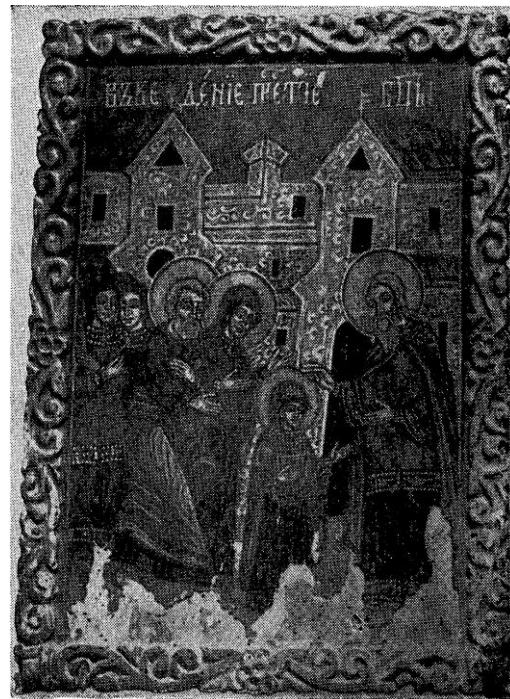


СРПСКИ СЛИКАРИ XVIII ВЕКА У СРЕМУ

Развој српског сликарства у Срему после Сеобе од 1690. године био је прилично сложен, а ипак није довољно познат. Ми смо већ раније покушали да осветлимо тај период, новим подацима, и материјалом прикупљеним у току обилажења терена. Мора се признати да овај материјал даје друкчију слику од оне која је устаљена у литератури. Убудуће мораће се узети у обзир нови мајстори и њихова дела. Всома често захваљујући аналогијама успели смо да употпунимо утисак о делу једног мајстора. Штавише, намеће се закључак да су неки од њих играли доста важну улогу у развоју црквеног сликарства иако су до овог тренутка остали непознати. Распрострањеност њихових икона говори у прилог њихове запослености ако не и популарности, чиме се знатно допуњује општа слика о нашем сликарству XVIII века. Постаје очигледно да се проучавање те материје не исцрпљује делом неколицине главних мајстора него и читавим низом мањих, да не кажемо споредних мајстора, чије дело, боље проучено може тачније да нас обавести у чему се управо састојао развој наше уметности у првој половини XVIII века. Полазећи од те идеје да само познавање наше уметности у потпуности може да омогући опште закључке или синтезе, ми смо већ поодавно ставили себи у дужност да обиђемо све оне крајеве у којима се налазе споменици нашег сликарства, имајући, разуме се, првенствено у виду прелазни период 1690—1750. Могло би са разлогом рећи да је то Сизифов посао. Међутим, постепено, стрпљивим анализама, ми смо највећим делом упознали сликарство Срема. Овде ће бити речи о материјалу који се налази у црквама и манастирима. Сигурно је да га има и у приватном власништву, и његово проучавање може донети и нова изненађења. У сваком случају, овде је почетак једнога замашног и огромног посла, који ће кас-

није вероватно послужити као подстрек за бољу и потпунију обраду ове проблематике.

Један од значајних мајстора прве половине XVIII века — судећи по томе што му се дела често сусрећу — био је „раб божји Максим“, иконописац о коме се засада мало зна. Он је сликао у традиционалном стилу, са неким елементима новог стила. Изгледа да је био тражен. Његове иконе припадале су манастиру Шишатовцу, а данас се налазе у Музеју српске православне цркве, затим у сеоској цркви у Бачинцима, у Купинову и другим местима. Максим не спада међу веште иконописце, али је његов стил прилично индивидуалан. Он се одликује



Сл. 1. Иконописац Максим, Ваведење (1730—1740), празнична икона, црква у Бачинцима"—
Fig. 1. Peintre d'icônes Maxime, Présentation de la Vierge (1730—1740), icône de fête à l'église de Bačinci.

извесном језгровитошћу изражавања, извесним експресионизмом ако се може рећи. Његов је простор искоришћен, али не и претрпан. Осим тога, Максим има осећања за боју, за колорит, који веома срећно допуњује рустични цртеж ових икона. Те су боје биране и звучне, а контрастне међу собом. Његов смисао за композицију огледа се у извесној геометријској компактности архитектуре, која делује конструктивно као елеменат сваке слике. На извештан наиван начин Максим је унео у архитектуру биљне мотиве, који представљају оригиналну интерпретацију барока. Ново се огледа нарочито у фигурама светитеља. Тако Стеван Штиљановић носи скиптар који води порекло из руског Титуларника (1672) примљен на засада непознат начин. Иконе из манастира Шишатовца показују такође Максимову оријентацију ка модернијим схватањима. Тако икона Стевана Дечанског, светог Саве и Немање показује такође руске скиптрове, као и коцкасти под, на исти начин као и икона Стевана Штиљановића. Новине се огледају и у икони апостола Матеје. Ње-



Сл. 2. Максим, Св. Матеј — Музеј Српске православне цркве у Београду. — Fig. 2. Peintre d'icônes Maxime, St. Mathias, Musée de l'Eglise orthodoxe serbe à Belgrade.

гова наслоњача је старог облика, али је претрпана барокним орнаментима, који нису органски повезани са њеним правим линијама. Перспектива је за Максима недовољно јасан појам, мада он осећа да преко ње треба потврдити своју вољу за примањем нових и напреднијих сликарских идеја. Тако у икони Стевана Штиљановића он везује плочник са пределом, сасвим нелогично, као да не зна да су то елементи разних просторија — ентеријера и предела. Све ове карактеристике упућују на то да је Максим радио између 1720. и 1740. године. Али нажалост, ни једна од ових икона није датирана. Оне су само потписане увек на исти начин: „Помени господи раба твогo Максима.“

Веома је занимљива личност мајстор јереј Рафаил, кога је први поменуо Лазар Мирковић у својој монографији о Теодору Крачуну. Рафаил је, изгледа, био из Бачке Паланке. Његова Богородица са Христом има још и један важан запис:

даска али њ ни шавили москали него еднѣ а за дрѣи ѡзаниманѡ тадне — и да сам знао какван е зла даска ве би нигдар ѡзед пословати да ние сречна а како е зла не би нигдар била икона али ши се пригоди по срећи теће бити икона.

Нена рѣкѣ ѹмаршинаша. Садела се ва лето 1724 Јѹнка 14 ѡ палашѣи. Многo грешни не-

Међутим, говорећи о Рафалу, Мирковић није подвукао посебан значај овог открића. Из записа се види да су већ двадесетих година XVIII века руски иконописци „Москаљи“ пролазили кроз данашњу Војводину и домаћим сликарима давали упутства о грундирању и сликању, а одатле до прихватања стилских образаца није далеко. Рафаилова Богородица је наивна и шематичка. Али ипак она представља несумњиву жељу да се раскине са поствизантијским обрасцима, да се изгради нешто ново, макар оно и не било савршено. То ново он тражи у наглашавању линеарности облика, а затим и у колориту лица и руку, који приказује реалистичке тежње аутора, можда наивне, али доста изразите. То је, свакако, још једна нова нота у мало познатој историји нашег сликарства првих деценија XVIII века.



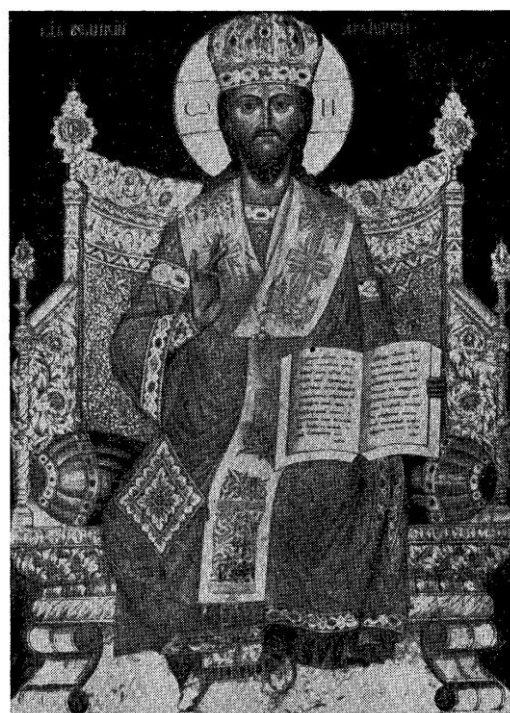
Сл. 3. Јереј Рафаил, Богородица са Христом (1724), Богородичин престо, црква у Нештину.
Fig. 3. Jerej Rafail, la Vierge à l'Enfant (1724), trône de la Vierge à l'église de Neštin.

Мајстор из Сланкамена, нажалост још непознатог имена, није за нас сасвим непознат. Ми смо га споменули већ на овом истом месту као сликара који тежи да макар и начином датирања — (1726) потврди своју вољу да се укључи у напор осталих уметника жељних новина.² По стилу овај сликар остаје у духу традиције, али колористички удео је знатно потенциран односно како се то каже — колористички лиризам је добио крила. То више нису суви аскетски облици него тријумф боје у оквиру једног превазиђеног схватања. Та жеља за новим, која је покретала наше уметнике, нарочито у области колорита, могла је да нађе своје узор на више места, али у овом тренутку ми се не бисмо упуштали у утврђивање њеног порекла. Постоје и друге наше иконе XVII века са веома звучним колоритом чије порекло није објашњено, а није искључено да је овај мајстор био инспирисан и колоритом

руских икона, где је декоративно-колористички елемент често имао превагу над тематским.

Међу ове споменике долази и један антиминос израђен о трошку епископа Мојсија Петровића 1727. г. у Бечу. Што се тиче плоче, њу је резао вероватно неки од бечких гравера, како се то види из записа, али што се тиче цртежа и композиције, може се претпоставити да их је радио неки од руских мајстора, јер у то време није било наших сликара који би макар и на овај оскудан реалистички начин обрадили овакав мотив.

У селу Сибачу налази се један стари иконостас, који свакако потиче из прве половине XVIII века.³ Он није био проучаван. По једном предању донет је из неке веће цркве, а то се уосталом види и по појединим његовим деловима који се налазе одвојени у припрати, док је иконостас смањен да би се сместио у олтарски лук цркве. Овај иконостас пред-



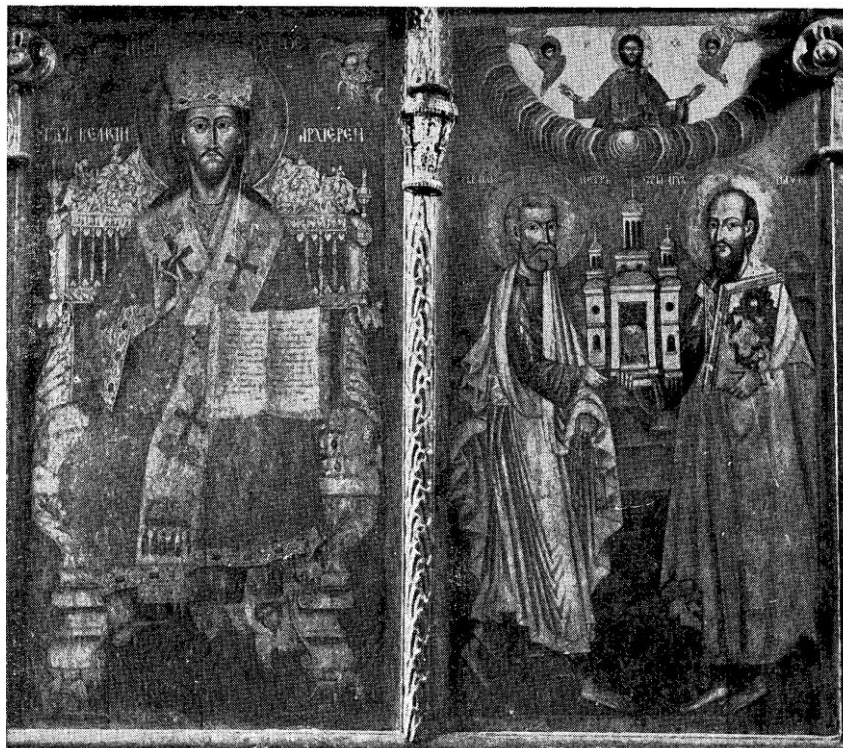
Сл. 4. Георгије Стојановић, Христос Велики архијереј (1737), Галерија Матиче српске. —
Fig. 4. Georgije Stojanović, le Christ Grand-prêtre (1737), Galerie de Matica Srpska.

ставља један од најкарактеристичнијих објеката сремског сликарства. Он има три зоне: престоње иконе, апостоле, Цареве и пророке. У његовим фигурама налазе се неке веома изразите стилске особине, на основу којих смо покушали да га приближимо стилу београдског иконостаса из 1737. године, који је сликао познати зограф Георгије Стојановић из Београда.⁴ Упоређивање престоних икона „Господ великиј архијереј“ показује прилично много сличности, мада је београдски Христос, који се сада налази

у Галерији Матице српске, нешто краћих пропорција лица. Али у појединостима, у облику главе, косе, очију, носа, бркова и браде, постоји велика сличност. Она се огледа у покрету тела, у испруженој десној и савијеној левој ноzi, у косини лороса, у покрету леве и десне руке па и у извесним појединостима трона у доњем делу. Што се тиче натписа, он је такође веома сличан: слова су сликана под истим угловима. Иначе, типови овога мајстора су суви, аскетски, са јако израженом линеарношћу облика.



Сл. 5. Георгије Стојановић (?), Царске двери са Благовестима, царевима и пророцима, олтар цркве у Сибачу. — Fig. 5. Georgije Stojanović (?), Annonciation, rois et prophètes sur la grande porte de l'icônostase, à l'église de Sibac.



Сл. 6. Георгије Стојановић (?), Христос Велики Архијереј, престоно икона, црква у Сибачу. — Fig. 6. Georgije Stojanović (?), Le Christ Grand-prêtre, icône du trône à l'église de Sibač.

Ми верујемо да је иконостас из Сибача каснијег датума него београдски.

Друга карактеристика уочљива је код царских двери. Сама сцена „Благовести“ је традиционално схваћена, бар што се тиче перспективних омашки. Међутим, у фигурама царева и пророка патос је нацртан по правилима научне перспективе, јер се све паралеле и линије управне на раван слике секу у једној тачки — очишту. Поједине фигуре владара носе скиптар руског типа, али овај аутор отишао је и даље од тога. На престоној икони Јована Претече приказао је при дну сцене из Јовановог живота — рођење и смрт — управо на истоветан начин као руски иконописци у иконама XVII века, нарочито из дворске школе. По томе се јасно види да је овом иконописцу — био то Георгије Стојановић или не — руско црквено сликарство

служило као узор. Ова паралела је још један несумњив доказ о томе да су наши сликари XVIII века на тој страни тражили и налазили обрасце: елементи владарских орната, перспектива пода, приказивање маса у простору, поједине сцене — као што смо то видели — говоре речито у прилог мишљењу да је прихватање руских узора започело у трећој деценији XVIII века. Престоно икона Богородице у Сибачу, поред све наивности, одаје мајстора који је био добро верзиран у стил руског црквеног барока.

На овом месту ми смо такође споменули Стефана Зорановића као могућег аутора врдничких престоних икона из 1743. г.⁵ С једне стране бунило нас је то што визитациона комисија у своме опису фрушкогорских манастира није споменула да се Зорановић бавио тим „ху-



Сл. 7. Георгије Стојановић (?), Јован Претеча и Богородица са Христом, престона икона, црква у Сибачу — Fig. 7. Georgije Stojanović (?), St. Jean le Précurseur et la Vierge à l'Eufaut, icône du trône à l'église de Sibač

дожеством", што је код неких чинила. А с друге стране ми знамо за једног калуђера да се бавио сликањем икона и дрворезбаријом, али то код његовог имена ипак није споменуто. То нас је навело на мисао да Зорановића до проналаска сигурнијих података сматрамо као могућег аутора врдничких икона у нашем саопштењу Археолошком институту од 9. новембра 1959. У сваком случају, овај иконописац био је такође веома тражен. У низу његових икона може да се прати развој његовог стила, који је ишао од грубе наивности и рустичности до прилично савладаног и заокруженог иконописачког знања. Ми верујемо да је он сликао иконостас у Малој Вашици код Шида, затим у манастиру Кувеждину, који би у низу његових радова били најранији. Нешто већа сигурност огледа се у престоним иконама из села Визића, а

још већа у иконама из Нештина, сликаним 1741. г. Затим би дошле врдничке иконе из 1743. г. и најзад „Христос архијереј“ из манастира Привине Главе, који је свакако припадао ранијем иконостасу, споменутом у визитацији од 1753. То би био и податак за датирање ове иконе, која је према томе сликана пре 1753. Стил овог мајстора постаје мање незграпан и тежак; пропорције лица се издужују, приказивање литургијског текста у почетку је окренуто гледаоцу, а касније наопако, као да архијереј сам чита текст, све сложенија композиција иконе; једном речју, у икони из Привине Главе он је у пуној посесији свога заната и знања, али то је за сада последњи податак о овом мајстору.

Овај се мајстор касније изградио у вештијег иконописца и почео да оперише сложенијим симболима него раније. Ње-



Сл. 8. Стефан Зорановић (?), Христос
Архијереј (про 1741), капела манастира
Кувездина. — Fig. 8. Stefan Zoranović (?), le
Christ grandprêtre (avant 1741), chapelle du
monastère Kuveždin.



Сл. 9. Стефан Зорановић (?), Христос
Архијереј (1749—1753), манастир Привина
Глава. — Fig. 9. Stefan Zoranović (?), le Christ
grandprêtre (1749—1753), au monastère de
Privina Glava.

гов стил је рустичан, али све сигурније потчињен утицајима руског црквеног барока. Он усваја те форме, али их преводи на један декоративнији језик који расплињује облике и строгост барокних канона, који у своме увијању и кривудању треба да задрже јасноћу односа и облика. Та логика не интересује овог мајстора, и он је облике рашчлањавао све више на неку врсту бојеног веза, који свакако у својој рустичној скучености представља једно оригинално обележје: неку интерпретацију „сербског художества“ у сликарству. Овај се мајстор истиче међу другим иконописцима тога доба. По великом броју његових нађених икона може се закључити да је био тражен, да се свиђао публици, да се развијао све више. Тачан датум његових првих и

последњих радова може се за сада само приближно поставити. Зорановић је живео шездесетих година, а његових радова нема после 1753. године. И то је разлог да се теза о Зорановићу, као о аутору прихвати са резервом, само у недостатку одређенијих података.

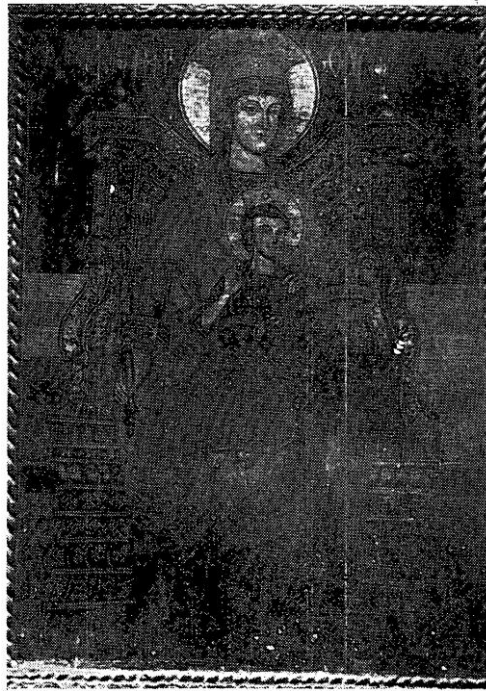
Иконописац Георгије Чалмански је насликао икону Богородице са Христом на престолу цркве у Баноштору. На полећини слике налази се натпис да је икона завршена 1743. године и да је њен аутор Григорије Чалмански. Иконе Чалманског налазе се и у Музеју српске православне цркве у Београду. Ипак, о овоме сликару мало се зна. Но он попуњава празнину у току четрдесетих година. Очигледно је да је он по знању и по својој оријентацији, судећи по бе-



Сл. 10. Стефан Зорановић (?), Христос
Архијереј (1741), црква у Нештину. — Fig: 10.
Stefan Zoranović (?), le Christ grandprêtre (1741), à
l'église de Neštin.



Сл. 11. Стефан Зорановић (?), Богородица са
Христом (1741), црква у Нештину. — Fig. 11
Stefan Zoranović (?), la Vierge à l'Enfant (1741), à
l'église de Neštin.



Сл. 12. Стефан Зорановић
(?), Богородица са
Христом, (пре 1741),
црква у Визићу.

Fig. 12. Stefan Zoranović,
La Vierge à l'Enfant
(avant 1741), à l'église de
Vizić.

оградским иконама, стајао изнад псеудо — Зорановића. Његов стил је ту чистији, ослобођен невештина и рустичности. Штавише, ми смо раније помишљали и на њега као могућег аутора зидних слика у манастиру Крушедолу, све док нисмо

нашли рачунску књигу манастира Бођана са именом молера Јова.

У појединим сремским селима налазе се иконе једног рустичног мајстора који је по стилу сличан псеудо-Зорановићу, али ипак више невешт. Његове престо

Сл. 13. Нинко (?), царске двери са Благовестима (1743), олтар цркве у селу Љуби. — Fig. 13. Ninko (?), Annonciation sur la grande porte de l'icônostase, à l'église du village Ljuba.



иконе разликују се од Зорановићевих по томе што су по правилу окренуте *en face*, што имају изразите сенке испод носа и што су мање декоративне и китњасте. Његово знање перспективе је несигурно. Такав се он приказује на иконама цркве у Љуби, где се потписао поред фигуре Богородице на царским дверима: „Помени господи раба твојега Нинка Ивугана“. У почетку смо мислили да нису у питању Нинко и Вукан, али с обзиром на једину „раба твојега“ склони смо више мишљењу да је у питању једна личност: Нинко Ивуган. Тешко је рећи категорички да ли су то ктитори или аутори. Иконостас је датиран 1748. године. Радови сликара Нинка налазе се још у Банаштору (причешће апо-



Сл. 14. Нинко (?), Сабор светих Архистратина (1749—1753), манастир Привина Глава. — Fig. 14. Ninko (?), Concile des saints Archistratèges (1749—1753), monastère de Privina Glava.



Сл. 15. Нинко (?), Богородица са Христом (1748), престопа икона, црква у Љуби. — Fig. 15. Ninko (?), la Vierge à l'Enfant (1748), icône du trône à l'église de Ljuba.

стола и Деизис), али његова најзначајнија икона, која га приказује у пуном познавању декоративног барока, налази се у манастиру Привиној Глави. Она представља сабор светих архистратига. С обзиром на то да се она спомиње у опису 1753. г., може се предпоставити да је сликана између 1748. и 1753. г. На њој се види да је Нинко прилично усавршио своје знање, па је могао да се мери са псеудо-Зорановићем. Одело је мајсторски проткано златом, мада у обради фигуре, лица, руку и пропорција уопште није отишао одвећ далеко. Можда је он био и Зорановићев ученик. Али у манастиру Привиној Глави где њихове две иконе стоје једна поред друге, потврђује се заједничко — рустично порекло обојице мајстора. Њихов однос — учитеља и ученика или једноставно колаборација — остаје за сада под питањем.



Сл. 16. Непознати мајстор, Апостол (1740—1750), црква у селу Стејановцима. — Fig. 16. Peintre anonyme, Apôtre (1740—1750), église du village Stejanovci.

Веома слични Нинковим приказују се и радови других мајстора који су радили иконостас у селу Стејановцима, код Врдника. Тај иконостас није датиран, али је потписан. Тај натпис гласи: „Написа се сеи крст и образи моленија и свјатих апостол трудом рабов божјих Владислава, Милинка, Јоана и Срдана“. Да ли су овде у питању ктитори или дружина иконописаца? У списку становиштва села Стејановаца из 1737. год. спомињу се три имена која су овде потписана, па смо у првом реду помишљали да су овде у питању ктитори. Међутим, може се поставити питање да то није нека иконописачка дружина, какве су уосталом постојале у другој половини XVIII века. У сваком случају њен уметнички ниво није био висок. Очигледно је да је она

стајала на нижој лествици него псеудо-Зорановић или Нинко.

Ново име представља иконописац Добросав, који се потписао на једној икони светог Димитрија у капели манастира Кувеждина: „Помени господи раба твојего Добросав 1749.“ Добросав припада истом кругу као и Нинко. Он је мање вешт у замисли и обради фигуре, чија златом проткана туника представља прилично сложен сликарски резултат за његово знање. Али, његово схватање предела много је живље и богатије него код псеудо-Зорановића, код кога је предео шематичан и нелогично сложен: стилизоване форме дрвећа удружене су са архитектуром по рецепту иконописаца

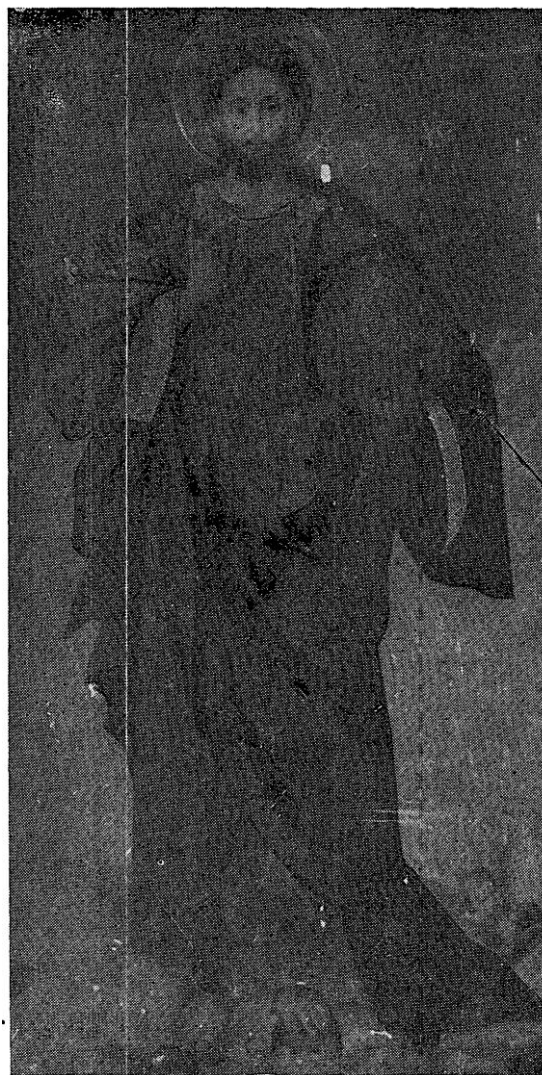


Сл. 17. Иконописац Добросав, свети Димитрије (1749), капела манастира Кувеждина. — Fig. 17. Peintre d'icônes Dobrosav, Saint Dimitrie (1749), chapelle du monastère Kuveždin.

Максима, са коцкастим подом који се губи у перспективи без органске везе са пределом. У томе смислу Добросављево предео представља одлучан корак унапред. Он је јединствен по замисли, и служи као логична позадина фигуре. Тако у делима ових малих иконописаца једна по једна тековина модерног сликарства бива постепено освајана.

У ред непознатих иконописаца долази и Хаџи Силвестар Поповић, јеромонах манастира Раковца. За сада смо видели само његове радове у Баноштору. То су две певнице, прилично зналачки резбарене и обојене, на којима је насликано шест певничких икона, али оне су тако оштећене да се једва могу распознати. Запис при дну јужне певнице каже да је она рађена „прилежанијем и трудом рукодјелним мње много грејшнога Хаџи Силвестра јеромонаха љета гост подња 1749-го деце. 24". Хаџи Силвестар се спомиње у Опису српских фрушкогорских манастира 1753. Тако о њему има више података. Рођен је 1700. године у Араду, где је учио школу, женио се два пута и због другог, незаконитог брака издржао казну. У манастир је ступио 1731. године а постригао се 1733. г. „В писанији искусан довољно, читати, појати и писати знајет." Али нема овде говора о његовим уметничким способностима, које је он показао, у два ликовна гранама у сликарству и декоративној пластици — додуше не у толикој мери као његови претходници. Истина, његове слике уколико су очуване, својим grubим контурама и облицима не показују никакву нарочиту обдареност већ нешто мало сликарског, осећања. Ми верујемо да су ове две певнице припадале 1753. г. манастиру Раковцу, јер се у опису из 1753. г. спомињу резбарене и сликане „скамије" у инвентару манастира Раковца.

После ових иконописаца, који су по свој прилици припадали црквеним редовима, долазе лаици који су познатији, али се њихов рад још довољно не зна. Ту се на првом месту налази Димитрије Бачевић, који је радио стари иконостас села Прхова. Очуване престоне иконе показују карактеристике руског црквеног барока. Упоређење појединих фигура



Сл. 18. Јован и Георгије Четир Грабован, Христос Сведржитељ (1772), престона икона, црква у Моловину. — Fig. 18. Jovan et Georgije Cetir Grabovan le Christ Tout-Puissant (1772), icône du trône à l'église de Molovin.

са Бачевићевим иконама не оставља никакву сумњу о томе да је Бачевић аутор овога иконостаса, до сада непознатог у нашој литератури. На иконама су потписани и ктитори: Вукашин Миловановић на икони Богородице, Димитрије Антонијевић на икони светог Николе и С. Тошановић на икони светог Јована. Упоређење овог светог Николе са истоименом иконом горње цркве у Сремским Карловцима показује да су ово радови Димитрија Бачевића. Иако је Бачевић

био веома тражен, о њему се врло мало зна.

У те тражене иконописце треба убројати и Јована и Георгија Четир Грабована, чија је активност имала такође широки распон.⁷ С обзиром на то да се Бачевић не спомиње седамдесетих година XVIII века, односно да бар до сада није пронађено ни једно његово дело из тога периода, изгледа нам да су његову славу наследили Стефан Тенецки и, још више, два Грабована. У селу Моловину Грабовани су насликали иконостас који је потписан и датиран. На престоној икони Христа стоји: „Рукоју Јована и Георгија Четмр Грабована 1772. априлија 7“. Њихов иконостас представља једну прелазну фазу, у којој фронталитет престоних икона добија ново обележје. Оно се огледа у посебној мекоти прелаза, у извесном сфумату, у деликатнијем сликарском осећању при обради фигуре. Грабовани дају нарочитог значаја пределу, који са својим рушевинама и акведуктом носи обележје једне класицистичке претензије, жеље да се нашем црквеном сликарству извојује право грађанства у европским оквирима. Фигуре Грабована су насликане меко, са финим прелазима и модулацијама у пластици лица и руку, у односу фигуре према позадини. Она декоративност Бачевићеве епохе, која се одликовала извесном тврдоћом и графизмом, уступила је место једном пиктуралнијем схватању, које јасно наговештава ново доба. Грабовани „пиктурализују“ традиционалне формуле на један начин који припрема Чешљара и мекоту и флуидност његовог сликарства.

И Грабовани су били тражени у Мађарској као што то показује иконостас српске цркве у Столном Београду. Тамо су фигуре Христа и Богородице у седећем ставу, више везане за традиционалне формуле него у забаченом селу Моловину. Али и овде сусрећемо ону исту мекоту облика, флуидност и стапање валера, који сведоче о прогресивном путу нашег црквеног сликарства. И овде, као у моловинским иконама, веза са традицијом огледа се у обради драперија, у златом истакнутим осветљеним деловима, у орнаментици која прекрива чак и ношњу Јована Претече као какав фини вез.



Сл. 19. Јован и Георгије Четир Грабован, Јован Претеча (1772), престоно икона, црква у Моловину. — Fig. 19. Jovan et Georgije Cetir Grabovan. St. Jean le Précurseur (1772), icône du trône à l'église de Molovin.

Може се с разлогом претпоставити да су се Грабовани користили својим бораваком у Мађарској, где су имали прилике да виде многе аустријске и мађарске сликаре, а посебно Маулберча, који је насликао низ фресака у Столном Београду и Шимегу.⁸ Штавише, та околност нас наводи на помисао да је и Теодор Илић-Чешљар, за чији се боравак у Будиму зна, преко истих узора дошао у контакт са европским сликарством. Мекота и флуидност стила и поступка код наших сликара с краја XVIII века а поготову оних чији боравак у Бечу није познат,



Сл. 20. Никола Петровић, Јован Претеча (1778), престопа икона, црква у Шуљму. — Fig. 20. Nikola Petrović, St. Jean le Précurseur (1778), icône du trône à l'église de Suljam.

могу се објаснити овим боравком у Мађарској.

Отпор руског барока ишчезава пред новим мајсторима који се јављају у све већем броју, ослобођени старих схватања. Нешто провинцијски штур и тврд приказује се Николај Петровић, на иконостасу села Шуљма из 1778. г. "... Мајстор бист молер Г. Николај Петровић, житељ илочки". Његове су фигуре мало вулгаризоване, али западњачке, ослобођене декоративног обележја, везане органски за предео који је мало стилизован, али ипак претставља у стилском погледу јединствен оквир са фигурама.

На много већој уметничкој и сликарској висини налазе се иконе угриновачког иконостаса. Слика се потписао на престоним иконама: „Михаел Радосав-

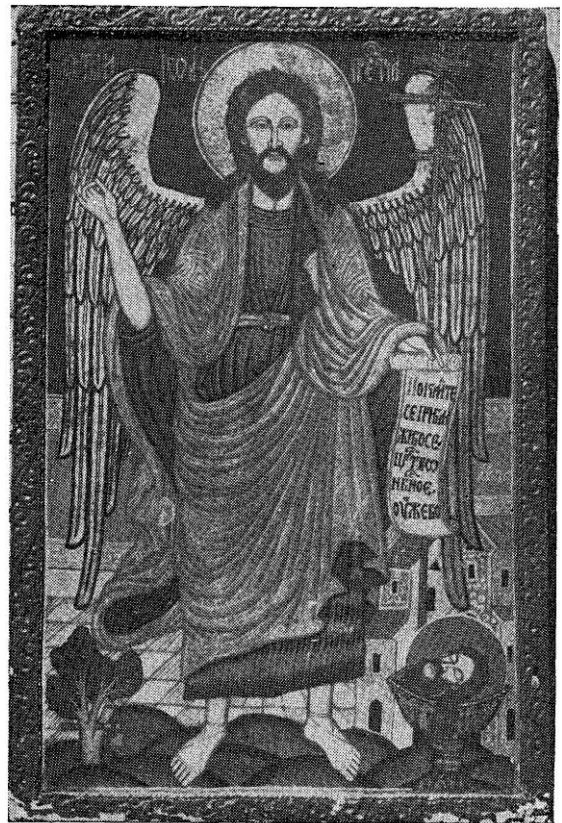
љеви писао 787". Оријентација овог мајстора је потпуно западњачка. Она одаје човека који се формирао у заиадњачким школама управо у Бечу, о чему има и писаних података.⁹ Његова концепција црквеног сликарства, схватање фигура, говори речито о томе да је нова преоријентација нашег сликарства у Срему настала током последње четвртине XVIII века. Поједини мајстори постепено су се ослободили традиционалних формула руског барока, који је имао да живи још ретардативним животом овдеонде, у Војводини и, касније, у Србији. Последња спона са старим светом огледа се у једној икони Јована Златоуста на архијерејском престоу цркве у Угриновцима. Ову икону сликао је Димитрије Братоглић, сликар из Земуна. Што се тиче стила, она је иотпуно у западњачком духу, истина без довољно конструктивне чврстине. Али аутор се потписао на њој као „Димитриј Братоглић иконо-писец". Ова веза са старим сликарством огледа се још само у овом цеховском називу, који је у новим приликама, када се појављују „академически молери", постао беспредметан. Само по спољној терминологији везана за стари свет, са измењеним стилским облицима који више не одговарају формулама руског барока, ова икона у једну руку приказује поенту овог идејног и стилског развоја у Војводини. Тај процес је имао свој ток, своје етапе, своје мајсторе. Са његовим проучавањем, које тек започиње, ми бисмо могли добити преглед историје српског сликарства XVIII века у Војводини.

Осим тога, треба истаћи да постоји још низ других мајстора одређене и занимљиве индивидуалности који до сада нису могли да буду идентификовани. Према томе, проучавање нашег сликарства XVIII века обухвата и решавање ових проблема. Они се сусрећу често, у многим сремским селима, ишто јеважно. то нису примитивци или претставници рустицизованог барока него носиоци руског црквеног барока. Анонимни мајстори претстављају једну важну компоненту у нашем сликарству XVIII века. Надајмо се да они неће увек задржати свој инкогнито и да ће пре или после бити утврђен њихов идентитет. Али за сада, нажалост, може се говорити само о

непознатим сликарима. Има их много. Штавише поједини од њих излазе из оквира просечног доброг нивоа и могу се уврстити међу наше најбоље сликаре XVIII века. То је случај са аутором иконостаса капеле у Купинову, сликаног 1792. године, судећи по подацима у инвентару. Он у многочему потсећа на стил и обележја Теодора Илића Чешљара на мокринском и кикиндском иконостасу. Затим се ниже читав низ других, нимало горих од оних који су познати. Неки од њих су увелико овладали руским црквеним бароком, као нпр. мајстор старог иконостаса у Ердевику, који је можда радио и старе иконостасе у манастирима Јаску и Моловину, затим мајстор иконостаса у Попинцима, па у Сибачу, Нерадину, Купинову и другим местима. Без обзира на аналогije које се већ могу поставити ми радије остављамо да говоримо опширније о овом поглављу и о овим делима тек кад дођемо до одређенијих и сигурнијих података.

Још једно питање треба расиравити. Код нас почиње да се говори о сеоској култури и сеоском сликарству. Свакако, сеоска култура постоји и разликује се од варошке. Али што се тиче сликарства, подела на сеоско и на варошко не одговара увек стању ствари на терену. Узмимо за пример иконсишца Максима: он је радио иконостасе у манастиру Шишатовцу и у забаченом селу Бачинцима. Псеудо-Зорановић, чије сликарство има несурљиво рустичну ноту сликао је иконостасе манастира Кувежина, Врдника и Привине Главе, као и Нештина који је у XVIII веку био град. Према томе, не бисмо имали основа да га сматрамо искључиво сеоским мајстором. Димитрије Бачевић је сликао иконостас у Прхову. Још изразитији је пример Јована и Георгија Грабована: они сликају иконостас цркве села Моловина и српске цркве у Столном Београду у Мађарској! Григорије Тавидовић-Обшић ради зидне слике манастира Шишатовца, архијерејски сто у манастиру Јаску и целивајуће иконе у селима. Манћелосу и Великим Радинцима. Због тога нам се чини да је овде пре реч о добрим и рђавим иконописцима, о којима усталом говори и патријарх Арсеније IV у своме распису, када препоручује да се они који имају дара упуте

у Сремске Карловце молеру Јову. Подела на сеоске и варошке иконописце не даје две оделите категорије сликара које су стварно радиле и развијале се одвојена једна од друге. Напротив оне су биле прожете једна другом и у многим селима радили су иконописци за које се може рећи - према тадашњим мерилима - да су заступали прогресивна уметничка схватања, док су у знатнијим местима и манастирима заступљени мајстори чије дело носи рустично обележје. Због тога нам изгледа срећнија подела према стилском развоју: од почетка сазнања о руском црквеном бароку до потпуног владања тим стилем у току педесетих година у Војводини и Мађарској. Свакако, има и мајстора са ретардативним обележјем, али највећи део савладао је тај стил, унео га у своје сликарство, ширио га тако да је он постао владајући правац све до појаве нових интересовања и њихових обележја. Систематска ана-



Сл. 21. Стефан Зорановић (?), Јован Претеча, сеоска црква у Нештину. — Fig. 21. Stefan Zoranović (?), St. Jean le Précurseur, église du village Neštin.

лиза ових мајстора и њиховог дела показала би најбоље каква је била еволуција нашег сликарства у појединостима током XVIII века од деценије до деценије, ако не и за краће временске размаке. Од почетка столећа наше сликарство усваја поједине елементе руског црквеног барока: то су најпре Максим и Рафаил, затим тридесетих година Георгије Стојановић, Стефан Зорановић, Нинко, Добросав, Хаџи-Силвестар Поповић; финесама тога стила владају педесетих година Јоаким Марковић, Јанко Халкозовић, Теодор Стефанов, Стефан Тенецки и Николо Нешковић. Упркос сличности са руским бароком, српска варијанта овог стила представља нешто *sui generis*.

Главни мајстори овог правца били су Димитрије Бачевић, Стефан Тенецки, Јован и Георгије Грабован који према нашем садашњем сазнању представљају кулминацију тога развоја. Али и њихово дело, на изврстан начин, садржи клише нових интересовања, почетак оријентације према Западу посредством Аустрије и Мађарске. Мајстор у чијем се делу огледају супротности између старог и новог био је Теодор Крачун, који је започео своју сликарску каријеру као представник руског црквеног барока: у Сланкамену, а нарочито у Сусеку и Нештину, он је сликао престононе иконе у дотадашњим традиционалном стилу са декоративном златном позадином. Али касни-



Сл. 22. Максим, Успење Богородице, сеоска црква у Бачинцима. —
Fig. 22. Maxime, peintre d'icônes, La Dormition de la Vierge, église du village Bačinci.

је он није одолео новим схватањима, која се јављају местимице у његовим мањим сликама, нпр. на Богородичином престолу манастира Јаска и много рани-

је. Крачунова потпуна преоријентација означава једно ново поглавље у историји нашег сликарства

Павле Васић

Н а п о м е н е

¹ Лазар Мирковић, Теодор Крачун мајор 1781, Нови Сад 1953, 30.

² Павле Васић, Престоне иконе манастира Врдника из 1743, Грађа за проучавање споменика културе Војводине (у штампи). О иконама у сланкаменској цркви в. Л. Мирковић, Црква у старом Сланкамену, Зборник за друштвене науке, св. 11, Нови Сад 1955, 125.

³ На иконостасу се налази година 1767, али она изгледа касније додата.

⁴ Вера Вучковачки Савић, Георгије Стојановић зограф, Зборник Матице српске, Нови Сад, књ. 17, 55.

⁵ В. напомену 2.

⁶ Дим. Руварац, Опис српских фрушкогорских манастира 1753. год. у Среским Карловцима 1903, 381—382.

⁷ Миодраг Коларић. Српска уметност XVIII века, Београд 1954, 26.

⁸ Клара Гараш, Живопис Венгрии в XVIII веке, Издательство академии наук Венгрии Будапешт 1957, 55—64, 171—172. Маулберч је сликао фреске у цркви Кармелита у Столном Београду 1767, а Грабован иконостас у српској цркви 1776. године.

⁹ Др Катарина Амброзић и Вера Ристић, Прилог биографијама српских уметника XVIII и XIX века, Зборник радова Народног музеја II, 1959, 408, 420.

PEINTRES SERBES DU XVIII^e SIÈCLE EN SREM

La peinture serbe du XVIII^e siècle constitue un des domaines moins connus de notre art. Cela se rapporte surtout à la première moitié du XVIII^e siècle, époque qui est marquée par l'activité de nombreux peintres d'icônes. Malheureusement, leurs noms nous sont inconnus; bien plus, jusqu'à naguère, on n'avait pu établir même le caractère de leur style. Maintenant, on peut affirmer avec certitude qu'à cette époque la peinture religieuse serbe avait commencé à occuper une place en vue parmi les tendances culturelles générales des Serbes de Vojvodina. Partant du point de vue que seule une connaissance approfondie de toutes les manifestations de notre art peut permettre de tirer des conclusions générales et des synthèses, l'auteur du présent article a visité toute la province de Srem, et dans maints villages et monastères de cette province il a trouvé assez de matériel nouveau, qui n'était pas connu ni étudié jusqu'ici.

Au cours de la première moitié XVIII^e siècle, un grand nombre de peintres d'icône travaillait en Srem. La physionomie artistique de ces peintres et le développement de leur art ont pu être établis grâce à de nombreux détails, mais dans la plupart des cas nous connaissons mieux leurs oeuvres qu'eux-mêmes. Tout d'abord il faut mentionner le peintre Maxime, auteur des icônes de Sištavac et de Bačinci, puis Jerej Ra-

fail de Bačka Palanka (en 1724), qui rappelle les peintres d'icônes russes, ensuite le peintre qui nous a laissé l'icône de Slankamen (de 1726) et dont l'identité n'a pu être établie jusqu'ici, ainsi que l'auteur du corporal de 1727, peint aux frais de l'évêque Mojsije Petrović, qui nous est encore inconnu également.

L'icône de Sibač dénote beaucoup d'analogie avec le style du zoographe Georgije Stojanović de Beograd, surtout lorsqu'on compare les icônes du Christ Archiprêtre. L'auteur de l'icône de Vrdnik de 1743 était peut-être Stefan Zoranović, igoumène du monastère de Vrdnik. En tout cas, c'est au même peintre que nous devons les icônes du trône à l'église du village de Neštin de 1741, ainsi que les icônes du village de Vizić et celles du monastère de Privina Glava. Malgré son étroitesse rustique, ce peintre a donné à ses icônes un certain caractère décoratif, qui rappelle l'art serbe dans la plastique décorative des iconostases. A la même époque, une activité remarquable fut montrée par le peintre d'icônes Georgije Čalmanski, à qui nous devons l'icône de la Vierge avec le Christ de l'église de Banoštor (1743). Certains villages de Srem possèdent des iconostases exécutées par un peintre rustique qui rappelle le pseudo-Zoranović. Dans un de ces villages, celui de Ljuba, l'icône porte l'inscrip-

tion suivante: »Rappelle-toi, Seigneur, de ton serviteur Ninko Ivugan«. Cependant, il serait difficile de dire si c'est la signature du peintre ou, peut-être celle du fondateur. Les fragments de l'iconostase se trouvant au village de Stejanovci sont à peu près du même genre. Parmi les peintres d'icônes dont les noms étaient nouveaux pour nous, nous voyons celui de Dobrosav, qui a signé une icône de St. Dimitrie dans la chapelle du monastère Kuveždin (1749), puis celui de Hadži Silvestar Popović, moine du monastère Rakovac, dont les peintures et les pupitres gravés du chœur de l'église de Banoštor datent de la même année.

A côté de ces peintres inconnus, il est intéressant de mentionner aussi certaines oeuvres de maîtres connus, mais qui, jusqu'ici, n'avaient pas été enregistrées ni étudiées. Par exemple, Dimitrije Bačević a laissé la vieille iconostase du village de Prhovo, et les peintres Jovan et Georgije Četir Grabovani l'iconostase conservée au village de Molovin (1772). Cette dernière iconostase dénote des conceptions picturales nouvelles dans notre peinture religieuse, conceptions qui annoncent une nouvelle époque. Etant donné que les deux Grabovani avaient vécu à Stolni Beo-

grad, en Hongrie, il y a lieu de supposer que ces changements survenus dans leur oeuvre étaient apparus sous l'influence directe de maîtres occidentaux, peut-être même sous l'influence du célèbre peintre autrichien Anton Franz Maulbertsch.

Les mêmes conceptions se font remarquer aussi sur l'iconostase du village de Šuljam, peinte en 1778 par Nikolaj Petrović, originaire d'Ilok. Dans le même esprit, mais avec plus de valeur picturale et artistique, ont travaillé Mihailo Radosavljević, auteur de l'iconostase d'Ugrinovci (1787), et Dimitrije Bratoglić, qui a peint dans la même église, et probablement à la même époque, l'icône de St. Jean Bouche d'or sur le trône archiepiscopal.

Il y avait aussi un certain nombre d'autres peintres, qui n'ont pu être identifiés jusqu'ici, mais dont l'individualité présente de l'intérêt et dont l'oeuvre indique clairement l'évolution de la peinture religieuse serbe au XVIIIe siècle, qui avait d'abord subi l'influence russe, puis s'était orientée vers l'Occident sous l'influence de l'Autriche et de la Hongrie, dont le rôle dans ce processus n'est pas du tout étudié.

P. Vasić