу о могућем постојању (и сачуваности) осталих листова из тог циклуса. Једно неидентификовано дело у Руском музеју („Скица за декорацију", мотив са Истока) наликује делима Ле Дантјуа.

Истраживач закључује: „Истакнута амбивалентност новопронађеног дела Ле Дантјуа није случајна и указује на принципијелну немогућност разликовања у футуризму копија од оригинала, што је важно за анализирани случај, када се ради о очигледној сличности московске и петроградске композиције. Сам Ле Дантју је писао: Уметничка форма непоновљива је у својој органској целовитости. „Чак и најтачнија копија неког сликарског дела само је рефлекс његовог утицаја на копиранта. Стога је оно самостално дело — мотиви који су га условили били су другачији од оних који су деловали на реализацију оригинала."

Наведена тврдња Ле Дантјуа, признаје истраживач, није лишена „лукавства" и у односу на историчара авангарде, јер га ставља у тешку позицију, првенствено у процесу атрибуције непотписаних уметничких дела.

D. K. Bernštajn

TATLIN? GONCHAROVA? LE-DANTYU?
(On One Mysterious Experiment of „Naïve Artists" of the Russian Classic Avant-garde)

Summary

In the spring of 1997 the Moscow State Museum of Fine Arts „Pushkin" organized an exhibition of village wood carving („lubok") from the collection of Dmitry Aleksandrovich Rovinski. One of the exhibits was a wood carving „Savoska and Paramoska Play Cards". The author cites texts of Russian avant-gardists from the 1910's, Aleksandr Shevchenko and

Mikhail Le-Dantyu, who thought that these pieces should be studied relying on the tradition of Russian folk art uncontaminated by the West European artistic tendencies. Le-Dantyu's texts mention Russian „naïve art", the wood carvings from the Rovinski Collection.

The Russian Museum in St Petersburg holds a modest collection of works of an avant-gardist Mikhail Vasilievich Le-Dantyu. One of the pieces is a paper which shows a scene of a game of cards. The basic feature of this „naïve" drawing is its similarity with the composition of one drawing from the Tatlin fund which is kept in the State Theater Museum „Bakhrushin" in Moscow. In 1991 this unsigned piece („The Players") was confidently added by the researcher to the stock of pieces of Natalia Sergeevna Goncharova since he was not aware of another piece „Card Players" from the heirloom of Le-Dantyu to the Russian Museum.

In the comparative analysis of both version of the motif of „card playing" the researcher ascribes the variation „Players" to Le-Dantyu. The analysis includes formal and substantial similarities and differences in both pieces. Theoretical papers and letters are quoted (from Le-Dantyu to Maurice Fabris in 1912), as well as the contemporary hints of the „theory of lucism" originating in the circle of Larionov and Shevchenko.

A greater degree of specificity of the St. Petersburg piece clearly indicates that the card players are the inhabitants of the Caucasian Mountains. However, like in his earlier work, the researcher still favors the thesis that the author of the „Players" used the characters of „naïve" card players Savoska and Paramoska to portray the leaders of the avant-garde movement „Diamond Jacks" Ilya Mashkov, Aristarkh Lentulov and Petr Konchalovsky, who Le-Dantyu did not have positive feelings for.

The motive that inspired the painter to represent the „Card Players" as having distinct ethnographic features is the key which the researcher thinks is necessary for discovering the time when the „Card Players" and „Players" were made and why. Information coming from the artist's mother is quoted (1912, Cyril Zdanevich invited Le-Dantyu to Tbilisi) as well as the unpublished memories of Ilia Zdanevich. These describe the adventures of young artists in the Caucasian Mountains, when Le-Dantyu called Georgia and Ossetia „the land of Gauguin" and did not take the pencil out of his hands. The archives also have the papers by the artist himself which mention some sort of the decoration of the hall in the Georgian artistic circle, then a possible fresco piece and finally the painting of the wall board on the wake of Janko Lavrin.

The author concludes that the piece „Card Players" was made by Le-Dantyu in the spring of 1912 in Tbilisi, probably while waiting for an order to decorate the hall of the town cabaret. Besides the stated arguments, this presumption is further supported by two other facts: 1. after the death of the artist one anonymous person made a list of his pieces and named the group of five works „sketches for painting the cabaret", where both „Players" and „Card Players" could belong; 2. the previous presumption gives rise to the hypothesis about the possible existence (and preservation) of the remaining pieces of paper from that cycle. One unidentified piece in the Russian Museum („A Sketch for Decoration", eastern motif) resembles the works of Le-Dantyu.

The researcher concludes: „The prominent ambivalence of the newly discovered piece of Le-Dantyu is not accidental and indicated that it is impossible in principle to distinguish between copies and originals in the future, which is of great importance for the analyzed case when there is an apparent similarity between the Moscow and St. Petersburg compositions. Le-Dantyu himself wrote that the artistic form is unique in its organic whole. Even the most accurate copy of a piece of art is just a reflection of its influence on the copier. Therefore,

that is an independent work — the motifs which conditioned it were different from those that affected the making of the original."

The cited claim of Le-Dantyu, the author admits, is not devoid of cunningness in relation to the historian of the avant-garde since it places him in a difficult position primarily in the process of attributing unsigned works of art.

A well-known fact that the artists of Russian classic avant-garde drew their inspiration from traditional Russian folk art („lubok" — village wood carving) helped the author to use the formal and substantial comparative analysis of the two pieces („Card Players" and „Players") and rely on the theoretical works of Le-Dantyu as well as the papers of their contemporaries in order to correct his previous attribution of the piece „Players" from 1991 (from the Tatlin fund of the State Theatre Museum „Bakhrishin" in Moscow) and to ascribe it to Mikhail Vasilievich Le-Dantyu instead to Natalia Sergeevna Goncharova.

UDC 75.071.1:929 Furunović Z.

СРЂАН МАРКОВИЋ

Завичајна вертикала у сликарству Зорана Фуруновића

САЖЕТАК: У напису аутор разматра стваралаштво косовскометохијског сликара Зорана Фуруновића, једног од, свакако, најсензибилнијих стваралаца на српској ликовној сцени током осамдесетих и деведесетих година.

Одређујући, у стилском погледу, његово сликарство као облик неоекспресионизма, аутор пажњу посвећује анализи архетипских симбола у његовом стваралаштву.

Њихова особеност је садржана у биполарности.

С једне стране они су израз природне потребе стваралаца за додиривањем са исконском вертикалом завичаја.

Са друге, пак, стране они су израз његове креативне ангажованости и потребе да делом сведочи о времену деведесетих и судбини српскога народа на Косову.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: косовска ликовна сцена, неоекспресионизам, отпор и непристајање, архетип, симбол земље, уметност као последњи облик одбране једнога народа

Пишући средином осамдесетих година о косовској, тачније приштинској, ликовној сцени, Јован Деспотовић је као једну од њених особености издвојио проблем односа између „аутохтоних и специфичних ликовних схватања примерених том уметничком поднебљу”[1] и актуелних тенденција у уметничкој пракси којима је било обележено време током седамдесетих и почетком осамдесетих година.

У групи тада младих стваралаца,[2] које је одабрао за изложбу у Салону Музеја савремене уметности у Београду, нашао се и Зоран Фуруновић, сликар изразитог сензибилитета, који је у том тренутку привукао пажњу пластичким језиком и светом који је у основи његовог визуелног интересовања —

[1] Јован Деспотовић: *Приштински круг — цртежи и графике*, предговор каталогу, Салон Музеја савремене уметности, Београд, јун-јул 1985.

[2] На изложби у Салону Музеја савремене уметности Деспотовић је представио остварења Агима Салихуа, Имера Шаћирија, Томислава Трифића, Фатмира Зајмија, Зорана Фуруновића и Петра Ђузе.

светом двосмислених, бизарних представа, наглашено експресивних, пронађених у сопственој подсвести и преведених у особен пластички језик у којем се инсистира на прожимању онога што је одлика духа места (genius loci), у смислу ослањања на свест о коренима и трајању, са новом сликарском праксом и процесом из којег израста дело.

То је, у том тренутку, била доминантна вертикала у Фуруновићевом[3] стваралаштву из које ће крајем осамдесетих проистећи потреба за другим ослонцем — за успостављањем односа са земљом, за ослушкивањем њених шумова и треперења и њиховим претварањем у интимне пиктограме.[4]

На известан начин је и време у којем Зоран Фуруновић почиње своје стваралаштво погодовало његовој потреби за стварањем специфичног пластичког језика којим ће дефинисати свој пут по заумним просторима бића.

Наиме, ране седамдесете у српском сликарству представљају време великих промена изазваних догађајима из шездесет осме. Реч је, пре свега, о настојању стваралаца да свесно и доследно следе позицију сопствене самосталности у грађењу односа према свету, а самим тим и аутономну природу уметности. При томе се однос према свету и супротстављање његовим системима вредности испољавало углавном у два вида.

Један се манифестовао прелазом од класичног уметничког предмета ка говору у првом лицу — настојањем да се изврши интегрисање уметности и живота при чему се тежиште рада преноси на саму личност уметника и систем његовог понашања. Тиме се свесно избегава миметичка структура уметничког мишљења и представљања у корист интуитивног кретања према животним и природним процесима који подразумевају телесни или неки други процес материјализације менталног и чињеничног процеса сазнања.

У суштини овакав облик уметничког реаговања, и поред идеалистичких одлика које происходе из немоћи уметности да промени свет који је наследила, логичан је завршетак процеса великог порицања друштва и његових вредносних критеријума који се, доста грубо и са уопштавањем, може пратити у визуелним уметностима од процеса деструкције просторног система класичне слике преко процеса преозначавања употребног предмета у уметничко дело, што представљају поларитетне тачке људског искуственог поља на релацији апсолутна форма — апсолутни предмет, до интеграције менталног и телесног или пак до деловања на саму земљу, променом њене конфигурације као

---

[3] Фуруновићи су старином из Гњилана, из градске породице која се, према усменом предању, населила у том крају већ око 1700. године. Преци Зорана Фуруновића били су пекари, одакле им и потиче презиме, а последњих неколико генерација баве се грнчарством.

[4] Проблем односа између контекста у којем дело настаје и процеса кроз који израста уочила је и прецизно дефинисала, у делима Петра Ђузе, Зорана Јовановића Добротина и Зорана Фуруновића на њиховој заједничкој изложби у Галерији Коларчевог народног универзитета, марта 1986, Лидија Мереник... *„... ово самоиронизовано, дијаболично преиспитивање најближе је Фуруновићевом раду: не толико усредсређеност на историју, колико на сопствену 'митологију' — рад свакако најпригушенијих (неоекспресионистичких, апокалиптичких) конотација"*. (Види: Лидија Мереник, *Нови призори*, Јединство, Приштина, 22. марта 1986).

стварним и симболичким обликом настојања да се поново успостави покидана веза са њоме ван официјелних начина материјализације.[5]

Наравно, постојала је и основа за другачији приступ уметничког дела савременом свету која не подразумева напуштање класичне апаратуре визуелног исказа, него напуштање баналне препознатљивости у прилог путу према себи и начину исказивања сопственог става. При томе предмет, ако га има, или визуелни код није крајњи циљ поступка него средство којим се могу дефинисати и одредити страх и нада пред противречностима савременог света, револт или критички однос према њему. То, у извесној мери, мање или више — зависно од ствараоца, подразумева пут према скривеним световима које визуелна појава, као почетни материјал, може да садржи у себи. Сам процес њиховог проналажења и дефинисања подразумева и одређивање приступног угла, другачијег од устаљеног, што условљава појаву света и облика на слици који кроз сопствену асоцијативну слојевитост омогућују суштинску надградњу и допуњавање значења почетног импулса. Биће да је то био један од разлога Фуруновићевог приклањања бићу земље, наравно уз ликовну артикулацију примерену сопственом осећању смисла визуелног знака и времену у којем се формирао као стваралац.

Осећање времена и слике која настаје у њему сам аутор је веома сензибилно и истовремено веома резолутно дефинисао у предговору каталогу магистарске изложбе слика у Галерији факултета ликовних уметности у Београду.

Реч је о аутопоетичком напису којим је настојао да образложи основне одреднице сопственог мишљења уметничкога дела: *„Слика није мој вапај за уточиштем где ће се оваплотити лепота. Она ме прогони из сопствене тајне болним и непријатним укључивањем у њено стварање. Дотичем је једино захваљујући свести о њеној неминовној предметности, њеној покорности којој немо доказујем надмоћ своје немоћне власти. Њено охоло ћутање упозорава ме на могући презир, на отпор који пориче коначност јер је трајнији од моје свести и мог трајања. У том недокучивом супротстављању права на постојање осећам се побеђеним. Коначност ми не допушта обузетост неизвесним. Такав конфликт представља почетак изговора за сујетном потребом потврђивања живота тамо где сам покушао да га продужим. Живота ван самоће у којој је зачет. То ме потврђивање обузима питањима о смислу онога што ме чини. Нагони на сумњу према привиду и нечистоћи осећајности. Ни једно ни друго суштински ме не одређује. Притиска ме потребом да се одрекнем оног 'природног' што је тек констатовањем баналног указало на своје могуће постојање. Одрећи се 'истине' на исти начин на који се на њу некад с покорношћу пристало, значи установити*

[5] Овај вид уметничке праксе, до извесне мере, има једно од својих упоришта у *Есеју о ослобођењу, Херберта Маркузеа*: *„... радикални карактер и жестина преображаја у савременој уметности изгледа указују да се она не буни против једног или другог стила него против стила као таквог, против уметничке форме уметности, против традиционалног значења уметности."* (Herbert Markuze, *Kraj utopije i esej o oslobođenju*, Zagreb 1972).

несводљиво, вратити се оголељеној свести способној да зрачи као кишно небо. Не пристајем на истину јер ме ништа не објашњава."[6]

Овај сензибилан напис поставио је у први план два суштаствена проблема Фуруновићеве поетике, паралелна у његовом стваралаштву: ***питање смисла онога што га, као стваоца, чини и непристајање на „истину" јер се њоме стваралац не може објаснити***.[7]

Уторак, уље на платну, 1982—3.

Та два проблема релевантна за ствараоца, и стваралаштво уопште, чинили су проблемску окосницу слика које је изложио у Галерији факултета ликовних уметности у Београду.

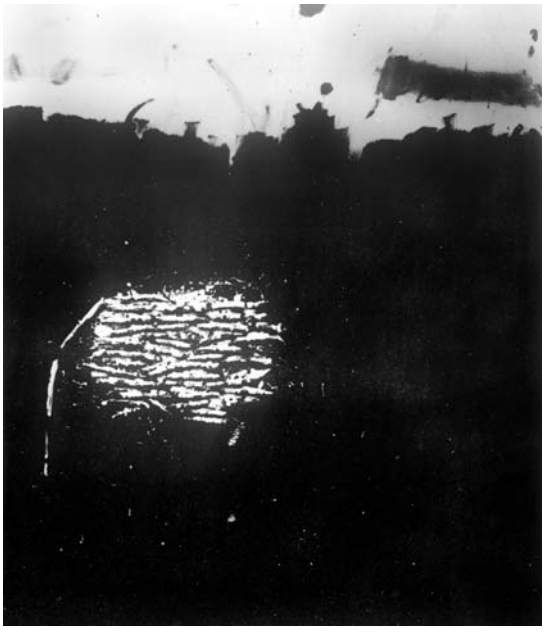
Питање смисла се, рекао бих, најизразитије могло одредити у слици *Седма ноћ* (1983). У оштром додиривању црне пасте која нараста захватајући велик део слике и хоризонталне беле површине у горњем делу која се, по себи, драматично одупире мраку наилазеће ноћи. Пригушена експресивност целине произлази управо из те згуснуте белине и нервозне линије додиривања са црном површином која је, у једном тренутку, запретила да постане одвећ мирна управо због површине коју захвата, израђености пасте и начина на који се простире сликом. Да би је отворио и учинио њено ткиво вибрантним

---

[6] Зоран Фуруновић, *Предговор каталогу магистарске изложбе*, Галерија Факултета ликовних уметности Београд, март 1983.

[7] Овде је, наравно, реч о такозваној објективној, спољашној истини којом је стваралац окружен, истини која се констатује на површини објективнога света, што је резултат крутих правила и силогизама, при чему се превиђа, или гура у други план, онај облик истине који егзистира унутар ствараоца, у лавиринтима и унутрашњим пејсажима његовог бића.

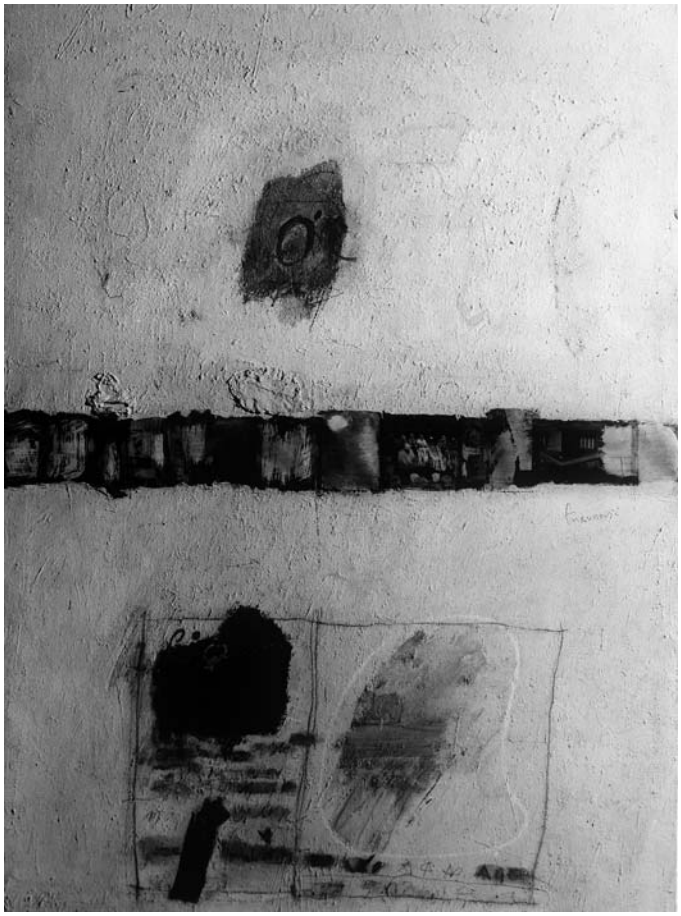
Фуруновић је у зони златног пресека шпахтлом формирао низ белих, хоризонталних, рељефних наслага који излазе из површине слике преплићући се са црним засецима основе, сугеришући покрет и појачавајући експресију сегмента до интензитета потребног да се успостави равнотежа између беле и црне, две хроматски, структурално и симболички антиподне вредности. У унутрашњим пулсацијама *Седме ноћи* појачаних грубом структуром пасте произашлом из потребе да се материја натера да проговори наглашеном нерватуром додиривања може се наслутити јак осећај тескобе и неизвесности произашао пре свега из осећања егзистенцијалног очаја, безутешности света и нужности прелаза од онога што је познато у оно што је непознато, што пулсира у дубинама слике. Прелазак из једнога у други ниво егзистенције у којем обитава стрепња произашла из непристајања на окоштале облике истине, што је нужно у том тренутку претпостављала неприхватање баналне свакодневице, подразумевала је одређене промене у пластичком слоју самог дела које су се, природно, могле понајпре уочити на феноменолошком плану. Та потреба је постала видна у неколиким белим сликама, виђеним на самој изложби које су, по природи ствари, представљале нужан антипод исказима са темом ноћи.



Седма ноћ, уље на платну, 1982—3.

Велика бела слика из 1984. године је, управо, пример промена које су нужно захватиле феноменолошки и семантички план Фуруновићеве слике. Реч је о великој белој површини испод које пулсира опора цртачка структура која се, где-где, пробија испод наноса пасте. Та велика плоха је много мирнија од слика са црном основом. Са једне стране мир површине произлази из саме природе беле боје, али и из другачијег односа према пасти. Она је формирана

поступним слагањем слојева материје, њеним смиривањем и сензибилном визуелизацијом рељефа произашлог из неочекиваних односа добијених преклапањем слојева. Додиривање је, по себи, условило евокативну снагу материјала бременитог асоцијацијама које своје порекло имају са оне стране појавнога света, дубоко у земљи. Тако добијена основа надграђена је неколиким сегментима: великом сивом мрљом, у доњем делу, на којој попут акцената доминирају калиграфски знаци и ритмични низови тананих писмена који својом слојевитошћу и наизменичним смењивањем са калиграфским знацима сугерирају слојевитост палимпсеста. Покрет је у слику унет хоризонталном црном површином сачињеном од меморисаних сличица које, попут низа кадрова у филму, асоцирају препознатљиве детаље и догађаје дајући им обележје кинетичности. Семантичка условљеност постигнута између основе и интервенција извршених по њој претворила је Фуруновићев исказ у сензибилну фреску о протицању времена и људи. Претворила је исказ у снажну и интимну вертикалу која пулсира стваралачевим бићем омогућавајући му да, у форми



Велика бела слика,
уље на платну, 1982—3.

дубоко личних размишљања и доживљавања, саопшти карактер исконских судара светлости и таме у себи.[8]

Осећање блискости са земљом и њеним слојевима — схватање да сопствене корене ваља тражити у њој самој — да ваља бити земља, претпостављало је потребу за ослушкивањем и успостављањем блискости и разумевања са њеним дрхтајима. Речју, за додиривањем са њеним бићем.

Коначно у том додиривању са земљом постојала је и друга страна: настајало је осећање обеспокојавајућег бескраја, изједначеност даљине и висине и, што је веома важно, осећање о њиховој суровој игри са човеком без уточишта баченим усред бескраја.

На известан начин стално додиривање поларитетних тачака у односу са земљом одређује Фуруновићево стваралаштво у осамдесетим годинама. При

Снови, слутње, сећања — цртеж, 1989.

Снови, слутње, сећања — цртеж, 1989.

[8] Ту особеност Фуруновићевог стваралаштва уочио је, средином осамдесетих, Јован Деспотовић у предговору каталогу за изложбу ***Прштински круг***: *„... Цртежи које је овом приликом Фуруновић изложио пре свега дугују интенцијама оформљавања специфичне призорности, замагљене иконографије и фабуларности. Њима је у основи свакако особена неодређеност аморфних облика који експресивно разграђују структуру цртежа. Утисак је да ове двосмислене представе на граници једног бизарног света егзотичне флоре подстичу осећање напетости, одређеног устезања пред њима, што се донекле ублажава и једним експлицитним ауторским рукописом што се попут финог ткања провлачи преко ових листова. Зоран Фуруновић је потпуно ослободио свој цртеж од ма каквог описивања спољашњих облика дугујући једино сопственој спремности и способности да ове необичне производе маште трансформише до аутентичног сликовног стања"*. (Јован Деспотовић, *Прштински круг — цртежи и графике*, предговор каталогу, Салон Музеја савремене уметности Београд, јун-јул 1985).

томе ваља имати на уму да ту потребу за додиривањем са земљом провоцирају основне одреднице времена које, до одређене мере, условљавају дубоко узнемирујућу експресивност његових исказа претворених у: „... истинито сведочанство времена (...) наук и историјску истину о судбини властитог народа."[9]

Додиривање са егзистенцијалним удесом народа које се у благој форми почело да осећа у његовом стваралаштву током осамдесетих година добило је, временом, знатно резолутнији облик у циклусу цртежа *Снови, слутње, сећања*; низом експресивних облика — сведока истинског проживљавања драме унутар сопственога бића, па онда враћених назад на белину папира.

Снови, слутње, сећања — цртеж, 1989.

Очишћени од баналне препознатљивости и приче, готово неми од силине изазване стваралачевим сударом са мраком свакодневице, ови цртежи формулисани су опором мрежом линија које чврсто држе облик. Сама линија је овде, по природи и значењу које јој Фуруновић даје, биполарна. Са једне стране, она има континуално кретање површином, при чему се не прекидају ток и драматска структура радње која се одвија пред нама. Драматска енергија, добијена варирањем дебљине потеза и жустрине са којом је нанет на белину папира, зна повремено да буде смирена прекидом континуитета у цртачком приповедању или уграђивањем стреластих и запетастих знакова и мрља у структуру облика. Тако добијеној примарној структури основе Фуруновић зна да супротстави површине сачињене од мреже самосталних, мултипликованих

[9] Јован Деспотовић, *Предговор каталогу Зорана Фуруновића*, Мали ликовни салон, Крагујевац 1994.

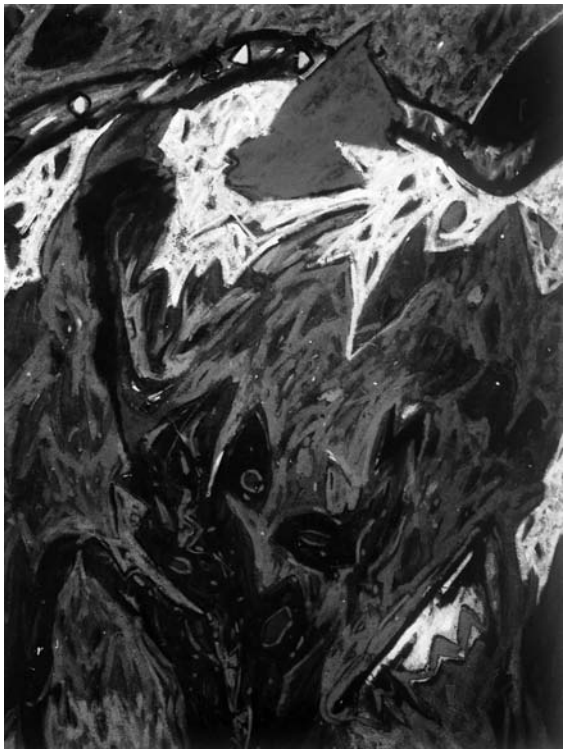
потеза знакова који се у интеракцији са примарном равни цртежа претварају у дијаграм лавиринта са оцртаним путањама стваралачевог лутања по њему. Визуелна формулација односа успостављеног између две различито организоване и материјализоване структуре на значењском плану исказа била је неминовна стога што је структура лавиринта претпоставила стварање услова за настанак стваралачеве личне митологије, за дефинисање нагонских токова агресивности и деструкције које је почео да осећа око себе, за стварањем облика који својом структуром изазивају асоцијације на животињски лик који уништава све пред собом. Велика животиња која све чега се додирне претвара у смрт и ништавило. Велика животиња као метафора за пуста времена и злу судбину коју је човек наменио човеку. Та зла судбина значила је предосећање прогањања, беде, бежања, губитка завичаја, смрти.

Снови, слутње, сећања — цртеж, 1989.

Пут у Грачаницу, уље на платну, 1986.

Двема серијама цртежа: *Путем у Грачаницу* из 1987. и *Сновима, слутњама, сећањима* из 1989. године постављена је основа за појаву једног броја слика дубоко прожетих цртачком структуром у којима је јак и прочишћен експресивни набој био испровоциран особеношћу времена с краја осамдесетих. Оно што би, у тематском смислу, била оквирна линија ових слика је сударсветлости и тами, *добра и зла*. Но, то је једна веома разуђена гранична линија која представља основу за уграђивање Фуруновићевог сасвим особеног размишљања о душевној рани коју је човеку задао живот. У разбијеном просторном систему (*Траг бескрајне приче*), у самртном грчу испреплетени су многооко чудовиште и становник лавиринта са бљештавим црвенилом земље и полура-

спаднутим, деформисаним људским ликом. У тим застрашујућим сударима огромне израђене површине цинобера са реским, неправилним шлајфнама зелене, у супротстављености многооког митског бића и смртника, као у минотауровом лавиринту, са криком и бесом наслућен је и испричан долазак, или пре повратак из тамних и опаких лагума времена — тако сличних времену у којем живимо, вечите и увек другачије приче о деструкцији, смрти и патњи. Наравно, промене у тематској структури исказа одразиле су се и на процес његове елаборације. Боја је постала интензивна, нанета широко, са видљивом меморијском структуром слојева, са цртачком нерватуром која, донекле, смирује хроматску експлозију, са резолутно дефинисаним границама додиривања између површина. Осим цртачке нерватуре, хроматске праскове, чија учестаност прети да наруши структуру исказа, на известан начин смирује низ промишљених акцената који пулсирају изоловани на великим обојеним површинама повезујући их у целину или, што је чест случај, постављени између две површине они, акценти, на себе примају силину њихових хроматских додира. И сам просторни систем слике је, у том контексту, претрпео коренште промене. Он је у ствари „разбијен" или подељен на неколико хоризонталних шлајфни, као у српском средњевековном сликарству, да би могао да поднесе силину експресије произашле из судара унутрашњих и спољашњих просторних система супротстављених у слици. *Та „разбијеност" пред-*



Пада звезда над Таук баштом, уље на платну, 1993.

стављала је, може бити, израз: „...разбијености наше сазнајне моћи и нашег целовитог разумевања догађаја око нас".[10]

Говорећи 1995. о свом сликарству поводом изложаба које је имао у Врању и у ризници манастира Грачаница, Фуруновић је и сам нагласио проблем односа између стваралаца и времена у којем живи и дубоке сопствене потребе да делом проговори о времену:"... *Одједном се све тако драстично и суровo променило у нашем окружењу да сам једноставно осетио готово органску потребу да на то реагујем. У почетку су то били цртежи на тему рата и разарања уопште, а касније је врло спонтано настао и циклус слика. Дакле, случајности није било, јер и иначе мислим да сваки човек мора на неки начин да реагује на зло, а ја сам то учинио онако како сам најбоље умео.*"[11]

Како изаћи из времена смрти, како пронаћи пут који води из њега? Чини се, данас, да је то питање које је егзистирало у дубоким слојевима Фуруновићевих исказа настајалих између 1991—2. и 1995.

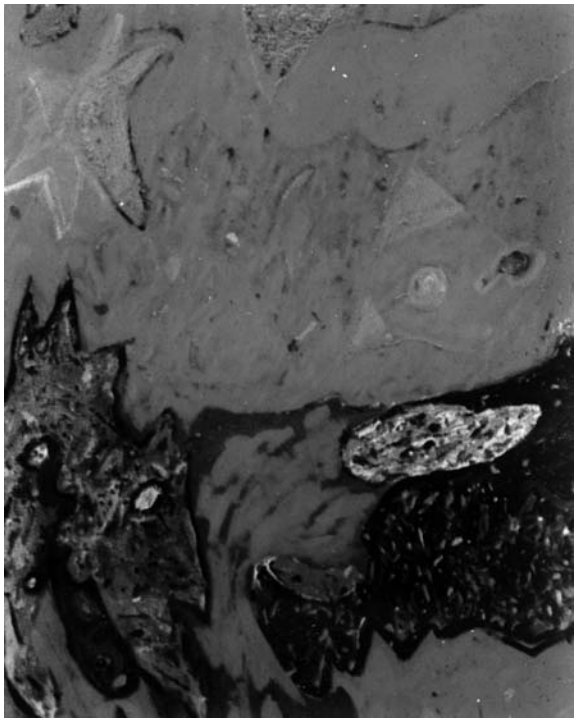
Да се пронађе један од могућих одговора ваљало је кренути на пут према склонитељском виду *Велике мајке* и у њој потражити одговоре сопственим недоумицама и сударима. Ваљало је постати *земља* и из ње саме посматрати свет изнад себе: угасло плаветнило неба, влати траве, сјај звезда падалица или сударе различитих облика исконског који егзистирају у родном тлу чисте земље.

Зашто је, за Фуруновића, било потребно уронити у склонитељски вид Велике родитељице? Склон сам помисли да је он то учинио инстинктивно, ослушкујући потмула одзвањања у себи, тражећи резонантан однос са подрхтавањима и одзвањањима у родној косовској земљи. Једноставно, у родном тлу чисте земље, насупрот обмани рационалног о поседовању одговора на сва питања, насупрот ограниченом тумачењу простора и времена, у антропоморфним пројекцијама, егзистира прави човеков свет у којем не постоји разлика између раније и касније, горе и доле. На известан начин је *Пада звезда над Таук баштом* била очекивана карика којом је Фуруновић резолутније ушао у однос са земљом. У тој чудној слици (чудној пре свега у избору хроматске скале стога што Фуруновић никада, ни ни пре ни после те слике, није имао такав однос према боји) цела површина платна је претворена у акционо поље у којем се са доминантним умбрама и сепијама на немогућ начин сударају и опстају ултрамарини, кадмијуми и читаве скале зелених тонова. Оно што обједињује ту хроматски засићену и симболима препуњену визуелну целину је управо звезда падалица, чија бљештава белина интегрише и мири хроматски и просторни систем слике. Концентрисано бљештавило белине звезде која заувек нестаје било је, на известан начин, путоказ уморноме путнику према дубини земље, према његовом унутрашњем животу, према миту о

---

[10] Ирина Суботић, *Предговор каталогу изложбе слика Зорана Фуруновића*, Галерија културног центра Београда, 1993.

[11] Јелена Петровић, *Неке друге моћи уметности*, разговор са Зораном Фуруновићем, сликаром, *Јединство*, Приштина, 29—30. јула 1995.



Траг бескрајне приче,
уље на платну, 1992.

земљи.[12] Тиме је оно што се преламало у Фуруновићу изгубило карактер сакривеног и заштићеног језгра у којем се може постићи очишћење од страхова који постоје на цветним пропланцима смрти, оивиченим високим зидовима.

---

[12] Мит о земљи као облику интуитивне стварности почива заправо на чињеници да поједини моменти од којих је она саздана не стоје сами за себе него међу њима постоји веома осетљиво формулисан однос сапостављања. У том односу ништа није постављено као изоловано и одвојено. Чак и оно што привидно припада једном тренутку и једној појави у простору никако није везано за то и само за тај тренутак. Напротив, оно превазилази себе указујући на укупност садржаја и искуства и са њима се стапа у одређене целине смисла. Тако су сва структура просторне интуиције, свеколико докучивање просторних облика, сваки суд о положају, величини, удаљености објеката, везани за чињеницу да се појединачна искуства спајају у јединствену целину какву гради мит као облик поновне реактуелизације фундаменталних, егзистенцијалних питања смисла постојања и стварања којима се, увек изнова, поставља питање и тражи одговор у аутономним областима људскога духа. Митом се суштина ствари своди на њихово порекло. То значи да у најдубљим слојевима мита не егзистира прича којом се имплицитно одговара на питања о пореклу, него се одговара на одређене духовне потребе. Област која се одређује појмом ПРЕ, према којој се крећемо тражећи одговоре, садржи у себи сферу праузрока у којој се сакрива извор онога што се десило ПОСЛЕ. То су основе узрочног осећања и сагледавања времена. Оно што се дешава данас последица је догађаја из минулих времена. Оних времена — посебних раздобља пра стварања која претходе искуственом времену и његовој мерљивости. Тај однос између времена ПРЕ и времена ПОСЛЕ одговара дихотомији која постоји између сакралног и искуственог времена.

Сакрално време подразумева парадигматске чинове у најдубљим његовим слојевима у којима не постоји кретање које се може мерити и објашњавати искуством. Сакрално време, пра-време или архаично време је сфера која егзистира између полова живота и смрти, ноћи и дана. У тој сфери видимо прошлост као извор онога што је супстанцијално у садашњости.

Ослобађање скривеног и заштићеног језгра и његово изношење на белину платна претпостављало је могућност кретања осетљивом линијом раздела на коју се населио сумрак, могућност додиривања варљиве разлике између светлости и таме, стварног и нестварног. То је, заправо, услов да се стварањем оствари могућност надилажења смрти, згушњавања догађаја, лица и предела богатих симболиком и метафором — да се пређе с ону страну времена, да се одбаци лебдећи страх историје и очајнички потражи благост детињства, изгубљеног раја и раја архетипова сакривених дубоко у колективној свести народа којем припада.

Свест о благости детињства и изгубљеног раја проузроковала је појаву меланхолије која је иманентна Фуруновићу и која је почела да се интензивније манифестује у циклусу слика које је почео да ствара у периоду између 1995. и 1998. а које је приказао почетком јуна 1998. у Галерији уметности у Приштини, у предвечерје рата, док су се у даљини чуле потмуле канонаде топова.

Чудно је изгледала та изложба. Подрхтавање земље, жамор људи окупљених у Галерији и мноштво слика, мноштво дубоко личних исповести, мноштво цртачко-хроматских подрхтавања на платну и изражавање дубоке потребе да се поново досегне благост детињства и изгубљеног раја. Четрдесетак слика, колико их је, мислим, било на изложби до најдубљих слојева је имало карактер интимних и дубоко личних забележака. Био је то његов лични[13] космос, свакодневни сведок његових размишљања, недоумица, обрачуна и крикова. Била је то потврда да је Фуруновић одувек, некада директније, некад мање директно, тражио инспирацију у унутрашњем свету у додиривању сопственог бића са угаслим плаветнилом неба, влатима траве, сјајем звезде падалице или сударима различитих облика исконског који егзистирају на родном тлу чисте земље са које је сликар поникао. У тој дирљивој и, испоставило се касније, трагичној интимној исповести постојала је једна фина нит која је све исказе повезивала у јединствену целину. Постојало је осећање нужности и судбинске неизбежности, нешто што се додирује са судбином нагонећи стваралаца да тражи оно што управља судбином свемира и људи покрећући вретено нужности.

Речју, појам времена код Фуруновића, и у стваралаштву уопште, ваља схватити двојако. Једно је време у којем објективно живи(мо), које има обележје историчности као карактеристику стања у којем се живећи сусрећемо са деловима из којих је састављено. То је објективна стварност — оно што је присутно, што присутношћу, током и непоновљивошћу, из трена у трен представља вид историјске супстанције — облик пролазног постојања. Живећи у њему, свестан њега, незадовољан њиме и ништавилом које нуди, стваралац се, по унутрашњој нужности, креће уским простором прелаза од ништавила према безграничности свемира која пулсира у дубини Велике мајке у којој трансцендирајући тражи пут према изворима бића.

[13] Под појмом *личних*, дубоко интимних забележака подразумевам не камерну структуру визуелних истраживања и материјализације, него снажну, херметичну и интимну вертикалу која струји кроз стваралачево биће омогућавајући му да у форми дубоко личних размишљања и доживљавања саопшти исконске сударе светлости и таме у себи који својом универзалношћу припадају свима.

У најдубљим регионима бића слика на тој изложби осетила се тад, а осећа се и сад, присутност Богиње АНАНКЕ,[14] једне од најтајанственијих и најважнијих богиња грчког Пантеона чијим се одлукама морају покоравати сви — и богови и људи. Богиња нужности у својим оковима држи заробљено биће па је оно, стога, јединствено и непокретно.

Тражећи исконску материју, Фуруновић није имао потребе да измишља и конструише асоцијативне низове у тематском слоју слике. Њему нису били потребни „хибриди" сачињени од амалгама људских, биљних или животињских делова. Све оно што је апликовао на белину платна Фуруновић је видео и доживео у себи крећући се лавиринтима сопственога духа.

Са тих чудесних и опасних путовања, јер увек је опасно путовати по себи, по онозаумним вртовима сопства, Фуруновић је донео фрагменте светова организоване у снажну и кохерентну визуелну целину. При томе у основи његове сликарске акције не лежи потреба да се визуелни материјал копира него да се додирне онај танани емотивни набој који интегрише фрагменте онозаумних вртова, ритуал и почетак уметности.

У основи Фуруновићеве слике Мајке земље, која се јавља у различитим појавним облицима, а чини стожерну силу завичајне вертикале, пребива свест о вечном и трагичном осећању да се до извора не може стићи. Сваки додир са земљом је један крик претворен у визуелни знак, пасту, оштар потез, као документ о сопственом судару са ништавилом, са утонућем у небиће. Читав систем таквих знакова егзистира на Фуруновићевим платнима као систем којим се одсликава хроника једне судбине, хроника егзистенцијалног удеса (сваког) ствараоца произашла из осећања и сазнања сопствене ништавности у вртовима сопства, из сазнања о залудности потраге за бићем.

Истовремено је у тим сликама са Фуруновићеве последње изложбе у Приштини могао да се осети константан мукли звук који се шири њиховим пукотинама и рељефима. Његова фолклорна и визуелна амбивалентност даје јак подстицај пластичном дефинисању антиномије дана и ноћи, што је Фуруновићевом начину мишљења света потпуно примерено. Јер супротности што егзистирају у бићу ствараоца траже, и налазе, свој специфичан израз у односу времено-безвремено. Наиме, вечита је жеља ствараочева да се путовањем по оновременом, или онозаумном, врати у свој првобитни свет, место вечитог блаженства и живота. У свет који је некад давно (свргавањем Времена, као врховног принципа и божанства са пиједестала) поставши смртан морао да напусти.

---

[14] АНАНКЕ или богиња нужности је једна од најприсутнијих богиња у свеколиком Пантеону и један од кључних појмова у грчкој митологији. Етимолошки њено име је изведено из индоевропског корена као и име АНАНТЕ у индијској митологији.

Врло одређен опис ове богиње и њене важности даје Платон у X књизи своје *Државе*: „*... А између тих крајњих граничника пружа се вретено Нужности, чијим обртањем се покрећу обртања свих сфера.*" Цитирано према: Платон, *Држава*, Превод: Албин Вилхар и Бранко Павловић, БИГЗ, Београд 1980.

Источни ветар, уље на платну, 1993.

Тај циклус слика је, по природи ствари, произашао из претходних и могао је да се наслути, до извесне мере, у избалансираној хроматско-цртачкој структури слике *Источни ветар*. Промене у ткиву исказа одиграле су се, пре свега, на феноменолошком плану, дакле у оном слоју слике у којем долази до осетљивог процеса превођења сопствених сазнања у визуелни материјал. Те промене нису значиле ништа друго но потребу за директним сликањем, за директним мишљењем слике и, притом, очувањем структуралне убедљивости и сликарског сензибилитета. А то се визуелизовало смиренијом структуром бојеног наноса и проналажењем скале хроматских односа у којима трепери фино саткан сребрнасти звук који уједначеним интензитетом егзистира у просторима слике.

Снага експресије, знаковна структура и акценти довољно моћни да је у себи сажму и смире, као једно од обележја Фуруновићевог сликарства средином деведесетих, снага која је произлазила из односа унутар бојеног слоја, из хроматских експлозија звезда (*Пада звезда над Таук баштом*, *Траг бескрајне приче*), замењена је сасвим логично цртачком нерватуром, финим тремолом хоризонтала, одређене густине и рескости. Ту се, по свој прилици, јавља звук цевастих звона (сличан трептају који настаје у игри стаклених перли по пространствима духа) као облик визуелизације додира са зоном благости и смирења до чијих обала је Фуруновић дошао тумарајући између Сцила и Харибди по тамним вилајетима сопства.

Трагајући за трансцендентном земљом, Фуруновић је, по природи ствари, морао да превазиђе супротстављености и да, у онозаумним вртовима, пронађе, или наслути, осећај фундаменталне једности која је постојала пре стварања.

Крикови откровења претворили су се постепено у суптилан звук сребрних звона заробљених на кадмијумским, окерним или цинобер острвима слободе.

Но, та промена крика у шапат није била одраз губљења снаге. Напротив. Одувек је шапат имао у себи више снаге, и трајања, него крик.

Данас, осам година после великог егзодуса Срба са Косова и Метохије у чијој се поворци нашао и Зоран Фуруновић, у условима покиданих веза са бићем завичаја, без највећег дела свог стваралачког корпуса, из осамдесетих и с почетка деведесетих година, који је уништен, покраден и спаљен у дворишту Факултета уметности у Приштини,[15] Фуруновић настоји да продужи своју стваралачку исповест.

Тај процес тече изузетно споро са сталним, све дужим, прекидима изазваним све чешћим ударима резигнације, безнађа, сивила свакодневице, самоће какву сензибилан човек осећа у великом граду и осећања одбачености. Једино што још пулсира у његовим, све ређим, сликама и цртежима је грчевита потреба да се одржи веза са бићем завичаја, са склонитељском благошћу земље у чијим дубинама не постоји разлика између коначног и бесконачног, дана и ноћи, сна и јаве.

Уља на платну, настала између 1997. и 1998. године.

* ЗАВИЧАЈНА ВЕРТИКАЛА У СЛИКАРСТВУ ЗОРАНА ФУРУНОВИЋА

Srđan Marković

THE HOMELAND VERTICAL IN THE PAINTING OF ZORAN FURUNOVIĆ

Summary

In this paper the author examines the creative opus of a prominent Kosovo painter of middle generation Zoran Furunović, a creator very present in the Serbian artistic scene during the 1980's and 1990's.

Chronologically following Furunović's creative opus the author singles out one of several relevant characteristics, namely the problem of transposition of basic determinants of Kosovo reality in the period from the 1980's until the end of the 1990's. The painter uses an innovative artistic language very close to neo-expressionism as a form of creative engagement of his art in the destiny of Serbian people in Kosovo and Metohija.

Besides the creative engagement of Furunović's opus expressed through a critical attitude towards the time in which he lives, which he uses to turn his art into a moving testimony of the ominous destiny of his people, the author finds another determinant in the opus of this artist which is significant for the understanding of his poetics. This is a natural need to use the archetypal structure of symbols in his opus to elaborate the need to immerse himself in the sheltering gentleness of Mother Earth, to tell his history, the history of his own suffering, which includes the understanding of his spiritual place in the universe — the knowledge of sense and cause.

Srđan Marković

LA COMPOSANTE DE LA TERRE NATALE DANS LA PEINTURE DE ZORAN FURUNOVIĆ

Résumé

Dans cet article, l'auteur analyse l'oeuvre de Zoran Furunović, éminent peintre kosovar de la génération intermédiaire, artiste très présent également sur la scène des arts plastiques serbes au cours des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix du siècle passé.

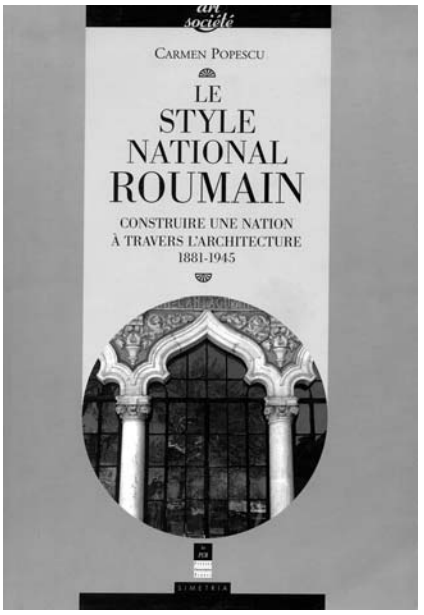
A travers l'analyse chronologique de l'oeuvre de Furunović, l'auteur met en évidence une de ses composantes les plus importantes qui est le problème de la transposition des caractéristiques fondamentales de la réalité kosovare, pendant la période allant du début des années quatre-vingts presque jusqu'à la fin des années quatre-vingt-dix, par un langage artistique innovateur, proche du néo-expressionisme, comme forme de l'engagement créatif de son art envers le destin du peuple serbe au Kosovo et en Métohija.

Au-delà de cet engagement créatif de l'oeuvre de Furunović, exprimé par des prises de position critiques par rapport à la période dans laquelle il vit, qui transfigure son art en lui donnant la forme poignante d'un témoignage sur la tragique malédiction qui touche son propre peuple, l'auteur découvre dans l'oeuvre de cet artiste une autre composante de la plus haute importance pour comprendre sa poétique. Il s'agit du besoin naturel, par l'intermédiaire d'une structure archétype des symboles dans son oeuvre créative, d'élaborer le besoin de pénétrer au plus profond de la clémence protectrice de la ***Mère Terre***. De raconter sa propre histoire, l'histoire de ses propres souffrances, ce qui sous-entend une prise de conscience de sa position spirituelle particulière dans le cosmos — prise de conscience du sens et des causes.

ПРИКАЗИ
REVIEWS

UDC 72.035.1(498)„1881/1945”(049.3)

Carmen Popescu, *Le style national Roumain. Construire une Nation à travers l’architecture 1881—1945*, Rennes 2004.



Универзитет у Рену објавио је 2004. године књигу истакнутог румунског историографа др Кармен Попеску под насловом *Национални румунски стил. Стварање једне нације преко архитектуре 1881—1945.* Иако је од појаве ове инструктивне монографије прошло неколико година, сматрамо примереним да се њени доприноси истакну и у српској историјско-уметничкој периодици. Објављена у брошираном повезу, приближно А5 формата, садржи 375 страна текста, пропраћеног са 243 квалитетне црно-беле репродукције углавном архивске и библиотечке провенијенције.[1] Слојевитост материје коју ауторка назива „архитектонским рефлексом једне идеологије”[2] очигледна је већ приликом увида у садржај књиге. Осам поглавља, од којих је свако рашчлањено на више потпоглавља, класификовано је хронолошки: *Архитектура и идентитет* (15—24), *Дунавске кнежевине у Румунији* (25—46), *Стварање националног стила 1866—1906* (47—132), *Светска румунска изложба 1906* (133—152), *Од афирмације до посвећености (1906—1918)* (153—204), *Официјелни стил „велике Румуније”* (205—282), *Према обнови* (283—328), *Архитектура и моћ* (329—348) и *Епилог* (349—352). Следе *Одабрана библиографија* (353—358), *Индекс* (359—364) и попис коришћених репродукција (365—371).

Више од тридесет година посвећена истраживању појава у новијој румунској и европској архитектури, др Попеску се у овој богато документованој монографији представља као свестран и проницљив тумач. После низа чланака објављених у француској, америчкој и румунској периодици, ауторка овим радом заокружује разматрања историје румунског националног стила у ликовној, примењеној уметности и архитектури. Универзитет у Рену је овим издавачким подухватом показао завидно интересова-

[1] За потребе публикације коришћене су репродукције из Архива града Букурешта, Библиотеке румунске Академије, Библиотеке Института за архитектуру Јон Минку, Националне румунске Библиотеке, Народног музеја у Букурешту и др. Ауторка је такође приложила документе из сопствене фотодокументације.

[2] C. Popescu, *op. cit.*, 15.

ње за феномене развијане изван матичног француског културног корпуса, који су, ипак, у одређеној мери, преко јаких културних француско-румунских спона рефлектовали одређене утицаје француске уметности.

У поглављу *Архитектура и идентитет* ауторка предочава сврсисходност бављења архитектонским изразима идеологије и културе национализма. Дефинишући појам нације, при чему упућује на савремену историографију[3], она напомиње: „Нација је инвенција, имагинарна политичка заједница[4]. (...) Архитектура чији су покретач националне идеје, носи амблем идентитета".[5] Затим приступа етимолошком раздвајању двеју речи у румунском језику: popor и neam. Док је реч popor латинског порекла и означава народ, реч neam је словенског порекла и означава расу. Отуда не чуди што ауторка истиче значење ових речи у контексту румунске традиције. Идеја етничког нарочито је акцентована мишљењем да су „румунско и национално савршени синоними".[6]

Наизглед локализам, епоха чије контексте истражује др Попеску, показала се као ексклузивни терен за детерминисање идентитета путем архитектонског стваралаштва и обратно. Конгломерат неретко конфузних назива појаве о којој је реч, чини се да је највише утицао на увођење назива „национални стил". У потпоглављу *Национални румунски стил* (21—24) Попеску примећује својеврсни замор метода у историографији: „Григор Јонеску, утемељивач румунске историје архитектуре преферирао је описе попут: „ток који афирмише националне специфичности", „архитектура стила румунске нације", „национална румунска архитектура", „ток који је заснован на тенденцијама афирмисања карактеристичних румунских националних форми", „архитектура националних форми", „архитектура афирмисања специфичности националне уметности", „ток заснован на идеји афирмисања архитектуре националних форми", „националне специфичности у архитектури".[7] Попеску у наставку образлаже: „Управо због очигледне некомпатибилности у самој природи архитектуре идентитета, определили смо се за назив национални стил: „национални" како бисмо истакли вредност повезаности са идеологијом; „стил" зарад поштовања слике коју су овој архитектури подарили њени творци".[8] Истовремено, када говори о разлозима истраживања архитектуре у периоду од 1881. до 1945. године, Попеску сматра да „1881. обележава рођење, проглашење независности румунских земаља; 1945. је круцијелни моменат проглашења смрти — Совјетски Савез предузима конфискацију земље", као и то да осу студије представља „архитектонско стваралаштво Букурешта".[9] У поглављу *Стварање националног стила 1886—1906* нарочито место припада тумачењу утицаја француског културног модела, нарочито утицаја L'École des Beaux-Arts у Паризу, где су у периоду 1840—1870. студирали петорица младих румунских архитеката, да би се после 1880. године тај број удвостручио. Међу првим румунским ученицима у Паризу налазили су се Јон Н. Соколеску, Стефан Сиокарлан, Георг Стериан, а посебно место заузима „отац националног стила"[10] Јон Минку. У потпоглављима: *Отац: Јон Минку* (51—53), *Вила Лаховари* (53—56), *Румунски ресторан* (56—58), *Централна школа* (58—60), *„Румунски град"* (60—

[3] Cf. P. Cabanel, *La Question nationale au XIXe siecle*, Paris 1997; E. Gellner, *Nation et nationalisme*, Paris 1999.
[4] C. Popescu, *op. cit.*, 15.
[5] *Ibid.*, 17.
[6] *Ibid.*, 22.
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*, 51.

61) и *Становање према Минку* (61—63), указује се на његов допринос модерној румунској архитектури. Неретко називан „Микеланђело румунске уметности, чија природа је прожета тајнама Универзалне Лепоте”[11] од стране многобројних присталица националног стила, семиотика његовог стваралачког опуса ипак је само делимично позната. Пресудан моменат његовог формирања свакако је 1877. година, када у Паризу почиње да изучава архитектуру. Прво је похађао Специјалну школу архитектуре на Монпарнасу, да би захваљујући цртежу „Кућа земљорадника” био примљен на L'École des Beaux-Arts у августу 1878. године. Слушао је предавања о старим цариградским црквама, коришћењу опеке и њеним декоративним системима, јапанској керамици, а пре дипломирања 1883. године као резултат студијских путовања обишао је Италију, Грчку и Цариград.[12] По повратку у Румунију, већ 1885. године добија поруџбину која је од нарочитог значаја за кристализацију националног стила. У питању је вила Лаховари. Кармен Попеску наглашава да је овим пројектом Минку „потписао акт рођења националног румунског стила”.[13] По тврђењу једног од његових биографа Николе Петраскуа, Минку је за потребе овог пројекта био активно теренски ангажован: брижљиво је цртао средњевековне цркве и манастире попут Колтеа, Ставрополеоса, Снагова, Комана и др. То је поткрепљено и Минкуовим речима које Попеску цитира у основном тексту: „Видео сам неколико старих манастира, неколико фотографија Алпара. То је био целокупан мој пртљаг када сам започео посао. Покушао сам да постигнем најтипичнији и најједноставнији израз, као и сведене димензије колико је то било дозвољено. Користио сам и полихромију, која је у природи румунског народа, а зарад трајности користио сам фајанс. Надам се да сам остварио румунску атмосферу”.[14]

Вредност уметничке обраде виле Лаховари, по мишљењу ауторке, садржана је у поштовању форми инспирисаних аутохтоном традицијом и „емоционалног” регистра исте традиције. Централно тело, односно трем на који су пласиране аркаде са шиљатим луцима и керамичким фризом изнад њих, постаће заштитни знак изражавања националних тежњи у секуларној архитектури. Ауторка наглашава: „у извесном смислу вила асоцира на 'Кућу земљорадника': оба пројекта одликују се осећањем за питорескно и савршену симетрију”.[15] Значајно место у Минкуовој каријери свакако има и поруџбина Велике школе за девојчице из 1888. године. Иако сасвим једноставне, правоугаоне основе са дискретним унутрашњим двориштем, Минку је остварио бриљантну синтезу аутохтоне традиције: главна фасада инспирисана је влашким споменицима, корниши су преузети из молдавске архитектуре, капители опет припадају класицизму, док је унутрашње двориште инспирисано клаустрима средњевековних манастира.[16] Еклектика је евидентна у примени троделних аркада декорисаних флоралним керамичким мотивима изнад којих се налази фриз са именима румунских принчева која су својеврсни пандан фризу са именима румунских принцеза на главној фасади.[17] Стога је с правом примећено да Минку „меша романтичарске елементе с православних споменика средњег века и оних из готике, аплицирајући их на академски конциповане градитељске волумене”.[18] Поред поменутих дела која чине саставне елементе речника

---

[11] *Ibid.*

[12] *Ibid.*, 53.

[13] *Ibid.*

[14] *Ibid.*, цф. нап. 38.

[15] *Ibid.*, 55.

[16] *Ibid.*, 59.

[17] Детаљ аркаде и фриза изнад ње налази се такође на насловној страни књиге.

[18] А. Кадијевић, *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX — средина XX века)*, Београд 1997, 109. Видети и друго, допуњено издање из 2007. године.

националног румунског стила, многа Минкуова дела остала су нереализована. Такви су пројекти: Румунски град, Хотел града Букурешта и нпр. Министарство рата, док је посебно поглавље књиге посвећено Минкуовом фунерарном архитектонском стваралаштву.[19] Важно је напоменути да је осим Јона Минкуа, „иконе" архитектуре, како су га називале многобројне присталице, својеврсном тројству „новог стила", уз Јона Н. Соколескуа, припадао и француски архитект и конзерватор Андре Емил Лекомт д Нуи. У потпоглављу *Лекомт д Нуи: од реставрације до стварања нове слике сакралне уметности* (105—109), ауторка указује на његову конзерваторску делатност у периоду од 1876, када започиње конзервацију цркве Св. Николе у Јашију, до 1885. године. Посебну вредност представља публикован снимак пре рестаурације цркве Св. Димитрија у Крајови и компаративни снимак после рестаурације. На тај начин ауторка предочава самоувереност и апартност д Нуиа, странца који је био умешан у више политичких дебата,[20] али истовремено странца који је својим индивидуалним сензибилитетом исказаним како конзерваторским ангажманом, тако и непрекидним оглашавањем у румунској периодици[21], знатно допринео уобличавању националне свести.[22] У поглављу *Светска румунска изложба 1906* (133—152) др Попеску тумачи кореспондирање идеологије са присуством Румуније на светским изложбама, закључно са организовањем Светске изложбе 1906. године у Букурешту. Афирмисање националног идентитета остварено је на изложби употребом симболичног мотива „Улица Нација", мотива универзалног значења.[23] Попеску наглашава: „Кретање (националних) манифестација није изложено кроз прошлост и садашњост, историјску Румунију и модерну Румунију; њихов прави циљ је префигурирање будућности нације — Уједињена Румунија, сан свих Румуна. Овај додатни терет националне идеологије недвосмислено се трансформисао у политички акт".[24]

У конституисању националних тежњи изложбе учествовали су архитекти Стефан Буркус и Виктор Стефанеску, док је са њима сарађивао и француски пејсажиста Редон. Жижну тачку изложбе представљало је језеро око којег су изграђени павиљони. Павиљоне су раздвајале улице симболичних назива: улица Молдавије, улица Мунтеније, улица Олтеније и улица Добруџе, Трг уједињења, Алеја независности, Трајанов трг, плато Карола I, тераса Стефана сел Маре, Булевар храбрих 1877. године, трг Михај-Витеацул и др. Поменуте локације су у ствари инструментализоване у циљу ревалоризовања минулих времена.[25] Иманентна историјска симболика остварена је већ првог дана, на отварању изложбе 6. јула 1906: у Кароловом парку, декорисаном тробојним драперијама, стотине људи одевених у националне костиме поздрављале су звани-

---

[19] C. Popescu, *op. cit*. Cf. потпоглавље: *Минку и његова фунерарна архитектура* (109—114).

[20] У питању је дебата коју је водио са политичким званичницима почев од 1890. године, када је у штампи покренуо тему: „Питање о историјским споменицима". Интересантно је да је румунска јавност осуђивала чињеницу да споменике који величају њихову прошлост конзервира један странац.

[21] У питању је периодична публикација *Analele Architecturei*, која је излазила од 1890. до 1893. године под руководством Јона Н. Соколескуа. Управо у овој публикацији појавили су се први текстови о историји и теорији архитектуре, конзерваторско-рестаураторским радовима, оснивању Удружења архитеката, отварању прве школе архитектуре. Опширније у потпоглављу: *Преглед Анали архитектуре* (77—80).

[22] Cf. C. Popescu, *André — Emile Lecomte du Nouÿ (1844—1914) et de la restauration des monuments historiques en Roumanie*. In: Bulletin de la Société de l' Histoire de l'Art Français (1998), p. 287—308 (са литературом).

[23] Idem, *Le style national Roumain*, 135.

[24] *Ibid*., 137.

[25] *Ibid*., 142.

це. Захваљујући овом „минијатурном свету" Букурешт је по затварању изложбе, 23. новембра 1906, постао „метропола румунства".[26]

Значајно место у наредном поглављу, *Од афирмације до потврђивања (1906—1918)*, уз тумачење рецепције идеолошких програма у архитектонским атељеима, свакако припада архитекти Петруу Антонескуу, у чијем стваралаштву значајно место заузима тзв. архитектура административних објеката.[27] Пошто је био ученик у L'École des Beaux-Arts у Паризу, његовом каријером континуирано су доминирала правила пројектовања усвојена током школовања. По повратку у Румунију, Антонеску је организовао изложбу својих архитектонских цртежа. Импресиониран овом изложбом, Јон Минку је тим поводом објавио текст „О изложби архитектуре Петруа Антонескуа".[28] Архитектура јавних објеката је, као што је поменуто, подручје у којем се Антонеску истакао као доминантна појава. Грађевине попут Министарства јавних послова у Букурешту (1906—1910), Префектуре у Крајови (1912—1913) и Марморох-Бланк банке у Букурешту класицистичког су карактера. Антонеску готово манифестно показује сопствену везаност за класицизам, користећи хармоничне и слободне композиције. Третман декоративних елемената је такав да су они тесно повезани са основном композицијом грађевине. Интересантно је да Антонеску креативно користи елементе традиције и истовремено конституише кохерентне „националне форме". Монументалне размере, троструке аркаде које почивају на стубовима са богато декорисаним капителима, те лођа која пунктира централни регистар прочеља велелепни су елементи зграде Министарства јавних послова. За разлику од ње, фасада Марморох-Бланк банке је дискретнија, уз ангажовање декорације молдавског типа. Мотив троструке аркаде, својеврсни идеограм Антонескуовог опуса, користило је више архитеката. На тај начин Антонеску је, поред Минкуа, чије је идеје развијао, иницирао цитатност у модерној румунској архитектури. Сасвим интересантно, Антонеску је имао исти ниво интересовања за пројектовање екстеријера као и ентеријера. Иако као тоталдизајнер инсистира на кореспондирању декорације екстеријера са ентеријером, Антонескуови ентеријери неретко резултују различитим ефектима: некада су у складу са традицијом, као што је случај са зградом Државног архива у Букурешту, а негде примењује чисту форму, чиме остварује прве покушаје модерног покрета у румунској архитектури.[29] Кармен Попеску оправдано примећује: „Упркос својој изражајности, остао је веран националном стилу, који је страствено проучавао и годинама развијао. Григор Јонеску га сматра готово најзначајнијом фигуром после Јона Минкуа".[30] Прихватање националних тенденција у архитектури за *Званични стил „велике Румуније"* тумачи се у наредном поглављу. Декларативним прихватањем византијског архетипа Румунија постаје директан настављач византијског духа. На једној од „византијских варијација"[31], катедрали у Галати Петруа Антонескуа и Стефана Буркуса, Кармен Попеску примећује имплементирање архитектуре цркве у месту Куртеа де Арђеш наглашавајући да су „архитекти више усмерили своја интересовања према стварању идеализоване слике постојећих споменика".[32] Националну оријентисаност између два светска рата најбоље репрезентује катедрала у Клужу архитеката Георга Кристинела и Константина Помпониуа (1923—1935). Несумњиво је акцентовање двеју саставних компонената: источног и западног. Упркос констатацији

---

[26] *Ibid.*, 149.
[27] *Ibid.*, 164.
[28] I. Mincu, *Expozitiunea de arhitectura P. A. Antonescu*. In: Literatura şi Arta Româna (1901), p. 141—142.
[29] *Ibid.*, 189.
[30] *Ibid.*, 187.
[31] *Ibid.*, 249.
[32] *Ibid.*, 252.

Кармен Попеску: „Велика, централна купола са лантерном и отвореном галеријом, својеврсна је локална реплика западног сакралног архитектонског обрасца, док је велика купола доказ источног речника", подсетићемо да је у архитектонској историографији својевремено указано да је „катедрала у Клужу (...), триконхалног плана, изведена у модернизованој романско-византијској архитектури".[33] Исто тако, примећено је: „крајем треће деценије национална стилска стремљења у Румунији се повлаче пред интернационалним модерним покретом"[34]. Коегзистирање националног стила и модернизма током треће деценије двадесетог века Кармен Попеску приказује кроз поглавље *Према обнављању*. Постављајући питање: *Национална или интернационална архитектура?* (283—285), Попеску подсећа на идентичне идеолошке дебате у часопису *Architectura* у периоду од 1931. до 1933. године, као и на мишљење које је архитект Јон Д. Трајанеску изложио 1932. године у часопису *Urbanismul*: „Суочене лицем у лице, ове две уметности са својим менталитетима, карактерима и тако различитим пропорцијама показују се као две антитезе у потпуној контрадикцији једног лица према другоме".[35] Овакви ставови рефлектовали су се и у другим периодичним публикацијама: *75 HP, Punct, Integral, UNU*.[36] Часопис *Contimporanul*, којим је руководио Марсел Жанку, нарочито афирмативно је деловао на развој модерног правца у архитектури публикујући текстове о делима модерне архитектуре у Француској и Немачкој. У једном другом часопису Марсел Жанку децидирано истиче: „Све текстове о архитектури прошлог века карактерише дезоријентисаност духа, одсуство јединства између различитих школа, хаос."

Док се L'École des Beaux-Arts залаже за еклектицизам, потпуно неприхватљив у животу, у Италији се трага за другим „Кватроченто". Озбиљне школе земаља под утицајем немачке културе еволуирају према неогрчком и неокласицистичком, Шпанија замишља барок који наликује гротескном. Англосаксонци, конзервативни и романтични, настоје да утичу на америчке колоније. У Холандији се ствара фантастична архитектура. У другим земљама, као и у нашој, поздравља се национални стил са аплицирањем етничке орнаментације на фасаде. Преко океана, Американци прикачињу двадесетом веку неразумљиве фирентинске палате.[37] Иако је „архитектура бетона" истицала у први план антиистористички функционализам, њена победа није била извесна. Континуирано спровођење националних тенденција, упркос очигледној архитектонској полиморфији, Попеску разматра у потпоглављима: *Кохабитација?*, *Изговор питорескног*, *Прерађивање националног стила*, *Обнављање*, *Нови правци националних теорија*, *Нови национализам и националне специфичности* (291—301). Иако национални стил није поново наишао на подршку стручне јавности, Кармен Попеску указује на усамљене покушаје призивања медитеранског егзотизма на примеру Виле Букурешт или елемената фолклорног традиционализма на Квадратној кући архитекте Флореа Станкулескуа.[38]

Помпезни монументализам у архитектури за време владавине краља Карола II (1930—1940) Кармен Попеску анализира како са политичке, тако и са идеолошке тачке

---

[33] А. Кадијевић, *op. cit.*, 210. Ово мишљење допунили бисмо запажањем да катедрала у Клужу потврђује колико су архитекти Кристинел и Помпониу били упознати са средњевековним наслеђем. Наиме, лантерна катедрале у Клужу асоцира на лантерне над куполама катедрале Сен Фрон у Дордоњу, у тзв. перигудинској области Француске. Cf. *Romanesque. Architecture, Sculpture, Painting.*, ed. by Rolf Toman, Könemann, Köln 1997, p. 158.

[34] А. Кадијевић, *op. cit.*, 210.

[35] I. D. Traianescu, *Architectura naţionala fata de stilul modern*. In: Urbanismul (1932), p. 172—175, p. 172.

[36] C. Popescu, *Le style national Roumain*, 285.

[37] *Ibid.*, 286, нап. 11.

[38] *Ibid.*, 309.

гледишта. Наглашавајући у поглављу *Архитектура и моћ* (329—346) да је „Карол II медијатор националног помирења, мисионар Румуније модерних времена”[39], Кармен Попеску успоставља паралелизам са „новим стилом”: велики градитељски подухвати који се одликују класицистичком естетиком, монументална, академизована архитектура. Краљевска палата у Букурешту, коју су у периоду од 1930. до 1937. реконструисали архитекти Н. Ненсјулеску и Д. Добреску, сматра се антологијским остварењем архитектуре краља Карола II.[40] Карола II заменила је Државна легија, што је истовремено допринело измени у „интитулацији архитектуре”: стил Карола II сменио је национални војни стил. Утопија ауторитативног Карола II замењена је утопијом спиритуалистичког тоталитаризма или тоталитарног спиритуализма. Томе у прилог, Попеску подсећа на јубиларни број часописа *Architectura* поводом педесет година постојања Удружења румунских архитеката. У њему су публикована три пројекта са прве изложбе војне уметности: Палата (легионарске) културе, Палата капетана, Катедрала нација.

По мишљењу ауторке „За филозофију која је православље сматрала базом румунства, овај последњи пројекат оваплоћује есенцију саме идеологије”.[41] У том контексту сматрамо сврсисходним подсећање на Арнхајмово мишљење: „... спремност да се циљ жртвује крајње сумњивим средствима могућна је само зато што су сама природа религије и њени задаци данас доведени у питање, тако да њиховим спољним изразом не управљају више поуздана мерила. Због тих тенденција, утолико значајнији бивају они примери црквене архитектуре који успевају да достојанственост и духовну привржености преведу у језик архитектуре двадесетог столећа”.[42]

Компонована као слојевито и подстицајно штиво, књига *Национални румунски стил. Стварање једне нације преко архитектуре 1881—1945* представља значајан научни и издавачки подухват. Може се сматрати успешним прилогом студијама сличне тематике и типа, насталим пре или после њене појаве.[43] Упркос чињеници да је компарација са сличним појавама у суседним земљама изостала, ослобађајући се априористичких закључака установљених у ранијој, уско усмереној историографији, Попеску национални стил посматра као савремени вид архитектонског стваралаштва инспирисан националним културним опредељењима. Просуђивањем материје из тако широке перспективе извесно је да ће књига *Национални румунски стил. Стварање једне нације преко архитектуре 1881—1945* деловати подстицајно на будућа истраживања националних стилова у Румунији и њеном европском окружењу.

Јасмина С. Ћирић
Александар Кадијевић

---

[39] *Ibid.*, 332.

[40] *Ibid.*, 337. Пројекат Краљевске палате никада није завршен до краја. Познато је да је испред палате првобитно планирано да се налази коњаничка статуа првог румунског краља, за чију израду је ангажован Иван Мештровић. *Ibid.*, 339.

[41] *Ibid.*, 346.

[42] Р. Арнхајм, *Динамика архитектонске форме*, Београд 1990, 188.

[43] N. Gordon Bowe (ed.), *Art and National Dream: The Search for Vernacular Expression in Turn of the Century Design*, Blackrock 1993; J. Howard, *Art Nouveau. International and National Styles in Europe*, Manchester 1996; А. Кадијевић, *нав. дело*; N. Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine. Razvoj bosankog stila*, Sarajevo 1998; C. Popescu (ed.), *Genius Loci. National and Reional in Architecture: Between History and Practice*, Bucharest 2002; Ю. Р. Савељев, *Византийски стил в архитектуре России (Втора половина XIX — начало XX века)*, Санкт Петербург 2005; F. Chevallier, A. Nevallina (eds.), *L'Idee nationale et l architecture en Europe 1860—1914. L Essor des identites en Finland, Hongrie, Roumanie, Catalogne*, Rennes 2005; S. Kallestrup, *Art and Design in Romania 1866—1927. Local and International Aspects of the Search for National Expression*, Boulder — New York 2006; А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури (1904—1941)*, Београд 2007.

UDC 726.7(497.115 Dečani)(049.3)

Бранислав Тодић — Милка Чанак-Медић, *Манастир Дечани* (Београд 2005)

Почетком новембра 2005, годину дана након што је UNESCO уврстио манастир Дечани на листу светске културне баштине, Музеј у Приштини, Центар за очување наслеђа Косова и Метохије — Mnemosyne и Српски православни манастир Дечани објавили су нову монографију о овом велелепном здању из прве половине 14. века. Монографија, једноставно насловљена — *Манастир Дечани*, плод је вишегодишњег научно-истраживачког рада проф. др Бранислава Тодића и др Милке Чанак-Медић. Рецензирали су је проф. др Сретен Петковић, историчар уметности, и, данас нажалост покојни, архитекта Јован Нешковић. Реч је о луксузном, репрезентативном издању у пуном колору, штампаном на квалитетном папиру, чије су публиковање помогли и министарства културе, науке и туризма, Секретаријат за културу града Београда и Телеком Србије.

Осим великог труда уложеног у монографију *Манастир Дечани*, ову књигу прожима и туробна стварност у којој је настајала, јер не треба подсећати да су Дечани манастир под опсадом албанских сецесиониста, светиња брањена добром вољом италијанских војника из састава KFOR-а и неуморном молитвом тамошњих монаха. Као што примећују и аутори у предговору нове монографије, неки зао усуд, готово цео један век, кроји судбину истраживања и публиковања нове, односно мање познате грађе о прекрасној задужбини трагичног краља Стефана Дечанског. Прва монографија о Дечанима планирана је још давне 1911. године. Носилац идеје био је знаменити византолог Фјодор Иванович Успенски, тадашњи директор Руског археолошког института у Цариграду, а сарадње на писању монографије о „најфантастичнијој од свих византијских цркава" прихватили су се, испред Српског краљевског друштва, архитекта Андра Стебановић и један од најеминентнијих познавалаца српске средњевековне уметности, историчар уметности Габријел Мије. Штампање монографије спречило је избијање прво Балканских ратова, а затим и Првог светског рата. Следећи покушај уследиће у оквиру едиције „Стари српски уметнички споменици", чији је покретач и издавач била Српска краљевска академија. Аутори тадашње монографије о Дечанима, историчар уметности Владимир Р. Петковић и архитекта

Ђурђе Бошковић, завршили су рад на овој двотомној књизи 1938. Петковићев и Бошковићев рад илустрован је врхунским црно-белим фотографијама Бранимира Бугарског. Књига је изашла из штампе уочи саме окупације Краљевине Југославије 1941. Ова капитална монографија и данас представља један од најзначајнијих извора грађе о Дечанима.

Најновија монографија о манастиру Дечани, чији су аутори историчар уметности, редовни професор на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду Бранислав Тодић, и архитекта, дугогодишњи научни саветник Републичког завода за заштиту споменика Србије др Милка Чанак-Медић, појављује се непосредно након NATO агресије на бившу Југославију 1999, односно континуиране албанске сецесије и вишегодишњег скрнављења и уништавања српске културне и духовне баштине Косова и Метохије, који су кулминирали паљењем цркве Богородице Љевишке у Призерну, марта 2004.

Аутори су рад на писању монографије поделили сходно својим специјалностима — Бранислав Тодић се бавио историјатом и сликарством, а Милка Чанак-Медић архитектуром и каменом пластиком. Иако су оба истраживача Дечанима заокупљени деценијама (М. Чанак-Медић је од 1984. до 1992. године била руководилац архитектонских истраживања и рестаурације Дечанске саборне цркве, трпезарије и осталих манастирских зграда, а Б. Тодић је објавио више стручних и научних радова посредно или непосредно везаних за дечански фреско ансамбл), довршавање истраживања на терену представљало је нарочито сложен проблем када се има у виду збиља новије косовске стварности. Истовремено, управо овакве, атипичне околности најдиректније су, могло би се рећи, утицале на својеврсну списатељско-стилску „еволуцију" два искусна научника.

Иако нова монографија о Дечанима садржи уобичајену поделу на неколико тематски условљених поглавља (1. Историјат и старине манастира, 2. Архитектура манастирског насеља, 3. Архитектура саборне цркве, 4. Скулптура саборне цркве, 5. Фреске Дечанске цркве), начин на који је део грађе изложен битно одудара од устаљеног монографског приступа. Тако Бранислав Тодић у оквиру поглавља „Историја и старине манастира" повезује иконе, литургијске сасуде, хрисовуље, књиге и друге црквене предмете са причом о историјату манастира. И управо захваљујући оваквом поступку професор Тодић излази из стандардног оквира у којем се ризница издваја као целина за себе. То више нису тек помно, сложеним стручним језиком анализирани ретки и драгоцени уметнички предмети, него јединствени „сведоци" једног начина живота, „субјекти" културне историје који на својеврстан, аутентичан и непоновљив начин илуструју епохе и њихове актере, начин живота, веровања, размишљања.

Овај особени приступ Бранислав Тодић наставља и у петом поглављу, које се бави фрескама Дечанске цркве. Свето писмо и други црквено-књижевни извори као иконографски „кључ" ванредно лепог и изузетно очуваног дечанског живописа представљају неуобичајен, али и крајње занимљив начин „кретања" кроз стотине композиција петобродне базилике. Остаје, напослетку, тек да се жали због унапред задатог обима књиге јер, без обзира на неспорни напор аутора да монографија буде свеобухватна, односно да се у њој изнесу новине науштрб већ познатих чињеница, чини се да управо у поглављу које се бави сликарством радознали читалац остаје битно ускраћен за свеобухватнију представу о садржају и значају дечанског живописа.

Архитектура манастирског насеља, саборне цркве и дечанска камена пластика, поглавља која по обиму и разради грађе неспорно доминирају новом монографијом о

манастиру Дечани, својеврсни су омаж вишедеценијског рада Милке Чанак-Медић у области истраживања и рестаурације многобројних палеохришћанских и средњевековних цркава на најширем простору некадашње Југославије. Енергична и истраживачки исцрпна, Милка Чанак-Медић као да је на себе преузела задатак да систематизује, анализира и публикује својеврсни сегрегат како познатих тако и новооткривених чињеница везаних за архитектуру и скулптуру Дечана. Извесно је да ни један научник не би могао пожелети лепшу „круну" своје каријере него што су то Дечани, али такви изазови носе у себи и реалну опасност некритичне преобимности. Као и у случају фотографија Бранислава Стругара у поглављу о живопису, које су прекомерено дотериване у фото-шопу у смислу нарушавања аутентичних колористичких вредности, тако и овде наилазимо на исте слике које се више пута понављају, као и на један број неоштрих фотографија или оних слабије резолуције. Штета, јер је овако луксузно и скупо издање морало имати беспрекорне илустрације.

Ликовно графичко решење Мирјане Пиштало-Глигоријевић („Студио" из Београда), која дизајнерски потписује нову монографију, засновано је на једноставној, праволинијској компатибилности текста и слике. И овде су превелика количина текста и многобројност илустрација на очевидно ограниченом простору резултирале повременим осећајем „пренапрегнутости". Евидентно немоћан да утиче на скраћење текста, односно смањење броја илустрација, дизајнер је био принуђен да држи својеврсну дистанцу између жеље за остављањем сопственог ликовног печата и прегледности саме књиге. Крајњи ефекат је солидан, премда је могао да буде знатно квалитетнији. Напослетку, оно што за потписника овог приказа остаје „загонетка" јесте природа одлуке да се на насловну страну нове монографије стави икона *Богородица Пелагонитиса* из друге половине 14. века?! Прекрасна, драгоцена икона, али погрешан избор представе чији је примарни задатак да се преко ње тренутно „идентификује" главна тема монографије.

Иако су издавачи најавили за јануар 2006. и енглеско издање ове репрезентативне књиге, оно није изашло из штампе до данас. Такво издање монографије *Манастир Дечани* или бар дужи, квалитетно преведен резиме, који је изостао у српском издању, извели би Дечане из једне друге врсте „опсаде" — језичке баријере, која представља највећу препреку на релацији међународна наука и културни свет — овдашње наслеђе и историографија.

Тамара Оґњевић

UDC 75(497.11)„19”(049.3)
75(497.11):929„19”(049.3)

Уметничке монографије: Развојни пут српске модерне (Станислав Живковић, *Српско сликарство 20. века*, Матица Српска, Нови Сад 2005)

Луксузна монографија *Српско сликарство 20. века* доајена наше историје уметности Станислава Живковића објављена је 2005. у издању Матице српске у Новом Саду. Ово је уједно прва књига код нас која обухвата и научно целовито приказује цео 20. век у српском сликарству. Са својих двадесетак раније објављених књига на теме из уметности прошлог века и великим искуством рада у галеријским институцијама, Станислав Живковић је био права личност за овакав подухват. Књига на преко тристо страница великог формата и више од двесто репродукција у боји на упечатљив начин говори о развоју модерне уметности у Србији, о утицајима различитих европских центара на овај развој, као и о кључним личностима српског сликарства 20. века, од Леона Којена и Надежде Петровић до Косте Бунушевца и „Талент фекторија”.

Од око две хиљаде знаменитих српских сликара 20. века Живковић се определио за презентацију и тумачење дела њих око двесто, илуструјући њиховим делима и идејама различите етапе у развоју наше уметности. Оно што такође одликује ову књигу је јасан, егзактан и пријемчив језик аутора, тако да се њоме може служити широк круг читалачке публике, од љубитеља уметности, преко студената, до стручњака. Колор-репродукције су сврсисходно и консеквентно распоређене унутар самог текста књиге, што помаже преданом праћењу Живковићеве приче о уметности 20. века у Србији, која често на узбудљив начин дочарава приближавање нашег стваралаштва Европи, па чак и деловање на равној нози са њом. Он се такође трудио да између редова дефинише српски идентитет у уметности 20. века, онај специфичан однос локалне традиције и интернационалног стила.

Аутор књиге српско модерно сликарство дели на три основна временске периода: од почетка века до Првог светског рата, затим период између два рата, те период после Другог светског рата. На крају књиге објављено је додатних стотинак колор-репродукција, ремек дела по избору аутора, као и исцрпна документација о свакој објављеној слици и регистар имена.

Целокупну грађу Живковић је поделио у двадесетак поглавља, којима одређује најважније етапе у развоју српског сликарства. Он најпре разматра разлоге због којих је Београд био средиште срспког сликарства 20. века, као политички, културни и уметнички центар; најпре као главни град независне Србије, затим Краљевине Југославије, па СФР Југославије. То је везано и за развој уметничког школовања, од скромне цртачке школе до модерне академије. Почетком 20. века региструје најпре одјеке светских стилова сецесије и симболизма, а затим рађање српске модерне, са појавом импресионизма. Надаље књига прати продор утицаја средње Европе, појаву зенитизма и апстракције. Следи окретање наших уметника Паризу и школи Андреа Лота, те појава објективно-конструктивних праваца. Најзад, тридесетих година долази до повратка боји, експресионизма, поетског реализма и зачетка београдске колористичке школе.

Посебно поглавље посвећено је сликарском надреализму, те сликарству социјалне тематике. После Другог светског рата следи кратак период социјалистичког реализма, да би прве отклоне од њега начинили Лубарда и „Задарска група". Затим долази до бујања нових праваца и појава уметничких група као што су биле „Децембарска група" и „Медијала". Нову етапу развоја означава појава енформела, а после њега поп-арт и нова фигурација.

Једно од поглавља посвећено је „новој уметничкој пракси" у Србији 70-их година, појави нових медија изражавања, у Београду, Новом Саду, Суботици, а међу протагонистима Марини Абрамовић, Богданки Познановић, групама „Код" и „Bosch + Bosch", који су се успешно укључили у светска уметничка збивања. Следе повратак призора у сликарству, постмодерна, а на крају века одјеци распада Југославије и сукоб „мондијалиста" и „традиционалиста", уз антагонизме и расправе о којима Живковић даје сопствено виђење.

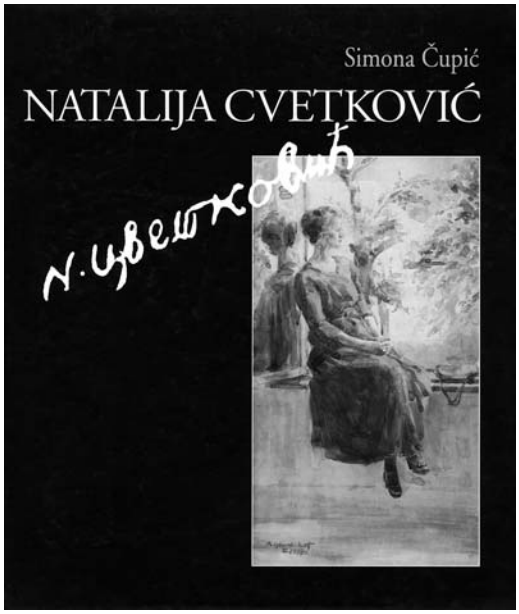
Распад Југославије као неуспеле државе више националности, ратно окружење, међународне санкције и изолација, најзад и бомбардовање Србије, увелико су у опште расположење српског народа уносили дух несигурности, малодушности па и безнађа — тумачи Живковић драматични историјски период краја 20. века. Несумњиво, то је био насилно формиран амбијент „затвореног друштва", осуђеног на прекид нормалних контаката са осталим светом. Када је у питању уметност, то је уједно значило искључење Србије из дотадашњег југословенског културног простора. Као на почетку 20. века, српски сликари су се нашли у деликатној ситуацији; да преиспитају властито уметничко биће, да трагају за својим местом како у сопственом историјском развоју, тако и у светској хијерархији. У таквим околностима, запажа Живковић, исконски нагон за самоодржањем подстакао је многе видове живота, исказујући зачуђујућу жилавост и активност. На плану ликовне уметности то се манифестовало многобројним самосталним и групним изложбама, полемичким и борбеним ставовима.

У целини ова књига је искрено, стручно и узбудљиво сведочење о уметности временског периода који је аутор, с обзиром на своје године, готово у целини лично искусио, те га тим пре аутентично протумачио.

Андреј Тишма

UDC 75.071.1:929 Cvetković N. (049.3)

Др Симона Чупић, *Наталија Цветковић*, Београд 2005 (Издавач: Топи и Војноиздавачки завод, Београд; Библиотека Жене у српској уметности, 155 страна текста, 36 табли у боји, резиме на енглеском језику)



Монографска студија о Наталији Цветковић публикована је у оквиру библиотеке „Жене у српској уметности" чији су издавачи Топи и Војноиздавачки завод из Београда. Након објављивања студија о Милени Павловић-Барили, Љубици-Цуци Сокић, Катарини Ивановић и Бети Вукановић, из пера најистакнутијих историчара новије српске уметности, свој допринос овој теми даје и др Симона Чупић монографијом о сликарки Наталији Цветковић (1888—1928).

Наталија Цветковић је припадала кругу сликарки с почетка 20 века. Уз Надежду Петровић и Анђелију Лазаревић, врло рано је сврстана у групу „сликарки модерних схватања". Током седамдесетих година прошлог века њен опус проналази место у синтетичким прегледима српске уметности прве половине 20. века а убрзо потом добија и прво стручно тумачење. Поводом одржавања ретроспективне изложбе у Музеју савремене уметности у Београду Драга Панић је написала каталог који садржи студијски текст, попис радова, биографију, библиографију и попис изложаба. Тридесетак година касније, 2001. године, приређена је друга самостална изложба радова Наталије Цветковић у Народном музеју у Смедереву. У пратећем каталогу Снежана Цветковић је биографске податке употпунила стилском анализом најзначајнијих дела.

Монографска студија о Наталији Цветковић аутора др Симоне Чупић чини се на први поглед као традиционални модел монографије о стваралаштву уметника. Поред студијског текста и великог броја репродукција и фотографија из сликаркиног живота, она обухвата и сав уобичајени научни апарат: биографију, попис самосталних и групних изложаба, каталог радова, библиографију, резиме, регистар и белешку о аутору. На сто педесет и пет страница, са 77 (36 колорних) репродукција и 21 фотографијом представљени су живот и опус сликарке. Ипак, већ пажљивим читањем првог пасуса јасно је да се ради о не баш тако уобичајеном типу монографије у рецентној пракси.

Полазећи од већ постојећих студија о животу и делу Наталије Цветковић, написаних са акцентом на формалној и стилској анализи, Симона Чупић се одлучила за другачији методолошки приступ. Као већ искусан аутор у примени методе „интервенције", која подразумева својеврсну надоградњу у смислу реакције на утемељени историчарско-уметнички поглед, свесно се и смело одлучила за савременији приступ. Истичући пол уметника као референтну карактеристику анализе сликарског опуса, определила се за поступак „интервенције" али у домену феминистичког метода. Сматрајући да је друштвени контекст у Србији почетком 20. века, тачније услови школовања, рада и излагања, био битно другачији за мушкарце и жене, желела је да покаже да се ни њихова дела ни домети не могу вредновати истим критеријумима.

Без претензија да се бави детаљним истраживањима биографских података, стилским анализама и хронологијом и атрибуцијом дела, ауторка не поставља уобичајена питања *како* и *када*, него као кључно питање поставља питање *зашто*. Она не распоређује сачувана дела око познатих података из живота Наталије Цветковић у намери да створи целовит мозаик живота и стваралаштва, него покушава да укаже на узрочно-последичне везе друштвеног контекста и тема. Кључна питања стога постају зашто одређена дела настају баш у одређеном тренутку и зашто баш одређене теме у датом друштвеном контексту.

Управо због тога Симона Чупић у првом поглављу под називом *Анализа разлика* поклања велик значај анализи друштвено-историјских околности с почетка 20. века. По први пут осветљава рад Уметничко-занатске школе у смислу разлика које су постојале за девојке и младиће. У истом контексту сагледава и оновремену уметничку критику. Такође, велику пажњу поклања положају жене, како у оквиру куће и породице тако и у друштву у целини. Таквим анализама Чупићева заправо указује на знатну разлику у полазишним основама за различите полове.

Као једну од основних карактеристика почетака модерне уметности у српској средини ауторка истиче усвајање идеја импресионистичког покрета, пре свега новог тематског репертоара, и као централно питање у анализи опуса Наталије Цветковић поставља проблем теме. Стога целокупан опус Наталије Цветковић анализира кроз формирање тематских целина а не на основу хронологије настанка или стилске анализе одабира најрепрезентативнијих дела. У поглављу *Грађанска уточишта* обрађене су најучесталије теме српског импресионизма, па самим тим и Наталијиног опуса, пејзажи и портрети. Кроз анализу тих дела, Симона Чупић указује на комплексност друштвено-историјског миљеа у којем су настала, на граници два доба, или тачније два света, турског и европског. С једне стране истиче пејзаже као ванвременске приказе природе постављене изван историјског оквира, то јест тему у коју се најлакше имплементирају ликовне карактеристике импресионистичких идеја, а с друге стране портрете као слике аутентичне стварности које постају чврст доказ новог, грађанског Београда; дела Наталије Цветковић она управо и позиционира у тај контекст.

У оквиру поглавља *Хроничарка женских простора* посебна пажња посвећена је делима са темама из Наталијиног интимног окружења. Ентеријери, актови и прикази жена у кућним активностима идеалан су тематски репертоар за имплементацију феминистичког метода. Тумачећи наведене теме као еквивалент положаја жена у српском друштву, Чупићева је показала сву ширину наведеног методолошког приступа. Кроз анализу најкарактеристичнијих дела она указује на разлику између мушких и женских простора, тела, активности. Истичући да наведена дела Наталија Цветковић ствара у

јефтиним техникама акварела и цртежа, указује да она нису била намењена публици, што самим тим сликарку ослобађа страха од осуде јавности.

Хронолошки последњи циклус у опусу Наталије Цветковић тематски је јединствен будући да је директно зависан од историјских прилика током којих је настао. Ратна збивања и Наталијино укључивање у њих као болничарке утицали су на промену репертоара. Ратне теме, тачније скице из болничког окружења, ликови рањеника и призори из болнице анализирани су у поглављу *У позадини ратова*. Дела из те фазе углавном су скицозног карактера, т. ј. изведена у техници цртежа.

У последњем поглављу, насловљеном *Могућности и границе*, Симона Чупић износи сажетак живота Наталије Цветковић са намером да укаже на ограничавајуће конвенције епохе у којој је живела. Истичући да избори које је правила нису увек били њени лични него друштвено погодни и пожељни, ауторка упућује на специфичне критеријуме претходног вредновања сликарског опуса, не само Наталије Цветковић него и осталих уметница њене епохе.

Посебан квалитет студије о Наталији Цветковић чини велик број фотографија које су врло пажљиво уткане у текст, тако да тематски кореспондирају са репродукцијама сликаркиних дела. Избором породичних фотографија ауторка истовремено употпуњује и написане редове али и илуструје идеје које у тексту образлаже. Одабир фотографија допринео је не само ликовно-техничком изгледу књиге него и квалитету и интересантности текста.

Овом монографијом др Симона Чупић је показала да је аутор сигурних знања који вешто влада најсавременијим методолошким принципима. Спремна да у својим текстовима употреби принцип „интервенције" и тако преиспита опште прихваћене ставове струке, ауторка своје закључке свесно доводи у извесну врсту конфликта са онима својих претходника. Без страха да отвори нова питања и укаже на могућа читања, јасном аргументацијом и детаљним образложењима објашњава своје ставове.

Студија Симоне Чупић о сликарству Наталије Цветковић употпунила је и заокружила тумачење опуса још једне српске сликарке. Она, како и сама ауторка наводи, није писана са претензијом да промени вредновање дела Наталије Цветковић нити да је позиционира као водећу личност епохе, него да укаже на могућност другачијег угла посматрања и тумачења сликаркиног опуса. Захваљујући доследној примени изабраног методолошког концепта студија др Симоне Чупић представља прву целовиту монографију о једној уметници раног српског модернизма, написану феминистичким методом, што ову књигу чини новом и јединственом у рецентној историјско-уметничкој пракси. Истовремено, применом таквог методолошког концепта постављен је основ за ново читање почетака српске модерне уметности у целини, у чему је управо и највећи значај ове монографије.

Тијана Палковљевић

UDC 323.1:7(497.11)„18”(049.3)
316.75:316.347(497.11)„18”(049.3)

Ненад Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем *европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006, Завод за уџбенике и наставна средства — Београд, 374 стране са 38 црно-белих слика, ISBN 86-17-13563-8

Књига Ненада Макуљевића је допуњена верзија докторске дисертације, која је под истим називом одбрањена 2004. Аутор у самом наслову јасно указује да ће предмет његовог интересовања бити проучавање феномена уметности и националне идеје, као носећег идеолошког конструкта европске и српске визуелне културе у XIX веку. Слободан Јовановић је почетком XX века дошао до закључка да је национално питање у доминантној мери обележило српско друштво XIX века.[1] Након Јовановићевог политичко-правног тумачења национализма, Н. Макуљевић је исти проблем национализма контекстуализовао у сагласју са новом појмовном апаратуром која стоји на располагању истраживачу културне историје. Тако је након Јовановићевог тумачења национализма, у контексту његових политичких и правних последица, српска средина добила и идентификовање национализма као културног феномена.

Н. Макуљевић у наслову јасно указује да се тема његовог рада везује за *дуги деветнаести век*, који се смешта у период од почетка Српске револуције 1804. до преломне 1914, када започиње Први светски рат. Идеолошка матрица национализма, која у својој вишеслојности делује и након Првог светског рата, поготову у свету грађанске културе, рађала је, упркос многобројним амбивалентностима, један нови национализам, југословенски, те се чини оправданим да је због структуралне и идеолошке јасноће аутор своје истраживање окончао са 1914. годином.

Аутор у својим уводним разматрањима утемемељује основе на којима ће се заснивати четири поглавља књиге. Он најпре дефинише однос визуелног дела и друштвено-идеолошког окружења, као узрочно-последичну везу, у оквиру које не постоји старатељски однос (стр. IX). Наиме, као што је визуелно дело плод друштвеног проце-

[1] С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, II, сабрана дела, књ. 8, Београд 1990, 374.

са, оно је исто тако од момента свог настанка и креатор друштвеног универзума. Потом Н. Макуљевић конституише и сам појам визуелне културе, као кључни код на којем заснива проучавање разних медија који су путем комуникативних канала уобличавали српску визуелну културу XIX века. Он, следећи Аби Варбурга (Aby Warburg), подвлачи да његов приступ појму визуелне културе означава представљање у појединостима видљивог света око нас до којег се долази перцептивно-оптичким механизмом, у оквиру којег нема поделе на *вишу* и *нижу* уметност, *то јест ону која је настала на основу академско-хуманистичког дискурса и ону која је ограничена индустријском производњом с једне и народним изразом с друге стране* (стр. XI). Тако се дошло до тачке јединства модерних студија визуелне културе национализма, које су, наслоњене на Варбурга, дошле до закључка да се *експресивност* дела визуелне културе логично транспонује у функционалну ангажованост дела националног вокабулара.[2] Проблемски решавајући импликације које изазивају дела визуелне културе, Н. Макуљевић у контексту њихове функције, у овом случају националне, категоризује визуелне предмете на основу последица које оне изазивају на друштво, државу, појединца..., смештајући их у шири оквир света културе у оквиру којег делују политика и идеологија (стр. 5). На основу таквог става Н. Макуљевић заступа став да се однос уметности и нације у XIX веку мора дефинисати у контексту захтева ондашњег друштва (стр. XIII), који ће се потом путем различитих методолошких приступа (политичка иконологија, историје идеја, културне историје...) у задовољавајућој мери објективизирати. Без обзира да ли су наручиоци визуелних дела били: држава, црква, династија, грађанство... она се идентификују и кохезионо структурирају на основу њихове националне функције.

Аутор се, након постављања свог *метода*, окренуо и дефинисању односа српске и европске визуелне културе. Прихватајући тезу Ентонија Смита (Anthony D. Smith)[3] да је једно дело визуелне културе и плод социјално-конструктивног контекста, Н. Макуљевић је у уводним разматрањима морао да се позабави и структурирањем национализма као изворištем визуелне културе национализма. Аутор национализам тумачи као историјски конструкт периода који истражује, остајући ван вредносних категорија везаних за дефинисање поменутог феномена (стр. X). Прихватањем тезе о *вернакуларној мобилизацији маса*, аутор поново следи Е. Смита у кодирању српског национализма у којем учествују све класе, разликујући се само по томе да ли су њени носиоци преносиоци поруке или њени реципијенти. Потом Н. Макуљевић доказује везу између српске и европске визуелне културе у светлости идеје национализма као њиховог изворишта. Он деловање српске визуелне културе подводни под појам *формалног универзализма*, који српску визуелну културу национализма везује са европском у оквире јединственог идеолошког дискурса. Везаност српског народа са европском културом и идеологијом потврђује континуитет и богатство веза српског друштва током XIX века са Русијом, Аустријом, Немачком... Заједничка идеолошка матрица национализма која је владала европским континентом проузроковала је стварање модерних националних држава и нација, посредно омогућивши и конституисање визуелне културе национализма. Тај својеврсни културни и идеолошки дијалог српске и европске културе огледао

---

[2] A. S. Leoussi, *Nationalism and Classicism: The Classical Body as National Symbol in Nineteenth-Century England and France*, New York 1998, XXIII.

[3] Најчешће коришћено дело Ентонија Смита у оквиру рада Н. Макуљевића је *Национални идентитет*. Будући да је аутор своје истраживање у великој мери засновао на проучавању типологије националног и културног идентитета српског национа, тај се избор чини оправданим: A. D. Smit, *Nacionalni identitet*, Beograd 1998.

се у активној апропријацији европских вредности, након чега је вариран са локалном традицијом. Истраживање веза између национализама аутор је спровео на основу научног пуризма (стр. IX), који је слојевитост у оквиру поменутог дијалога извео без икакве ангажованости. Захтевана различитост српског културног поднебља, као и пожељна блискост, у додиру са европском културом остале су са оне стране ауторовог ангажмана. Последица је била следећа: *другачији Балкан* као ментални конструкт српског национа није, по аутору, место алијенације у оквиру којег по увреженом стереотипу влада трибални национализам балканских народа, самим тим и српског. Н. Макуљевић је, напротив, доказао да српски национализам, као и његова визуелна култура, има своје извориште у ширим националистичким струјања и покретима у Европи XIX века. Тако је он дефинисао национални канон у Европи, као плурални конструкт (стр. 337), који је упркос извесним разликама уобличио сва европска друштва XIX века, нужно идентификујући и српско.

Прво поглавље књиге Н. Макуљевића носи наслов *Основе*. Намера аутора била је да читаоцу представи основе на којима је у великој мери почивала српска визуелна култура у XIX веку. Најпре аутор указује на узроке конституисања националне идеје у оквиру српског национа у XIX веку. Он заступа класичну тезу да је нација ментална категорија, одбацивши телеолошки концепт који нацију види као еманацију апсолутног духа. На тај начин се отворила могућност истраживања спољашњих узрока настанка нације, који по њему своје исходиште дугује национализму, као слојевитом модернизацијском покрету деветнаестовековних друштава. На основу таквог става дошло се до тезе која нацију види као историјску категорију, што наводи на закључак да су корени у строго дефинисаном *протонационалном* периоду (стр. 6—8). Аутор потом тај период везује за XVIII век, у којем се зачињу идеје о *језичком јединству* српског етничког ткива. Дефинишући време рађања нација, он избегава управо контроверзну теорију Е. Смита, који тај период на помало апстрактан начин тумачи као једну врсту категоријалне етно-симболичности нација.[4] Насупрот тој идеји, Н. Макуљевић износи убедљиву теорију да су носиоци рађања српске нације и националне идеје били сви православни на територији Аустрије и Србије, потврдивши немогућност постојања прото-етничког стадијума *српског етноса* (стр. 7). На критичко ишчитавање Е. Смита указује и то да је Н. Макуљевић усвојио Смитову интригантну дефиницију везану за конституисање *културног национализма* (стр. 5) тек након провере њене валидности на локалном тлу. Тако у контексту свог истраживања он бива детерминисан политичком расцепканошћу српског народа, с обзиром да је он током XIX века живео у три политичка ентитета (Кнежевина Србија, Османско царство, Хабзбуршка монархија). Ограничен историјском чињеницом да је српски народ био политички (државно) нејединствен, одбацио је као немогућу теорију о *политичком национализму* српског народа, будући да он није имао јединствен државни и правни оквир. На основу таквог закључка, Н. Макуљевић је дошао до схватања да је културни национализам оптималан оквир за проучавање српске визуелне културе као визуелизације тог феноменолошког дискурса, који се испољавао у различитим културним моделима српског национа. Држава, црква, политичке партије, удружења су по њему носиоци тог културног национализма, чијом се мером ангажмана и српски национ идентификује. Музеји, сликарске школе... и многобројни појединци постају тако културни агенси националне идеје, креатори

[4] *History and National Destiny. Ethnosymbolism and its Critics*, Ed. By M. Guibernau, J. Hutchinson, Blackwell 2004.

визуелне културе и јавног мњења. Наслоњени у највећој мери на традицију, они из средњевековног наслеђа црпе идеолошки образац за конструисање садашњости, која се темељи на идеализованој представи *старе српске славе*.

У следећем поглављу, под насловом *Топоси*, аутор исте види као менталне јединице које конструишу визуелне слике. Он топосе, било да их је тумачила критичко-историографска или митолошка школа историје, види у контексту идеолошких потреба деветнаестовековног друштва. Такав приступ митској прошлости аутоматски поништава мета-функционалност цикличних еманирања дугих менталних процеса *иманентних* људском роду. Први топоси српског националног друштва су хероји-великани нације (херој-пера, херој-мача, херој-науке...). Потом, на исти начин, аутор дефинише и народ као меморијску јединицу, на којем почива колективно тело нације. На крају поглавља Н. Макуљевић у територији види не само гео-политички појам него превасходно национални топос дефинисан путем теорије о *национализацији природе* и представљен путем многобројних визуелних израза (представе пејсажа, историјских локуса, географских карата, видљив и у артифицирању саме природе као националног домена).

У трећем поглављу, под називом *Поетика*, аутор појашњава основе реторичког вокабулара путем којег су дела визуелне културе ангажовано деловала у уобличавању и хомогенизацији национа. Он тако уочава постојање националног декорума у приказу историје, подводећи у оквире његовог деловања низ исконструисаних особености који исти конструишу (боја као симболичка форма, костим, типска фацијалност, историјски простор...). Потом се окреће феномену историзма, као круцијалном културном и идеолошком пројекту деветнаестовековних друштава, па и српског. Потрага за оптималним изразом *националног духа* у прошлости, као онтолошком супстанцом и природном категоријом, довела је и до стваралачке реинтерпретације, видљиве у савременој стилској идентификацији. Српско-византијски стил, као доминантан стилски израз архитектуре, постао је метафора имагинарног средњевековља указујући да је стилска реинтерпретација у архитектури имала свој оптимални идеолошки израз. Сликарство, калиграфија, ентеријер, дела примењене уметности... такође су били визуелни изрази путем којих се историзовао визуелни космос српског национа. У креирању поетике визуелне културе национализма на основу истраживања аутора истакнуто место имале су амблематске представе, као и алегоријске персонификације са фигуром Србије као парадигматском визуелизацијом прилагођавања старог хуманистичког дискурса новом национално-амблематском говору. У оквиру овог поглавља истакнуто место заузима и истраживање епског говора у служби нације. У оквиру политичког мета-наратива, време и место су изгубили своје реалне оквире поставши поље ванвременских спајања. У конструкцији тог дискурса деловали су и епски хероји, чије су сложене ликовне представе својом дидактичком ангажованошћу биле егзампларни модели понашања за цео национ.

Последњем поглављу Н. Макуљевић је дао назив *Намена*, прецизно означивши да је предмет његовог интересовања функционисање националне идеје као креатора јавног и приватног простора. Први део овог поглавља аутор је посветио приватном простору у оквиру којег су се појединци путем различитих визуелних образаца национално идентификовали. Костими, приватне породичне церемоније, унутрашња декорација... дефинисали су приватне просторе појединца као мале ћелије националног орга-

[5] J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main 1990.

низма. Након приватног простора аутор, следећи матрицу националне идеологије, доказује да је и јавни простор био поље које је креирао националистички дискурс. Следећи конструкт Јиргена Хабермаса (Jürgen Habermas),[5] да је јавност претпоставка конституисања друштва и да се она састоји поред државне интервенције и од иницијативе грађанства, аутор у том споју види и визуелне производе национализма у оквиру јавног простора. Тако спомен-храмови, јавне свечаности (династичког, верског и грађанског вокабулара), јавни споменици, јавна здања, гробља, спомен-стабла... постају мера на основу које се проверавала квантитативност деловања националне идеологије путем визуелних медија. Последњи редови овог поглавља посвећени су *националној акцији*. Упркос анти-дијалектизму, којем је аутор склон, он је сам уочио развојну ноту у историјском ходу српског национализма. Наиме, национална агитација коју су преносили многобројна национална удружења, уметничке колоније... водили су ка креирању својеврсног југословенског идентитета, чији је генератор био српски идеолошки образац. Тај нови српско-југословенски идентитет је у свом настајању имао аутентичног представника у скулптору Ивану Мештровићу, који је свој визуелни опус у годинама до Првог светског рата управо идеологизирао визуелизацијом Косовског циклуса.

Након приказа поглавља књиге Н. Макуљевића запажа се једна необичност. Поглавља књиге носе наслове категоријалне природе, који су у функцији структуралног решавања проблема српског национализма и његовог односа према визуелној култури српског национа током XIX века. Н. Макуљевић је тако напустио дијалектичку наративност, уобичајену за највећи број књига историјског вокабулара. Он је свој истраживачки процес формирао на другим основима, који су довели и до анти-наративности саме књиге. Изостајање линеарног процеса у посматрању историје (стр. 21) одвело је до другачијег дефинисања временских процеса. Историја постаје соба меморисања у оквиру које делују функционални процеси, који самој историји одређују смисао. У том временском оквиру и просторном одређењу, које није само себи циљ, делују културни токови националне идеје визуелизовани многобројним сликама. Тако је и сама књига, као и историја, постала рам за категоријалну систематизацију националне визуелне културе. Тако схваћену књигу Н. Макуљевића могуће је читати и ван уобичајеног наративног поступка. Такав поступак ипак не значи пометњу, него је део ауторове намере да се својеврсним мета-историјским наративом премости хронолошко поимање историје, у оквиру чије се функционалности читају и многобројни извори текста (дела визуелне културе, академска дела, проповеди, новински извештаји, литерарна грађа, политичке брошуре и страначки програми...), као ослонци главних структуралних одредница (Основе, Топоси, Епско, Намена). Прихватање таквог става, као и извесни прекиди у оквиру историјског наратива, не доводи у сумњу саму категоријалну поставку на основу које аутор брани главне тезе своје књиге. Јасно и прецизно, без сувишних екскурса, са снагом норматива али не и аксиома, Н. Макуљевић конституише свој категоријални апарат мишљења, који тако не затвара систем, него нуди и претпоставља отварање нових парцијалних истраживања у оквиру идејне и визуелне културе национализма (истраживање феномена конституционалног национализма, либералног национализма, државног патриотизма, династичког национализма..., као и фокусирање на мање регионе у којима је деловала култура национализма). Међутим, аутор системски не дефинише поменуте типове национализама, будући да би се тако нарушиле хомогеност и прецизност постављене тезе о културно-националној хомогености српског национа, засноване на превазилажењу политичких партикуларизама српског национа.

Исту категоријалну матрицу аутор је следио и приликом одабира и постављања репродукција у сам текст књиге. Репродукције су такође у служби појашњења главних структуралних основа књиге, будући да су категоријално груписане без обзира на њихову уметничку и естетску вредност. Оне тако постају својеврсни индекси, амблеми који собом указују на национални код визуелне културе национализма. Њихова тематска изабраност управо потврђује такву тезу, будући да су две главне идеолошке одреднице српског национализма и највише репродуковане у књизи Н. Макуљевића. Тако су квантитативно најзаступљенији Свети Сава, као иконични знак државног и верског национализма српског национа, и Косовски циклус у различитим варијацијама, као најважнији ментални топос српског народа. Ни овога пута, приликом анализе функционисања репродукција у књизи Н. Макуљевића, не може се пренебрегнути значај Абија Варбурга и његовог сликовног атласа *Mnemosyne* (стр. XI).[6] Варбург је свој *Атлас* формирао на следећи начин: тематски груписане слике подражавале су на визуелан начин проблеме који су отварани.[7] Мозаично спајање различитих извора, па и самих репродукција, одлика је и књиге Н. Макуљевића, којим се указује на варбурговски приступ делима визуелне културе као изворима од примарног значаја. Такав код потврђује и слика која се налази на корицама књиге. Алегоријска персонификација Србије указује на над-политичност и над-територијалност српске националне идеје, чију *културну апстрактност* као идентификациони образац приказују окупљени Срби око ње. Њихова припадност различитим културним моделима (одежда указује на разна географска поднебља) у функцији је ауторовог концепта да је култура феномен у оквиру којег се српски национ најбоље хомогенизовао. Нео-варбурговски концепт аутор сугестивно преноси и на читаоца, који на крају читања ове књиге долази до закључка да историја уметности као историјска наука транспонује себе у духовну дисциплину.

Аутор је своје истраживање започео пре више од једне деценије, укрштајући систем европске и српске визуелне културе у служби нације и подводећи га под заједнички културни простор. Проверавање деловања већег културног модела на једну мању националну средину био је подухват који је добио своју потврду у садашњости, на шта указује чињеница да је и једна већа културна средина попут Немачке почела да проверава свој систем визуелне културе у односу на европски.[8] Такође и ауторова смелост да један век српске визуелне културе ограничи, одреди његове специфичности и нагласи односни дисконтинуитет са претходним вековима (притом не негирајући ланчаност историје) своју потврду налази у савременим ставовима Хуберта Лохера (Hubert Locher),[9] који систематизује један век немачке уметности управо као и Н. Макуљевић на дисконтинуитету са линеарно-стилским еволуционизмом, конституишући га на контекстуалности визуелне културе. Управо стога извесна атемпоралност поступка Н. Макуљевића сведочи о исправности његовог теоријског конструкта.

Треба истаћи да је књига Н. Макуљевића комуникативно дело, које ту врсту интеракције остварује ауторовим владањем апаратом сопствене дисциплине (историја уметности), као и коришћењем механизама којима се служе друге дисциплине (визуелна антропологија, политичка иконологија, теорија медија, друштвена историја...).

---

[6] A. Warburg. *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, Hrgs. M. Warnke, Berlin 2005.

[7] C. Schoell-Glass, *„Serious issues" the last plates of warburg's picture atlas mnenosyne*, Art History As Cultural History: Warburg Projects, Routlegde 2001, 183—207.

[8] *Blicke auf Europa. Europa und die deutsche Malerei des 19. jahrhunderts*, Hrgs. von B. Maaz, Hatje Cantz Verlag, 2007.

[9] H. Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Primus Verlag, 2005.

Постављање визуелне културе национализма у шири културни универзум притом не подразумева апстрактност конзумирања једног културног производа него захтева труд и самог читаоца, као активног судеоника овог научног дела.

Игор Борозан

Именски регистар

Абрамовић, Марина 294
Аврамовић, Димитрије 148, 149, 152
Акшамовић, Антун 225, 228—240, 245
Александар II, цар руски 157, 158, 163
Александар Невски, 162, 163
Александер, П. Џ. (Alexander, P. J.) 71
Александреску, Сорин (Alexandrescu, Sorin) 207
Александру, Куза (Alexandru, Cuza C.) 209
Алексијевич, Јован, цар руски 67, 73
Алексијевич, Петар, цар руски 67, 73
Алеф, Џ. (Alef, G.) 71
Алибегвашвили, Г. (Alibegashvili, G.) 32
Ангеличин, Жура Гоце 4, 9—17
Андрејевић, А. 15, 61
Андроник II, цар византијски (Andronikos II) 22
Антољак, С. 13
Антонеску, П. (Antonescu, Petre) 212, 214, 287
Антонија, Марија 80
Апишков, В. П. (Апышков, В. П.) 170
Arranz, M. 25, 37
Арнолд, А. 161, 162
Арнхајм, Р. 289
Арсеније III Чарнојевић, патријарх српски 62, 63, 73
Арсеније, митрополит требињски 72
Атанасије, архимандрит студенички 72
Атанасије, митрополит смедеревски 60
Аћимовић, Љ. 75

Бабел, Р. (Babel, R.) 86
Бабић, Гордана 44, 64, 69
Бајић-Филиповић, М. 65
Балтојани (Baltoyanni, C.) 64
Банић, Марта 228
Банк, А. (Bank, A.) 36
Барановски, Г. В. (Барановский, Г. В.) 170
Барони, Ћезаре 78
Барочи 150
Баси, Д. (Bassi, D.) 27
Бауер, Јозеф А. 128
Башић, М. 66
Белановић, бележник 136
Бендеман, Едуард 134
Бенечев (Bentchev, I.) 67
Бенешевич, В. Н. (Beneshevich, V. N.) 37
Бењамин, В. (Benjamin, W.) 212
Бер, С. Л. (Baehr, S. L.) 77
Беренштам, Ф. Г. 170
Бернарндациа, А. О. 174
Бернгард, Р. Б. 161, 162
Бернини 150
Бернштајн, Давид К. (Бернштейн, Давид) 4, 247—260
Бес, Н. А. (Bess, N. A.) 37
Бетлинг, К. (Belting, H.) 69, 82
Бикић, В. 74
Биковски, К. М. (Быковски, К. М.) 161
Блаибрунер, Х. (Bleibrunner, H.) 58, 67
Богданович, Ф. И. 161
Бојовић, Б. И. 76
Боле, Херман (Bollé, Hermann) 225—227, 229—235, 244, 245
Борозан, Игор 5, 298—304
Борси, Франко (Borsi, Franco) 212
Боснић, Теодор 136
Бошков, М. 76, 77
Бошковић, Ђурђе 291
Бошкоски, М. 17
Бранковић, Георгије, гроф српски 78, 83
Бранковић, Ђурђе, деспот српски 60, 61, 135
Бранц Баих, Јоахим 86
Бруни, Ф. А. 164
Бугарски, Бранимир 291
Букурештану, Јон (Bucureşteanu, Ion) 219
Бунушевац, Коста 293
Буркус, Стефан 286, 287

Валдемар, Џорџ (Waldemar, George) 221, 222
Варнке, Ц. П. (Warncke, C. P.) 59
Василаки, М. (Vassilaki, M.) 64, 70
Василије II, велики кнез Москве 13
Василијевич, Јов 75
Васиљев, М. М. (Васильев, М. М.) 170
Васиљевич, Михаил Ле Дантју (Васильевич, Михаил Ле Дантю) 247—260
Васић, М. 62
Васић, П. 85, 128
Васнецова, В. М. 164, 175
Већиа, Франциско (Vegia, Francisco) 208
Векел, Г. П. (Woeckel, G. P.) 57, 59, 66, 67, 80, 82, 84, 86
Веки, А. (Vecchi, A.) 58
Веларди, Л. (Velardi, L.) 21
Велимировић, Николај 21
Велманс, Т. (Velmans, T.) 46
Вербург, Аби (Warburg, Aby) 299, 303
Веселиновић, Р. Л. 73, 92, 95—97
Веселовски, А. Н. (Veselovskii, A. N.) 26, 29, 37, 38
Вилхар, Албин 274
Винкелман, J. J. (Winckelman, Johann Joachim) 147—156
Винклер, Јохан Георг (Winkler, G.) 82
Виноградов, А. А. 174
Висарион, епископ дабро-босански 74
Висарион, јеромонах 63
Вителзбах, династија 80, 86
Волтер (Walter, Ch.) 31, 34—36
Волф, Г. (Wolf, G.) 81, 82, 86
Ворст (Vorst van de, C.) 31
Вукановић, Бета 295
Вучић 127

Габелић, С. 53, 94
Гавриловић, Зага, 43, 44
Гавриловић, Михаил 105, 110
Гавриловић, С. 125, 135
Гагарин, Г. Г. 161
Гаридис, М (Garidis, M.) 35
Гедике, Р. А. 177, 178
Гелерон, Алберт (Galleron, Albert) 213, 218
Гелнер, Е. (Gelner, E.) 284
Георгеску, Влад (Georgesku, Vlad) 207
Георгијевић, Павле 83
Гирбрант, А. (Gheerbrant, A.) 52, 53
Гоген, И. фон 161
Гојковић, Дринка 148
Голубцов, А. 93
Гончарова Сергејевна, Наталија (Гончарова, Наталия) 247—260
Гордон Боу, Н. (Gordon Bowe, N.) 289
Горностајев, А. М. (Горностаев, А. М.) 159, 161
Гот, Никита (Goth, Niketas) 19—42
Гот, Никита (Goth, Niketas) 42
Готеро, Пол (Gotereau, Paul) 216, 218
Грабар, А. (Grabar, A.) 24, 32, 36, 50
Грим. Д. И. (Гримм, Д. И.) 159, 161—164, 168, 173, 177, 178, 204
Грозданов, Цветан 16
Грујић, Никанор 83, 125, 128, 130—136, 139, 144
Грујић, Радослав М. 59, 63, 89, 91, 92, 95—99
Грчев, Кокан 3
Гулевски, Б. 13
Гумилевски, С. И. (Гумилевский) 162
Гумпенберг, Вилхелм вон (Gumppenberg, W. von) 85
Гун, А. Л. 166, 174
Гундел 139
Гурјанов, В. П. (Guržianov, V. P.) 21
Густи, Димитрије (Gusti, Dimitrie) 212, 220, 221

Давидов, Д. 65, 74, 89, 91, 92, 97, 99—101
Давидовић, Димитрије 154
Дагрон, Г. (Dagron, G.) 24
Дагрон, Г. 50
Дамјановић, Драган 225—245
Данилевски, Н. Ја. (Данилевский, Н. Я.) 159, 160, 165
Даничић, Ђура 105, 106
Делехај, Х. (Delehaye, H.) 22, 23, 30—32, 34, 37
Делијани-Дорис, Х. (Deliyanni-Doris, H.) 35
Дембецки, Казимир 81
Десанчић, Михаило Полит 140
Деспотовић, Јован 261, 267, 268
Детлингер 228
Димитријевић, Катарина 4, 43—55
Димитријевић, Ст. М. 67, 68, 72—74
Димитријевски, А. (Dimitrievskii, A.) 21, 30, 37, 50
Дионисије, патријарх цариградски 73
Дифрен, С. (Dufrenne, S.) 51
Дмјановић, Драган 4
Добреску, Д. 289
Долић, Јован 106
Доротеј, архиепископ охридски 15
Драгојевић, Предраг 4, 147—156
Драндакес, Н. Б. (Drandakes, N. B.) 25, 32

Ђаковић, Исаија 83, 96
Ђорђевић, И. М. 154
Ђуза, Петар 261, 262
Ђурић, Војислав Ј. 34, 36, 45, 93—95
Ђурковић, Павел 97, 98

Елезовић, Г. 61
Елц (Eltz), грофица 229, 238
Енеску, Ј. Д. (Enescu, Ioan D.) 212, 214, 215, 216, 223
Ерхард, А. (Ehrhard, A.) 25, 27
Ерчић, В. 96
Естерхази, Пал (Esterás?????????????, P.) 86

Жанен, Рејмон (Janin, R.) 21, 23, 24, 29, 40, 50
Жанкку, Марсел 288
Жибер, Е. И. (Жибер, Э. И.) 169
Жиберно, М. (Guibernau, M.) 300
Живковић, Јован 135, 136
Живковић, Станислав 293, 294
Жигарјев, С. А. (Жигарев, С. А.) 158
Жоливе-Леви, Ц. (Jolivet-Lévy, C.) 25

Зајми, Фатмир 261
Залескаја, В. И. (Залесская, В. И.) 48
Замфиропол, Александру (Zamphiropol, Alexsandru) 218, 220
Захарије, митрополит смедеревски 61
Здањевић, Илија 255, 258, 259
Здањевич, Кирил 255, 256, 258, 259
Зеленко, А. У. 170, 171, 188—191
Зеремски, И. 83, 91
Зилински, С. (Zielinski, Szilard Konstantin) 236
Зиројевић, О. 59, 61
Зубковић, Арсеније 91, 93

Иван Грозни, руски цар 71
Ивановић, Катарина 132, 138, 295
Иванович, Давид 163
Ивић, А. 80
Игњатовић, А. 289
Игњатовић, Ј. 137
Илијев, И. (Илиев, И.) 15
Иловајски, Д. И. (Иловайский, Д. И.) 247, 257
Иноћетије XI, папа 84
Иокономидес, Н. (Oikonomides, N.) 25
Исаија Смедеревац 62
Исаиловић, Јован Старији 105—123
Истрин Василиј М. (Istrin, Vasilii M.) 26—30, 37

Јагић, В. 30, 36, 37
Јаков, епископ смедеревски 61
Јанковић, М. 61, 74
Јарм, Антун 226, 229, 244
Јацимирски, А. И. (Iatsimirskii, A. I.) 38
Јеген Осман-паша 78, 80
Јеремић, Д. М. 148
Јефтимије, митрополит скопски 73
Јован из Дебра, архиепископ 13
Јован, патријарх пећки 62
Јовановић, Арсеније IV 68, 69
Јовановић, Викентије, митрополит 63
Јовановић, Зоран Добротин 262
Јовановић, Миодраг 128, 143, 230, 244
Јовановић, Слободан 298
Јовановић, Т. 74
Јонеску, Григор 284, 287
Јордан, Р. Х. (Jordan, R. H.) 25
Јосиф I, цар 80
Јустин 50
Јустинијан, цар византијски 176

Кабанел, П. (Cabanel, P.) 284
Кадијевић, Александар 3, 241, 244, 285, 288, 289
Каздан, А. (Kazhdan, A.) 25, 30
Калеструп, С. (Kallestrup, S.) 289
Каниц, Феликс 63, 84
Кантакузин, Шербан 73
Капер, С. 140
Карло VI, цар немачки 63
Карол II (Carol II), краљ румунски 207—224, 289
Каћански, Сергије 130, 132, 136, 140
Кашанин, Милан 43
Келер, Јосип 227, 228
Кирило, игуман хиландарски 96, 101
Кириловић, Софроније 100
Кирпичников, А. (Kirpichnikov, A.) 38
Китнер, И. С. 174
Климент Охридски 9, 15, 17
Кнежевић, Јован (Кнежевичь, Јоанъ) 107
Ковачевић, Б. 80
Ковачек, Б. 96
Кодреану Зелеа, Корнелиу (Codreanu Zelea, Corneliu) 209
Козачински, Емануил 96
Којен, Леон 292
Коларић, М. 92, 98
Комарнеску, П. (Comarnescu, Petre) 211
Комнини, династија 16
Кондаков Н. П. (Kondakov, N. P.) 26160, 203
Конертон, П. (Konerton, P.) 127
Константин, цар 72
Контантинеску, М. (Conntantinescu, M.) 219

Контели, Ђакомо да Виньола (Conteli, G. da Vignola) 59
Кончаловски, Петар 254, 258, 259
Коњикушић, В. 58, 84
Кораћ, Вељко 43, 44, 45, 93
Кореџо 150
Коруновић, Момир 241, 242, 244
Косјаков, Василиј А. (Косяков, В. А.) 161, 163, 166—171, 173, 178—187, 197, 198, 204
Косјаков, Георгиј (Косяков, Георгий) 183—187
Костић, М. 92
Коутен, Б. (Cauthen, B.) 76
Коцо, Д. 15
Коцонис, Ј. А. (Cotsonis, J. A.) 19
Крајник, Никифор (Crainic, Nichifor) 209, 214
Красовскиј, М. В. (Красовский, М. В.) 161
Крафт, Петер 128
Крашњак, Иван 229, 244
Кристинел, Георг 287, 288
Крјуков, А. А. (Крюков, А. А.) 174
Кузмин, Р. И. (Кузьмин, Р. И.) 159, 172, 173, 193, 194
Кулић, Бранка 230, 244
Куриленок, М. И. 171
Курто, Н. 289
Кусовац, Н. 98
Кучкин, В. А. 67, 69
Кушкивадзе, Л. (Khuskivadze, L.) 19

Лав, архиепископ охридски 9, 13, 15
Лаврентије, архимандрит 72
Лаврин, Јанко (Лаврин, Янко) 255, 256, 258
Лазар, кнез српски 82
Лазарева-Станишчева (Лазарева-Станищева, С. Н.) 161
Лазаревић, Анђелија 295
Ландос, Агрипије (Атанасије) 74, 77
Ларинов, Михаил 247, 253, 255, 259
Ласку, Н. (Lascu, Nicolae) 219
Латишев, Б. (Latyšev, B.) 29
Лафонтен-Дозоњ, Ж. (Lafontaine-Dosogne, J.) 94
Лекомт д Нуи, Андре Емил 286
Лентулов, Архистрах 254, 258, 259
Леополд I 77, 80, 81, 83
Лешкова Ивановна, Олга (Лешкова Ивановна, Ольга) 249, 251, 257
Лидов, А. (Lidov. A.) 45, 67, 70
Лози, А. С. (Leoussi, A. S.) 299
Лопарев, М. (Loparev, M.) 24
Лорен, В. (Laurent, V.) 23, 25, 29
Лот, Андре 294
Лотриншки, Карло (Karl von Lothringer) 80
Лохер, Хуберт (Locher, Hubert) 303
Лубарда 294
Лудвиг I, краљ угарски 82
Лупеску, Елена (Lupesko, Elena) 208

Љубибратић, Симеон 63

Магарашевић, Георгије 154
Магњи, Ђулио (Magni, Gulio) 219
Мазепа, Иван 67
Маигро, Емили (Maigrot, Emile) 216
Мајеска, Г. (Majeska, G.) 24
Макаров, С. О. 166, 170
Македон, Л. (Machedon, Luminiţa) 217
Максимијан (Maxsimian), цар 19—42
Максимилијан (Maxsimian), цар 27, 28, 29, 42
Максимилијан II Емануел, кнез баварски 58, 59, 80—84, 86
Максимов, В. Н. 161
Макуљевић, Ненад 3, 127, 133, 134, 137, 138, 298—304
Малетић, Ђорђе 131, 139, 141, 144
Малиновски, П. П. (Малиновский, П. П.) 199
Малцев, А. 97
Мано-Зиси, Ђ. 60, 62
Марицки, В. 68
Марјановић-Вујовић, Г. 21
Марјановић-Душанић, С. 76
Марко, краљ 15, 82
Марковић, Аксентије 108
Марковић, Арсеније 108
Марковић, Миодраг 3, 4, 19—42
Марковић, Срђан 5, 261—279
Марку, Дуилиу (Marcu, Duiliu) 211, 215, 217, 219, 221
Маркузе, Херберт 263
Мартини, А. Е. (Martini, A. E.) 27
Марфељд, Р. Р. (Марфельд, П. П.) 171, 188—191
Матеос, Ј. (Mateos, J.) 21
Матијевић, Павле 228
Матић, В. 65, 85, 97
Матучи 150
Matche, F. 81, 86
Машков, Иља 254, 258, 259
Медаковић, Д. 91, 92, 100, 128, 153, 154
Медић, М. 31
Мелентијевић, Никанор 97
Менгс, Антон Рафаел (Mengs, Anton Raphael) 149, 150
Мереник, Лидија 3, 262
Мери (Mary), принцеза 207

Мехмед II, султан 15
Мехмед Освајач, султан 61
Мештвовић, Иван 218, 289, 302
Мије, Габријел 290
Мијовић, П. 21, 35
Микић, Олга 89, 92, 98, 99, 105, 110, 121, 128, 139, 143
Микулић, Лазар 117
Милан, кнез српски 230
Миловић, В. 53
Милер, Д. В. (Miller, D. V.) 73
Милетић, Ј. 127
Милетић, Светозар 141
Милетски, Исидор 176
Миличевић, Милан Ђ. 84
Милковиц (Milkowicz, W.) 21, 35
Милорадовић, Рафаило 68
Милошевић, Михаило 101
Миљковић-Пепек, П. (Миљковиќ-Пепек, П.) 17
Минку, Јон (Mincu, I.) 283, 285—287
Мирковић, Лазар 64, 91, 92, 98, 99
Мирковић, М. 62
Митошевић, Д. М. 60
Митровић, Катарина 4, 125—145
Михаил, митрополит смедеревски 62, 63
Михаилович, Алексеј 72
Михајловић, Димитрије 139
Монигети, И. А. 159
Муњоз, А. (Muñoz, A.) 21
Мурат III 61
Мурики, Д. (Mouriki, D.) 25, 32
Мучио, Г. (Muccio, G.) 27
Мушицки, Лукијан 153

Надал, Петро (Pietro Nadal, Petrus de Natalibus) 30, 31
Невалина, А. (Nevallina, A.) 289
Незбит, Ј. (Nesbit, J. W.) 25
Немеш, Д. (Nemes, D.) 139
Ненад, Јован, цар 106
Ненадовић, Павле, митрополит 83
Ненадовић, С. 61
Ненсјулеску, Н. (Nenciulesku, Nicolae) 208, 216, 289
Несторовић, Павле Дејак 78, 80, 81, 83
Нешић, Благоје Г. 154
Нешковић, Јован 59, 290
Никодим, митрополит призренски 67
Николаевич, Михаил 162
Николај II (Николай II) 166, 168, 169
Николајева Т. В. (Nikolaeva, T. V.) 26, 34, 37
Николић, Н. 59
Новаковић, Дионисије 100
Нора, П. (Nora, P.) 127
Нотарас, Доситеј, патријарх јерусалимски 95

Оболенски, Д. 13, 71
Обрадовић, Доситеј 153
Обреновић, Александар 298
Обреновић, династија 230
Обреновић, Милош, кнез српски 127
Обреновић, Михаил, кнез српски 84, 127
Огњановић, Илија Абуказем 143
Огњевић, Тамара 5, 292
Одескалки (Odescalchi), властела 230
Одобеску, Александру (Odobescu, Alexsandru) 213
Октавиан, Г. (Octavian, Goga) 209
Окунева, И. 26, 34, 37
Орбини, Мавро 78
Оренхамер, Х. (Aurenhammer, H.) 81
Орландос, А (Orlandos, A.) 46
Орлов, А. С. 48
Ортиз, Џорџ (Ortiz, George) 19, 20, 30
Остојић, Василије 100
Острогорски 50, 52

Павић, М. 84
Павле, митрополит смедеревски 61
Павловић Барили, Милена 295
Павловић, Бранко 274
Павловић, Л. 59, 97
Павловић, Теодор 139
Пајсије, игуман 68, 69, 71, 72
Пајсије, патријарх 72
Палковљевић, Тијана 5, 295—297
Паљурас, А. (Paliouras, A.) 35
Панић, Драга 295
Панов, Б. 13
Пападопуло, В. (Παπαδοπούλου, В.) 46, 49
Пападопуло-Керамеус, А. (Papadopulo-Kérameus, A.) 21, 31, 37
Папамасторакес, Т. (Παπαμαστοράκης, Т.) 94
Патерсон Шевченко, Н. (Patterson Ševčenko, N.) 25, 32
Пејић, С. 93
Пенчева, Б. В. (Pentcheva, B. V.) 65, 73, 81
Петар Велики 248
Пети, Л. (Petit, L.) 77
Петковић, Владимир Р. 43, 53, 60, 62, 290, 291
Петковић, Сретен 62, 68, 72, 75, 153, 290
Петраску, Никола 285
Петреску, К. (Petrescu, Costin) 213
Петровић, Б. 82

Петровић, Вељко 143
Петровић, Георгије 155
Петровић, Живко 134
Петровић, Јелена 271
Петровић, Мојсеј, митрополит 63, 74
Петровић, Надежда 293, 295
Петронијевић 127
Пешић, Р. 141
Пешкова Ивановна, Олга 247
Пигафета, Марко 75
Пириватрић, С. 13
Питаракис, Б. (Pitarakis, B.) 21
Пиштало Глигоријевић, Мирјана 292
Платон 274
Платон, 52
Плејс, Р. (Place, R.) 80
Подскалски, Г. (Podskalsky, G.) 77
Познановић, Богданка 294
Полит-Десанчић, Михаило 130
Помјеренцев, А. Н. (Померанцев, А. Н.) 161, 171, 191, 192
Помпониу, Константин 287, 288
Попеску, Кармен (Popescu, Carmen) 4, 283—289
Поповић, Аца 136
Поповић, Викентије 101
Поповић, Д. 61, 75
Поповић, Душан Ј. 106
Поповић, М. 74, 93
Поповић, Неделько 100
Поповић, С. Л. 64
Поповић, Теодор В. 105
Поцјељанин, Е. (Поцелянин, Е.) 78
Правдзик Б. К. 161
Прегер, Т. (Preger, Th.) 24
Проданов, Викентије 91
Прохор, архиепископ охридски 16
Прусак, Д. К. (Пруссак, Д. К.) 163
Пусен 150
Путниковић, Јован 59

Радичевић, Бранко 142
Радојчић, С. 94
Радонић, Ј. 72, 80, 92, 96
Радонић, Н. 82, 83
Радул, сликар 75
Радулеску-Мотру, Константин (Rădulescu-Motru, Constantin) 210, 213
Рајачић, Јосиф, патријарх 125, 130, 133—138, 144
Ракић, Викентије 74
Ракић, З. 75
Ракић, С. 64
Ранита, Неделько 100
Раушер, Волфганг (W. Rauscher) 84
Рафаел 150
Редон 286
Рескин, Џ. 158, 203
Рестле, М. (Restle, M.) 25
Ристић, В. 60, 61
Ришар, Франсоа, мисионар језуитски 50
Ро, Л. (Réau, L.) 53
Ровински Алесандрович, Димитрије 247, 248, 257, 259
Роуланд, Д. Б. (Rowaland, D. B.) 71, 76
Руварац, Д. 63, 74, 78, 80, 83, 97, 99, 134
Руварац, И. 68, 69, 96, 101

Савељев, Јурij Р. (Савельев, Юрий Р.) 4, 157—206, 289
Савојски, Еуген 84, 85
Салиху, Агим 261
Самарџић, Р. 72
Самуило, цар 9, 13, 17
Санин, Г. А. 73
Сергије (Сергий), архиепископ 21, 23, 50
Сечански, Ж. 106
Силардси, З. (Szilardfy, Z.) 82
Силвестар, митрополит смедеревски 62
Симић, Павле 50, 125—145
Симоновић, Р. 133
Сиокарлан, Стефан 284
Скарић, В. 65
Скендербег 15
Скерлић, Јован 125, 142
Скофам, Ерни (Scoffham, Ernie) 217
Слијепчевић, Ђ. 72
Смирнова, Е. (Smirnova, E.) 65
Смит, Ентони (Smith, Anthony) 71, 73, 76, 299, 300
Смициклас, Т. (Smičiklas, T.) 85
Смолчић-Макуљевић, С. 65
Сокић, Љубица Цуца 295
Соколеску, Јон Н. 284, 286
Софроније, митрополит смедеревски 62
Сперанский, М. Н. 76
Спрет, Т. А. (Spratt, T. A. B.) 37
Срећковић, П. С. 82
Стајнер, П. Б. (Steiner, P. B.) 58
Станковић, митрополит 133
Станкулеску, Ф. 288
Станојевић, Б. 142
Станојевић, Ст. 75
Степанова, Е. (Stepanova, E.) 25
Степовик, Д. 67

Стериан, Георг 284
Стерлигова, И. А. (Sterligova, I. A.) 26, 34
Стефан, ктитор смедеревски 63
Стефанеску, Виктор 286
Стефановић Караџић, Вук 84, 138, 139, 154
Стефановић, Сава 105, 117
Стојадиновић, Милица Српкиња 141
Стојановић, Бранислав 142
Стојановић, Љ. 61—63
Столић, Хризостом, јеромонах 50
Стошић, Љ. 92
Стрбановић, Андра 290
Стремуков, Д. (Stremooukoff, D.) 71
Стругар, Бранислав 292
Стубенвол, Хјуго (Stubenvoll, Hugo) 237
Суботић, Ирина 271
Суботић, Јован 134, 135
Сулејман Величанствени, султан турски 16
Султанов, Н. В. 160, 161, 163, 167, 169, 176, 204
Сумникова, Т. А. 67, 69
Суслов, В. В. 166

Талболт Рајс, Д. (Talbot Rice, D.) 36
Тасић, Душан 43
Татић, Ж. 60
Татић-Ђурић, М. 64—66, 71, 74
Татлин 247—260
Таубе, Вилхелм 82
Темпл, Р. (Temple, Richard) 19
Темпл, Ричард (Temple, Richard) 19
Теодоровић, Арсеније 98
Теодосије II, цар византијски 51
Теофилакт, архиепископ 17
Тетријатникова, Н. (Teteriatnikova, N.) 26, 34, 37
Тимотијевић, Мирослав 4, 57—87, 89, 92—94, 96, 101, 102, 127, 132, 134, 136, 138, 139
Тицијан 150
Тишма Андреј 5, 294
Тишма, Мирко 4, 105—123
Тодић, Бранислав 4, 43, 89—103, 290—292
Томан, Р. (Toman, Rolf) 288
Томановић, Л. 91
Томић, Ј. М. 58, 80
Томић, О. 63
Томишко, А. О. 166, 171, 195, 196
Травезани 150
Трајанеску, Јон Д. (Traianescu, I. D.) 288
Траљски, Анемиј (Тралльски, Анемиј) 176
Трамбицки, А. Г. 161
Трифић, Томислав 261
Трифуновић, Л. 154
Троицки, А. В. 170

Ћирић, Јасмина С. 5, 289
Ћирковић, Сима 45, 93
Ћоровић-Љубинковић, м. 82
Ћук, Р. 61

Урош Пети 96
Успенски, Фјодор Иванович (Успенский, Ф. И.) 158, 290

Фабри, Морис 253, 255, 257, 259
Федоровна, Александра 168, 169
Феодорович, Михаил 72
Фердинанд, принц 106, 128, 207, 209
Филарет, митрополит 158
Фока, Никифор 65
Фос, К. (Foss, C.) 24
Фотије, митрополит 65
Франки де Каваљери, П. (Franchi de Cavalieri, P.) 27
Фунтак, Мирослав 237
Фунтак, Фран 225, 226, 236—242, 245
Фуруновић, Зоран 261—279

Хаберман, Јирген (Habermas, Jürgen) 301, 302
Хабзбург, династија 80
Халкин, Ф. (Halkin, F.) 30, 50
Хангр, Х. (Hunger, H.) 28
Ханзен, Т. 158, 203
Ханлосер, Х. Р. (Hahnloser, H. R.) 25
Хаскел, Ф. (Haskell, F.) 142
Хатон, П. (Hutton, P.) 127
Хауард, Ј. (Howard, J.) 289
Хачинсон, Ј. (Hutchinson, J.) 300
Хаџидакис-Бакарас, Т. (Chatzidakis-Bacharas, T.) 25, 32, 36
Хемпел, Александр (Hempel, Alexsandru) 218, 220
Херцогенберг (Herzogenberg, J. von) 67
Хиландар, манастир 50
Хитлер 209
Хичинс, Кит (Hitchins, Keith) 207
Храбак, Б. 59
Хутер, И. (Huter, I.) 49

Царевскаја, Т (Царевская, Т. Ю.) 48
Цветковић, Б. 60, 62
Цветковић, Наталија 295—297
Цветковић, Снежана 295
Цел, Марија (Cell, Maria) 82
Цитович, Д. И. 163, 169, 175
Цукари 150
Цуњак, М. 59, 60—62, 82

Чагин, В. И. 161
Чакић, С. 62, 93, 97, 99
Чанак-Медић, Милка 43, 290—292
Чанг, Т. (Chang, T.) 137
Чарнојевић, Арсеније III, патријарх 83, 89—103, 125, 135
Чаушеску, Н. (Ceauşescu, Nicolae) 220
Челебија, Евлија 17
Чипан, Борис 13, 16
Чорак, Жељка 229, 230, 234, 244
Чупић, Никола 134
Чупић, Симона 295—297

Џонсон, Д. (Johnson, D.) 134

Шакота, Мирјана 43
Шаћири, Имер 261
Шевалије, Ф. (Chevallier, F.) 289
Шеваље, J. (Chevalier, J.) 52, 53
Шевченко, Александар 247, 248, 253, 257
Шелмић, Лепосава 98, 128, 139, 141
Шервуд, Л. В. 170
Шерјеметев, С. А. (Шереметев, С. А.) 162
Шламбергер, Г. (Schlumberger, G.) 32
Шмит, Кристијан (Schmidt, Cristian) 19
Шмит, Фридрих (Schmidt, Friedrich) 229
Шретер, В. А. 166, 168, 194
Штефанеску, J. Д. (Ştefanescu, I. D.) 34
Шупљикац, Стефан 125, 127, 130, 131, 135, 144
Шченикова, Л. А. (Щенникова, Л. А.) 64, 65, 67, 71, 73

Географски регистар

Адашевци 68, 239
Азија 160
Алдершот (Aldershot) 36
Ариље 93, 94
Арта 45—49, 51
Астрахан 198
Атина (Athens) 23, 32, 37—48, 64, 70, 93, 203
Атос в. Света Гора
Аугсбург (Augsburg) 58
Аустрија 80, 87

Баварска 57, 59, 71, 73, 78, 80, 86, 87
Балкан 68, 74, 203, 300
Балтичко море 157, 165, 204
Банат 91
Бановци 239
Барања 83, 237, 240
Барселона (Barcelona) 208
Батина 228, 237, 240
Бач 106
Бачинци 98
Бачка 106
Бачка Паланка 105, 123
Бела Црква 98
Бело Брдо 109, 111—115
Београд 13, 21, 22, 31, 36, 43—45, 50, 52, 53, 57—81, 83—87, 89, 91—96, 100, 102, 106, 125, 127, 128, 132, 134, 138, 140, 141, 143, 147, 148, 154, 241, 242, 244, 260, 264, 267, 271, 274, 285, 289, 290, 292, 294—296, 298, 299
Беркасово 229
Берлин 19, 81, 97, 148, 150, 303
Берн 19, 20, 25
Бесарабија (Bessarabia) 164, 174, 207
Беч (Wien) 28, 57, 58, 59, 72, 80—84, 87, 93, 154, 203
Битољ (Битола) 13, 17
Блеквел (Blackwell) 300

Бобота 110, 122
Бођани, село 106
Босна и Херцеговина 64
Босфор 165, 167
Браничево 61
Брисел (Brussels) 22, 31, 45, 50
Бугарска (Bulgaria) 160, 191, 192, 203, 204, 222
Будим 154, 155
Будимпешта (Budapest) 82, 144, 236
Буђановци 239
Букурешт (Bucureşti) 207, 208, 210, 212, 213, 217, 219, 223, 283, 284, 286, 287, 289
Буљкес 117

Вашингтон (Washington) 19, 24, 25, 32
Вајзенхорн (Weissenhorn) 57
Вајмар (Weimar) 148
Вајска 106
Ватикан (Vatican) 32, 48
Ватопед, манастир 93
Велики Струг 237
Венеција 31
Вижгородски манастир 67
Византија 19, 22, 35, 50, 52, 64, 67, 76, 157—160, 162, 204
Виљна 164, 173, 174, 199
Винковци 236, 237, 240
Винча 68, 69
Виђенца (Vicenza) 30
Вишњевци 230
Владивосток 157, 164, 204
Владимир 21
Влоцлав 200
Влоцлавск 173
Војводина 106, 133, 138, 140
Волгоград 164
Врање 271

Врдник, манастир 63
Врпоље 236
Вршац 51, 74
Вуковар 236, 237, 243, 245

Галата 287
Гибарац 226, 227, 229
Гњилане 262
Гранешина 231
Грац 236
Грачаница, манастир 62, 94, 271
Гргетег, манастир 83, 230, 244
Грк 239
Грузија 177, 178, 258
Грчка (Greece) 46, 64, 65, 87, 157, 159, 160, 173, 203, 222, 285

Далмација 65, 84
Даљ 109
Дарданели 165
Дебар 13
Деспотовац 34
Деспотово 105, 106
Дечани, манастир 36, 39, 290—292
Диселдорф 72
Дордоњ 288
Дортмунд (Dortmund) 59
Дрезден (Dresden) 148, 153
Дрина, река 57, 65—68, 87
Дуго Село 233, 234
Дунав, река 95, 96, 99
Дунавска бановина 227

Ђаково 226—229, 236—238, 240, 243—245
Ђергај 237

Европа 157—160, 165, 210, 239, 294, 300
Егејско море 5
Египат 148
Енглеска 158, 203
Ердевик 229—231, 234, 235
Ефес 43, 45, 52

Женева (Geneva) 20
Жича, манастир 66
Жупања 236, 243

Загреб 52, 230—233, 236—238, 240, 243—245, 263
Задар 96
Земун 133, 148, 229, 237

Илок 230
Ириг 93
Италија 150, 159, 285, 288

Јањина (Ioannina) 35
Јарак 239
Јасеновац 237
Јаши 286
Јежево 61
Југославија 228, 291, 292, 294
Јурјев-Пољски 48

Кавказ 157, 159, 162, 163, 204, 247, 255, 256, 258
Каменц-Подољски (Каменец-Подольски) 164, 173, 201
Кандија 81
Кападокија 25, 32
Келн (Köln) 288
Кељцах 164, 174
Кијев (Киев) 21, 66—68, 75, 159, 162, 173, 203, 204
Кијево-печерски манастир 67, 68, 75
Кленак 241
Клуж 287, 288
Коман, манастир 285
Константинопољ (Цариград) 19, 24, 25, 30, 41, 50, 57, 67, 71—73, 75—78, 87, 157, 159, 160—166, 170, 175, 203, 204, 285, 290
Косово и Метохија 278, 279, 290, 291
Крагујевац 51, 138, 268
Крајова 286, 287
Краљево 66
Крижевци 234
Крим 157, 162, 204
Крит 47, 102
Крндија 228, 237, 240, 244
Кронштат 157, 164—166, 170, 179—187, 204
Крушевац 60, 61, 102
Крушедол, манастир 92, 93, 97, 99, 230
Кувеждин, манастир 128, 140, 144
Кукујевци 227, 229, 237
Кула 117
Куманово 241
Куртеа де Арђеш 287

Лајпциг (Leipzig) 24, 25
Лепант 81
Лесново, манастир 94
Лехел 57—59, 86, 87
Либав 166
Лондон 19, 32, 34, 36, 37, 39, 69, 86, 94

Мађарска 91, 100, 106
Мајчина 48
Мала Азија 16
Мала Вашица 227, 229
Манастир Благовештења Кабларског 62, 63
Маркушица 122
Масачусетс (Massachusetts) 217
Милано 27
Минхен (München) 35, 57—59, 77, 82—87
Молдавија 34
Морача, манастир 53, 75, 93
Моровић 239
Москва 21, 26, 48, 57, 64, 67, 68, 71, 76, 77, 85, 87, 93, 106, 107, 163, 164, 248, 255, 257, 259, 260
Мраморно море 165

Нађсомбат (Nagyszombat) 86
Нашице 236
Немачка (Germany) 209, 210, 222, 239, 288, 303
Нижњи Новгород 164, 173, 199
Низоземска 239
Никомедија 19—42
Новгород 48, 67
Нови Пазар 93
Нови Сад 62, 65, 67, 74, 75, 80, 82, 85, 89, 91—93, 96—98, 100, 105, 106, 123, 128, 130, 132, 135—137, 139, 142, 148, 153, 228, 230, 244, 293
Новосибирск 157, 173, 175, 204
Новска 237

Њујорк (New York) 24, 81, 149, 212, 222, 289, 299

Одеса 160
Оксфорд (Oxford) 24, 31, 71, 76, 207
Опово 98
Ораховица 236
Осетија (Осетия) 247, 258
Осијек 226—229, 236, 240, 243, 244
Острогон 89, 92—94, 99—101
Охрид 6, 9—18, 21, 45, 46, 48, 49, 51, 54, 55, 102
Охридско језеро 13
Оџаци 105

Париз (Paris) 21, 24, 25, 30, 32, 34, 36, 46, 50, 51, 208, 212, 216, 284, 285, 287, 294
Пелопонез 25, 32
Пелсиванија (Pelsivania) 65
Персија 160
Петроварадин 59, 82, 121
Петроград в. Санкт Петербург
Пећ 40, 45, 48
Пећка патријаршија, манастир 45, 51, 54, 57, 59, 61, 62, 64, 65, 67—72, 74—78, 87, 93, 94, 96, 102
Пешта 139
Пјатигорск (Пятигорск) 169, 175
Пљевља 62
Пољска 200
Поти 157, 164, 172, 188—191, 204
Преспанско језеро 17
Призрен 291
Приштина 262, 271, 273, 276, 290
Прковци 236

Раваница, манастир 75
Рас 94
Рача, манастир 57, 65, 67, 68, 87
Рељина градина 93
Рен (Rennes) 283, 289
Ресава, манастир 34, 41
Рим (Roma) 21, 25, 57, 59, 71, 76, 87, 150
Рукомија, манастир 63
Рума 230, 234
Румунија (Romania) 91, 157, 160, 203, 205, 207, 209—224, 283, 285—288
Русија (Россия) 24, 26, 27, 35, 38, 40, 64, 67, 68, 72—74, 77, 87, 157—160, 162—165, 172, 174, 175, 203, 204, 205, 210, 239, 259, 260

Сава, река 95, 96, 99
Савина, манастир 63
Савска бановина 227
Самара 193
Санкт Петербург (Петроград) 21, 26, 29—31, 35, 36—38, 78, 167, 172, 179—187, 193, 195—197, 204, 259, 289
Сарајево 17, 63—65, 68, 74, 289
Света Гора (Святая Земля) 31, 37, 63, 68, 72, 157, 162, 167
Севастопољ 165
Сента 122
Сентандреја 89, 90—92, 100, 101, 103
Силбаш (Силбач) 105—123
Синај 32
Скопље (Скопје) 13—17
Славонија 82, 226, 233, 234
Смедерево (Semendria) 57—64, 68, 74, 75, 77, 78, 80—83, 87, 97
Снагов, манастир 285
Сомбор 106, 122
Сот 227, 229

Софија (София) 15, 16, 80, 171, 191, 192, 204
Србија 36, 58, 59, 63, 64, 68, 69, 75, 76, 82, 84, 92, 102, 157, 160, 203, 294, 300, 303
Срем (Сријем) 82, 229, 230, 234, 237, 239, 241
Сремска Митровица 68, 226, 239, 243
Сремски Карловци 83—85, 97, 99, 103, 125, 131, 133, 140, 144, 147, 148, 155
Стризивојна 228, 237
Струмица 21
Студеница, манастир 43—55, 74

Ташкент 164
Текије 82, 229
Темишвар 81
Тења 122
Тифлис (Тбилиси) 157, 162, 164, 173, 177, 178, 204, 247, 255, 256, 258
Тихи океан 157, 165, 204
Торино 25, 48
Трансилванија (Transylvania) 207
Трескавица, манастир 65

Угарска 92

Феодосија 157, 204
Фиренца (Firenze) 25, 58, 150
Фрајбург (Freiburg) 23
Франфукт на Мајни (Frankfurt am Main) 301
Француска (France) 158, 203, 210, 222, 288

Харбин 157, 175, 204
Харкановци 236
Хиландар, манастир 50, 61, 72
Хиос (Chios) 25, 32, 38
Холандија 288
Хрватска 226, 233, 234, 237
Хртковци 239
Хулатаг 106

Цариград в. Константинопољ
Цирих (Zürich) 58
Црно море 157, 158, 165, 204

Чалма 230, 234, 236
Чачак 59
Чачинци 236
Черевић 237
Чешка 239
Чикаго (Chicago) 32, 69
Чита 157, 173, 175, 202, 204
Чуруг 122

Џорџија (Georgia) 20

Шари (Шар) 106
Шаркудин 239
Шид 225—245
Шишатовац, манастир 99, 125
Шишљавић 230, 232
Шпанија 158, 203, 288
Штутгарт (Stuttgart) 49

Регистре сачинила
Емица Милошевић

Зборник Матице српске за ликовне уметности
Излази једанпут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон: ++381-21/420-199, 6615-038
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs

Matica srpska Proceedings for Visual Arts
Published once a year
Published by Matica srpska
Editorial and Publishing Office: Novi Sad, 1 Matice Srpske Street
Phone: ++381 21 420 199 or 6615 038
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за ликовне уметности*
бр. 36/2008. закључило 15. октобра 2007.
За издавача: Проф. др Душан Николић
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводилац за енглески језик: Биљана Радић-Бојанић
Преводилац за руски језик: Алексеј Арсењев
Преводилац за француски језик: Клодин Мишић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад
Штампа: Прометеј, Нови Сад

CIP — Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

75(082)

ЗБОРНИК Матице српске за ликовне уметности / главни и одговорни уредник Александар Кадијевић. — 1986, 22— . — Нови Сад : Матица српска, 1986—. — Илустр. ; 26 cm

Годишње. — Текст на срп., рус. и енг. језику. — Је наставак: Зборник за ликовне уметности = ISSN 0543-1247

ISSN 0352-6844

COBISS.SR-ID 16491778