

# Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола

МИРОСЛАВ ТИМОТИЈЕВИЋ

Барокне реформе карловачких митрополита истицале су нове и актуелне програме који више нису почивали на основама средњовековне теологије, него на реформисаном схоластичком богословљу, које је прихватано из источнословенских духовних центара, пре свега Кијева и његове Духовне академије. Ово богословље је изменило и традиционалне сликане програме. Одроз нових схватања огледа се и у зидном сликарству храма манастира Крушедола. Док су у сликарству крушедолске приправе у први план истакнуте верскополитичке идеје Карловачке митрополије над којом бди Богородичина заштита, зидна декорација олтарског простора визуелизује евхаристијско литургијски програм који је произлазио из места и значаја које је ова света тајна и њено прослављање имало у барокном духовном животу.<sup>1</sup>

Идејни програм крушедолског зидног сликарства, па и олтарског простора, не произлази из јужнобалканске традиције. Он се свеобухватно може сагледати само у оквирима литургијских реформи које се у барокној епохи јављају не само у Православној него и у Католичкој и протестантској цркви. Протестантско одбацивање богослужбеног ритуала довело је до наглашеног истицања литургије у Католичкој цркви.<sup>2</sup> На Тридентском концилу су у оквиру расправа о светим тајнама у први план била истакнута питања о евхаристији и теологији богослужења. Основни задатак концилског декрета о пресветом сакраменту евхаристије, проглашеног 1551. и декрета о богослужењу, проглашеног 1562. године, био је да потврде ауторитет традиције и озваниче правоверност спорних учења која је одбацивала протестантска реформа.<sup>3</sup> У том смислу тридентска теологија није означила раскид са предањем него је, великим делом, утврдила његов значај. И сликани евхаристијско литургијски програми се умногоме ослањају на традицију, а барокна инвенција почивала је углавном на томе што су поједина спорна гледишта истакнута у први план.<sup>4</sup>

Значај који је Тридентски концил дао евхаристији и богослужењу у духовном животу католичанства одразио се и на црквене реформе православног света. Ови утицаји су произлазили из чињенице да су протестантске реформе доводиле у питање јеванђеоско установљење литургије и њен жртвени карактер, који су били заједнички учењима Православне и Католичке цркве. Крајем XVI и почетком XVII века украјинска полемичка литература је још увек расправљала о питањима која су на Фирентинском сабору истакнута као разлике у тумачењу евхаристије и литургије између источне и западне цркве.<sup>5</sup> Од првих деценија XVII века полемички трактати се све више окрећу истицању правоверности оних схватања која је нападала протестантска реформа. Врхунац развоја овако интониране полемичко-

-теолошке литературе представљало је обимно дело

*Камень веры* митрополита Стефана Јаворског, у коме је четврто поглавље посвећено евхаристији, а девето литургији.<sup>6</sup> Целокупна структура дела, па и поглавља о евхаристији и литургији, заснована је на посттридентској теологији побијања протестантских учења. Истовремено са трансформацијама полемичке литературе долази и до реформе богослужбених књига, које започиње кијевски митрополит Петар Могила. Његов *Еухологонъ албо Молитвословъ, или Требникъ и катихизис Православное Исѣовѣдание каѡлической и апостольскѣй церкви восточной* постали су основа реформисаног литургијског живота, прво у Кијевској митрополији, а потом и у ширим оквирима источнословенског православља.<sup>7</sup> Могилине реформе су снажно

<sup>1</sup> Рад је замишљен као наставак моје претходне расправе штампане у овом часопису: М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, Саопштења XIX (1987), 109—125.

<sup>2</sup> О догматско литургијским разликама између католика и протестаната: А. Ј. Möhler, *Simbolica o esposizione delle antitesi dogmatiche tra cattolici e protestanti secondo i loro scritti confessionali pubblici*, Milano 1984, 258—276.

<sup>3</sup> За декрете Тридентског концила о светој тајни евхаристије и њеном прослављању: Rev. H. J. Schroeder, *Canons and Decrees of the Council of Trent*, Rockford, Illinois 1978, 72—87, и 144—159. — Упутни коментари ових декрета: Т. Ј. SagiBunić, *Evharistija u životu crkve kroz povijest*, Zagreb 1984, 285—314, и 315—353. За њихов значај у духовном животу: J. Delumeau: *Il cattolicesimo dal XVI al XVIII secolo*, Milano 1983, 46—49.

<sup>4</sup> О посттридентским евхаристијско литургијским програмима Католичке цркве: E. M. Vetter, *Die Kupferstiche zur Palmodia Eucaristica des Melchor Prieto von 1622*, Munster—Westfalen 1972, 172—242; K. Noehels, *Visualisierte Eucharistietheologie: Ein Beitrag zur sakralikonologie im seicento Romano*, Munchner Jahrbuch der biblenden Kunst XXIX (1978), 92—116.

<sup>5</sup> Упор. посебно: *Вопросы и ответы православному въ палежникомъ 1603 года*, Памятники полемической литературы въ Западной Руси, II, Петербургъ 1882, col. 41—48; *Гармонія Восточной Церкви съ костеломъ Римскимъ 1608 года*, Памятники полемической литературы въ Западной Руси, II, col. 200—208; *О одной истинной православной вере и о святой соборной апостолской церкви, откуда начало приняла, и како посюду распрострся. Сочинение Острожскаго священника Василія 1588 года*, Памятники полемической литературы въ Западной Руси, II, col. 800—838; *Отписаніе Антиохійскаго патриарха Петра Венеціанскому Архиепископу Доминику*, Памятники полемической литературы въ Западной Руси, III, col. 19—54.

<sup>6</sup> С. Јаворски, *Камень веры*, Кијв 1730, 295—460, и 755—816. — О Стефану Јаворском и сукобу са Теофаном Прокоповичем, поводом протестантски интонираних петровских реформи: J. Šerech, *Stefan Yavorsky and the Conflict of Ideologies in the Age of Peter I*, *The Slavonic and East European Review* XXX (1951), 40—62.

<sup>7</sup> О реформама митрополита Петра Могила и кијевском Братском училишту, каснијој Духовној академији, које је шипило шлехов училац: Б. Аскоченко, *Кијевъ съ древнейшимъ его*

утицале и на богослужбену праксу и књиге Московске патријаршије, чије је исправљање започело у време патријарха Никона.<sup>8</sup>

\*

Реформисано схоластичко богословље се у првим деценијама XVIII века прихвата и у Карловачкој митрополији. Увођење нових богослужбених књига и барокизација литургијске праксе које је спроводила највиша црквена јерархија нужно су наметали и измену старог програма сликаног у олтарском простору, који је према општеприхваћеним схватањима био подређен његовој литургијској функцији у симболичној топографији храма.<sup>9</sup> Представници традиционалне популарне уметности наставили су и у XVIII веку да понављају стара, давно изнађена решења која препоручује и *Ерминија* Дионисија из Фурне.<sup>10</sup> Увођење новог евхаристолошког програма наговештено је већ у зидном сликарству олтарског простора храма манастира Бођана,<sup>11</sup> али је доследно спроведено тек приликом поновног осликавања храма манастира Крушедола, древне задужбине сремских деспота Бранковића.

У току четрдесетих година на крушедолском храму су изведени обимни грађевински подухвати. Радови су започели 1742. године, када је срушен стари олтарски простор и подигнута нова, продужена и проширена апсида.<sup>12</sup> Приликом архитектонских адаптација уништено је старо сликарство, па је манастирско братство непосредно по завршетку радова ангажовало Георгија Стојановића да изради нову зидну декорацију. Следећи жеље наручилаца, он је у полукалоти и своду олтарске апсиде извео литургијску тему *Пророци су те одозго навестили*, док је на спољној страни тријумфалног лука насликао медаљоне са попрсјима пророка који у рукама држе свитке.<sup>13</sup> Започети посао је после тога прекинут, што — по свему судећи — треба довести у везу са одлуком патријарха Арсенија IV Јовановића да у Сремске Карловце позове Јова Василијевича, који је добио задатак да спроведе реформе у складу са схватањима украјинског барока негованог у сликарској школи Кијевопечерске лавре.

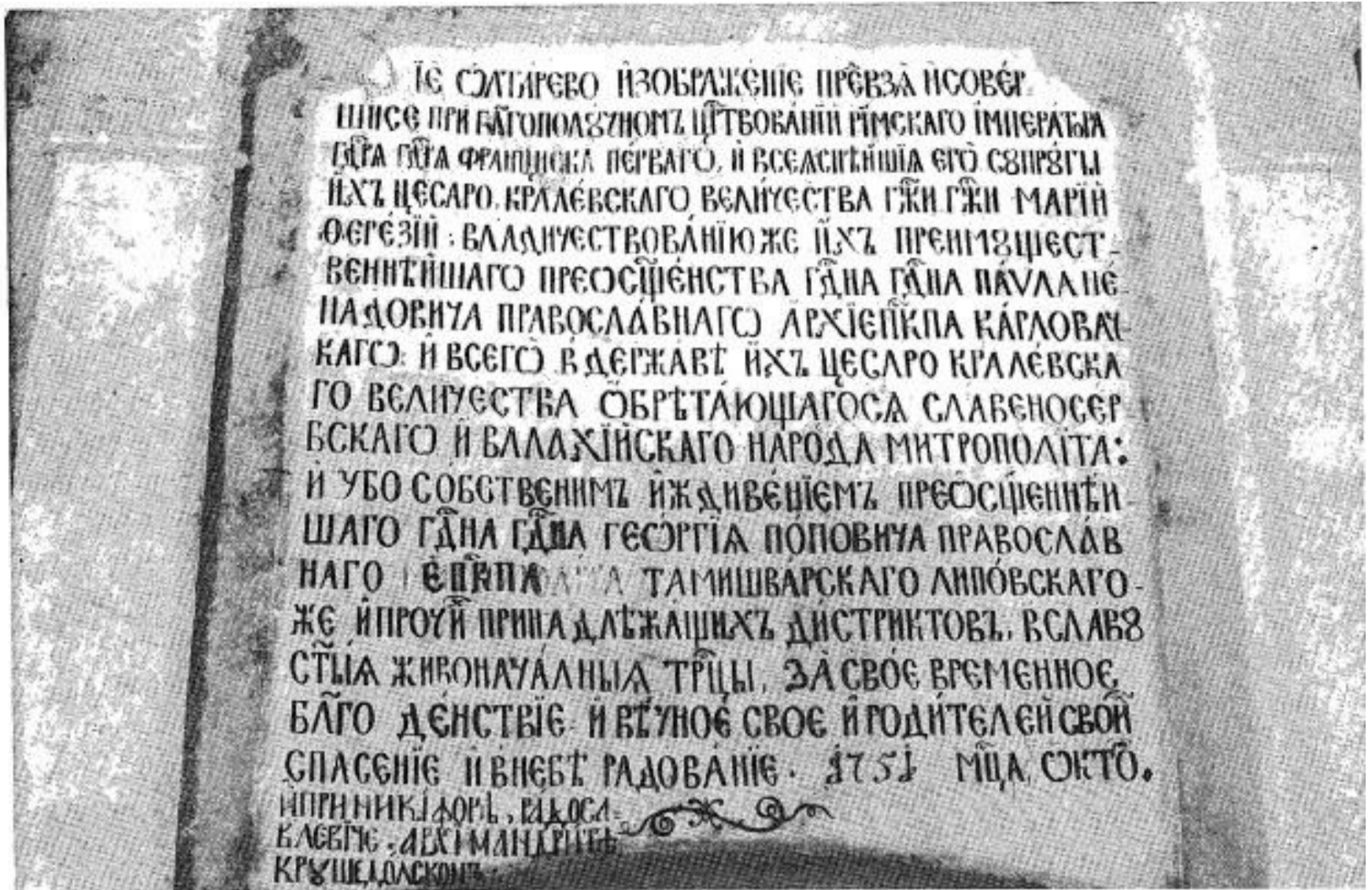
Започети послови у храму манастира Крушедола су настављени тек осам година касније, када је извођење зидног сликарства поверено Јову Василијевичу и његовим помагачима.<sup>14</sup> У међувремену су мање архитектонске преправке извршене и на другим деловима храма, тако да је било неопходно обновити целокупну зидну декорацију. У току 1750. године прво су изведени радови у припрати храма. Том приликом су наручиоци захтевали од Јова Василијевича да у извесној мери поштује тематски репертоар старог живописа из средине XVI века.<sup>15</sup> Овај се захтев односио пре свега на доњу зону у којој је била насликана поворка Срба светитеља са оснивачима манастира, док је у горњим зонама уместо ранијих васељенских сабора приказан барокни маријански програм са Богородичиним безгрешним зачећем на средишњем делу свода.<sup>16</sup>

Већ следеће године настало је и сликарство у олтарској апсиди, о чему сведочи запис изнад нише ђаконикона (сл. 1). Из њега се сазнаје да је посао обављен у време владавине римских императора Фрање I и њего

ве супруге Марије Терезије, када се на столици карловачких архиепископа налазио митрополит Павле Ненадовић. Сликарство је изведено ктииторством темишварског епископа Георгија Поповића, а послови су завршени у октобру 1751. године, за време крушедолског архимандрита Никифора Радосављевића.<sup>17</sup> На ктииторском запису у олтарском простору, као ни на запису у припрати, име сликара није наведено, али је на основу архивске грађе и стилских аналогја уверљиво претпостављено да је радове извео Јов Василијевич.<sup>18</sup>

Василијевичева делатност пре доласка у Карловачку митрополију је остала непозната, али пошто се он у Новом Саду појављује почетком 1740. године,<sup>19</sup> реално је претпоставити да је у сликарској школи Кијевопечерске лавре боравио током тридесетих година.<sup>20</sup> Управо ова и претходна деценија биле су у Кијеву обележене полетном уметничком активношћу која је започела после пожара који је 1718. године захватио Кијевопечерску лавру. Поред главног Успенског сабора и неких других цркава, тада је обновљен и Светотројички надвратни храм, за чије је сликарство већ истакнуто да је могло да послужи као узор за настанак зидног сликарства крушедолског храма.<sup>21</sup> Убрзо по адаптацији храма, изведеној почетком двадесетих година, започело је и извођење зидног сликарства. Највећи део је настао крајем двадесетих и у току тридесетих година. Како претпоставља Уманцев, који се залаже за овакво датовање, његово извођење је било поверено радионици Болничког манастира коме је припадао Светотројички надвратни храм,<sup>22</sup> а не водећим мајсторима кијевопечерске школе који су у то време били ангажовани у Саборном храму лавре.<sup>23</sup> Јову Василијевичу је сликарство Светотројичке надвратне цркве вероватно било познато као и Василију Романовичу, коме је оно било истакнуто као узор приликом рада на фасади Борисоглебског храма.<sup>24</sup>

Сличности између зидног сликарства олтарског простора светотројичког и крушедолског храма се не могу посматрати у директној вези већ и због тога што је њихова архитектонска концепција различита. Светотројичка надвратна црква има централни тлоцрт, са плитким и широким олтарским простором у коме је наглашена троделна подела. Централна и бочне апсиде, издубљене у зиду, плитке су и широке.<sup>25</sup> Олтарски простор крушедолског храма је компактан и издужен. Наглашена је само централна апсида, док су протезис и ђаконикон изведени као нише издубљене у бочним зидовима.<sup>26</sup> Подударности су концептуалне природе и полазе од свхатања сликарства које је заступала кијевопечерска школа. Пре свега, био је то нов однос између архитектуре и зидне слике који је умногоме реметио стару структуру хоризонталних зона, залажући се за илузионистичка схватања западноевропског барока. Извесне подударности је могуће уочити и у оквирима тематског репертоара, али не толико у односу на поједине теме, колико у односу на сличност идеја. У крушедолском олтарском простору, као и у олтарском простору Светотројичке надвратне цркве, не појављују се традиционалне композиције небеске и земаљске литургије, него библијске префигурације и новозаветне евхаристијске теме.<sup>27</sup>



Сл. 1. Ктиторски запис о извођењу зидног сликарства 1751. године, Крушедол, прва зона олтарског простора

Fig. 1. Inscription du ktitor relative à l'exécution de la peinture murale en 1751 à Krušedol, première zone du sanctuaire

<sup>8</sup> Н.Д. Успенский, *Коллизия двух богословий в исправлении русских богослужбных книг в XVII веке*, Богословские труды XIII (1975), 148—171.

<sup>9</sup> О постиконкластичком развоју литургијског програма олтарског простора православних цркава: Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 178—225.

<sup>10</sup> P. Hetherington, *The „Painter's Manual" od Dionysius of Fourna*, London 1974, 84—85. — Ове поуке у редукованој форми следе радионице којима је било поверено извођење зидног сликарства манастира Драче, Враћевшнице, Месића, Шемљуга и Бездина. Упор.: Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, Нови Сад 1987, 14—27, где је наведена старија литература.

<sup>11</sup> Л. Мирковић, И. Здравковић, *Манастир Бођани*, Београд 1952, 21—29; Р. Михаиловић, *Црква Ваведења Богородице манастира Бођана (Иконографија „женске цркве" — припрате)*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 21 (1985), 205—220, посебно 211, 217—220.

<sup>12</sup> О адаптацијама крушедолског храма: Д. Руварац, *Манастир Крушедо с обзиром на права и дужности фрушкогорских манастира у XIX веку*, Сремски Карловци 1918, 16; В. Матић, *Архитектура фрушкогорских манастира, касносредњовековне црквене грађевине*, Нови Сад 1984, 81.

<sup>13</sup> О радovima Георгија Стојановића у крушедолском олтарском простору: М. Улић, *Манастир Крушедол: Конзерваторско-реставраторски и пратећи истраживачки радови на живопису олтарске апсиде*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине X (1981), 260—261; Л. Шелмић, *нав. дело*, 19—20; Б. Голубовић, *Георгије Стојановић (?—1746)*, Нови Сад 1990, 20—21.

<sup>14</sup> Јову Василијевичу је зидно сликарство крушедолске припрате приписао П. Васић: *Сликари иконостаса манастира Бођана и Крушедола*, Старица XII (1961); прештампано у: *Доба барока, студије и чланци*, Београд 1971, 86—87. Ову атрибуцију су потом прихватили и други аутори: Д. Медаковић, *Зидно сликарство манастира Крушедола*, Путеви српског барока, Београд 1971, 128; Л. Шелмић, *нав. дело*, 32.

<sup>15</sup> О старом зидном сликарству припрате и његовом тематском репертоару: С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614*, Нови Сад 1965, 155.

<sup>16</sup> М. Тимотијевић, *нав. дело*, 109—125.

<sup>17</sup> Запис је публикован у: М. Улић, *нав. дело*, 262; П. Балабановић, *Крушедол. Цртежи зидног сликарства*, Нови Сад 1992, 55. — Ктиторство темишварског епископа је поменуто и у крушедолској „Парусији": Д. Руварац, *Манастир Круше-*

*до с обзиром на права и дужности фрушкогорских манастира у XIX веку*, 32; С. Петковић, *Опис рукописа манастира Крушедола*, Сремски Карловци 1914, 232.

<sup>18</sup> П. Васић, *нав. дело*, 78; Д. Медаковић, *нав. дело*, 128; Л. Шелмић, *нав. дело*, 34—36.

<sup>19</sup> Архивска грађа потврђује његов боравак у Новом Саду 1742. године, када за колегиј Духовног училишта Висариона Павловића слика једну школску икону: Д. Медаковић, *Један сликарски уговор из XVIII века*, Путеви српског барока, Београд 1971, 265—269. — На то да се Василијевич у Новом Саду налазио две године раније упућује икона сликана за патријарха Шакабенту 1740. године: Љ. Аћимовић, *Две непознате иконе Јова Василијевича*, Свеске Друштва историчара уметности Србије 17 (1986), 99—103.

<sup>20</sup> У то време, између 1730. и 1744. године, на челу Кијево-печерске сликарске школе се налазио Теоктист Павловскиј:

П. М. Жолтовський, *Художне життя на Україні в XVI—XVIII ст.*, Київ 1983, 151—152.

<sup>21</sup> Р. Михаиловић, *Утицај западноевропске иконографије на композиције „Удовичина лепта" и „Изгнање трговаца из храма" у српском сликарству XVIII века*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 2 (1966), 298; Л. Шелмић, *нав. дело*, 36.

<sup>22</sup> Ф. Уманцев, *Тројца Надбрамна црква Киево-Печерској лаври*, Київ 1970, 42—57, посебно 50—51.

<sup>23</sup> Исто. 53. — За другачије мишљење: П. Мусиенко.

*Забутый украинский художник XVIII ст.*, Искусство 4 (1959), 61—66, посебно 63, где се зидно сликарство Светотројичке надвратне цркве приписује Алимпију Галику и радионици Кијевопечерске сликарске школе.

<sup>24</sup> Ови радови су изведени 1739. године, непосредно пред полазак Јова Василијевича и Василија Романовича у Карловачку митрополију. Упор.: Ф. Уманцев, *нав. дело*, 46, где се указује да је Романовичу приликом рада у Борисоглебском храму као узор било истакнуто сликарство Светотројичке надвратне цркве. — На Романовичеву ранију делатност у унутрашњости овог храма пажњу је скренуо Д. Давидов, *Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романович*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 5 (1969), 127—128.

<sup>25</sup> Упор.: Ф. Уманцев, *нав. дело*, 45, сл. 13.

<sup>26</sup> Упор.: В. Матић, *нав. дело*, 74, цртеж 23.

<sup>27</sup> О тематском репертоару Светотројичке надвратне цркве: Ф. Уманцев, *нав. дело*, 100—101.

Јову Василијевичу и његовим помоћницима је у олтарском простору крушедолског храма било поверено извођење тематског репертоара који превазилази традиционалну праксу неговану у првој половини XVIII века на коју се ослањало и започето сликарство Георгија Стојановића. Сигурно да је Василијевич имао извесног утицаја на стварање програма, али он је пре свега исказивао жеље и захтеве наручилаца.

У настанку новог идејног програма удела су вероватно имали крушедолски архимандрит Никифор Радосављевић и темишварски епископ Георгије Поповић. Никифор Радосављевић (1700—1759) је, према подацима које је дао приликом генералне визитације фрушкогорских манастира 1753. године, био релативно образован монах.<sup>28</sup> Рођен је у селу Крушедолу. У манастир је отишао као седамнаестогодишњак, а већ следеће године се замонашио. Мојсеј Петровић га је убрзо потом произвео за ђакона, а исте, 1719. године га је у чин свештеника рукоположио Никанор Мелетијевић. Две деценије касније је, указом патријарха Арсенија IV Јовановића, произведен у игумана. У пролеће 1747. кренуо је у хаџилук, али су га гусари заробили, тако да се у Крушедол вратио тек средином 1750. године, у време када су послови на извођењу зидног сликарства у припрати храма били увелико одмакли. Средином следеће године, управо у време сликања олтарског простора, митрополит Павле Ненадовић га производи у чин архимандрита. Односи између крушедолског надстојатеља и митрополита Ненадовића нису били дуго хармонични. Радосављевић се убрзо истиче као један од коловођа побуне против митрополитове одлуке да у фрушкогорским манастирима укине осопштину, па је због тога суспендован.<sup>29</sup>

Темишварски епископ Георгије Поповић (крај XVII в.—1757) сматран је образованим и напредним епископом.<sup>30</sup> Родом је из Старог Влаха, а као пећки пострижник именован је 1735. године за епископа нишког и куршумлијског. После аустријскотурских ратова који су се завршили падом Београда, прешао је у Аустрију заједно са патријархом Арсенијем IV Јовановићем, на чијем је двору у Сремским Карловцима боравио све до 1745. године, када је потврђен за темишварског епископа. За време његовог управљања епархијом подигнути су барокни владичански двор и Саборна црква, који показују епископову опредељеност за нове идеје.<sup>31</sup>

Моћни и амбициозни митрополит Павле Ненадовић (1699—1768), чијим је схватањима био прожет и програм крушедолске припрате, превасходно се намеће као творац идејног програма зидног сликарства олтарског простора.<sup>32</sup> Ненадовић се родио у Будиму, где је похађао српску, немачку и латинску школу, а потом је неколико година био писар у тамошњем Српском магистрату. Замонашио се 1726. године, а као образован и способан организатор наредну деценију је провео у придворној служби митрополита Мојсеја Петровића и Викентија Јовановића. По преласку патријарха Арсенија IV Јовановића у Сремске Карловце, постао је један од његових најближих сарадника. Именован је за генералног егзарха и ту је дужност обављао до 1742. када је изабран, односно 1744. године када је потврђен за горњокарловачког епископа. На трону горњокарловачког владичанства је остао све до 1748, када је тре-

бало да буде премештен у Арадску епархију, али је већ следеће године проглашен за карловачког митрополита.<sup>33</sup>

Програм зидног сликарства крушедолског олтарског простора се открива тек у светлости интересовања митрополита Ненадовића за свету тајну евхаристије и њеног литургијског прослављања. Ненадовић је још као горњокарловачки епископ показао бригу за проблеме богослужења и његовог нормативног регулисања. У једној недатованој посланици, издатој вероватно одмах по доласку у Плашко, он поучава паству „о податии пријатија и поклонении Божественој тајни“.<sup>34</sup> И у *Правилма за свештенике* горњокарловачке епархије, Ненадовић истиче важност литургијског живота, пастве. У првој тачки *Правила* он наглашава важност редовног обављања и доласка на богослужење, а у осмој тачки захтева од верника побожност и ред.<sup>35</sup> Литургијским проблемима Павле Ненадовић посвећује пажњу и после избора за карловачког митрополита. У циркуларима које шаље у фрушкогорске манастире он прописује низ одредаба везаних за литургијску праксу. У циркулару одасланом 3. марта 1758. године Ненадовић одређује како и када се на богослужењу треба клањати телу и крви Христовој. У циркулару од 19. октобра наредне године забрањује се улаз мирјанима у олтарски простор, а свештенослужитељи се опомињу да се у њему пристојно владају. У циркулару од 3. јула 1760. године он прописује како и када се на литургији треба крстити и метанисати.<sup>36</sup> По митрополитовом на-

<sup>28</sup> О способностима Никифора Радосављевића визитациона комисија је записала да уме да чита и пише, и да литургију служи часно. Упор.: Т. Остојић, *Доситеј Обрадовић у Хопову, студија из културне и књижевне историје*, Нови Сад 1907, 49, где аутор истиче да је оваква оцена о Радосављевићевом образовању била веома висока. — Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. године*, Сремски Карловци 1903, 261—263, где су наведени биографски подаци које је Никифор Радосављевић дао визитационој комисији.

<sup>29</sup> Д. Руварац, *Манастир Крушедо с обзиром на права и дужности фрушкогорских манастира у XIX веку*, 37—38, 45. О ширим оквирима и последицама ове побуне фрушкогорских монаха: Т. Остојић, *нав. дело*, 41—57, посебно 49.

<sup>30</sup> За основне биографске податке о епископу Георгију Поповићу: М. А. Марковић, *Георгије Поповић епископ нишко-белоцрквански 1735—1737, и темишварски 1745—1757*, Ниш 1933, посебно 17—24; С. Костић, *Гробови епископа и грађана темишварских у православном српском Саборном храму темишварском 1757—1838*, Темишвар 1938, 10—13.

<sup>31</sup> Идеализовану слику Георгија Поповића, као мудрог и просвећеног епископа оставио је Доситеј Обрадовић у *Животу и прикљученијима*: Д. Обрадовић, *Живот и прикљученија*, Дела, Загреб 1932, 34—50.

<sup>32</sup> О митрополиту Ненадовићу као идејном творцу програма зидног сликарства у припрати крушедолског храма; М. Тимотијевић, *нав. дело*, 113. — Требало би поменути да је Ненадовићево интересовање за манастир Крушедол потицало још од 1737. године, када је као генерални егзарх био именован за титуларног крушедолског архимандрита: Д. Руварац, *Манастир Крушедо с обзиром на права и дужности фрушкогорских манастира*, 43.

<sup>33</sup> О делатности Павла Ненадовића у Горњокарловачкој епархији: Д. Јакшић, *Карловачко владичанство, прилог к историји Српске православне цркве*, II, Карловац 1891, 3—18.

<sup>34</sup> Д. Руварац, *Две посланице Павла Ненадовића владике карлитатског*, Српски Сион XV (1905), 258—261.

<sup>35</sup> Исти, *Павла Ненадовића карлитатског владике „Правила за свештенике“*, Српски Сион XVI (1906), 467.



Сл. 2. Свети Атанасије и Кирил Александријски,  
Крушедол, прва зона олтарског простора

Fig. 2. Saints Athanase et Cyrille d'Alexandrie, Krušedol,  
première zone du sanctuaire

логу, неколико година по завршетку зидног сликарства у крушедолском олтару, Захарија Орфелин је штампао бакрорезну књижицу о клањању телу и крви Христовој.<sup>37</sup>

\*

Јов Василијевич је, приступајући реализацији идеја митрополита Ненадовића, у крушедолском олтарском простору поновио организациону структуру која је већ била прихваћена у припрати храма. Све зидне површине олтара прекривене су зидним сликама, распоређеним у хоризонталним зонама. Њихов хоризонтални ток није, међутим, подређен наративном току читања с лева надесно.<sup>38</sup> Свака композиција је протумачена као *exemplum* који се у целину уклапа идејно, својим симболично алегоријским значењем. Распоред композиција по вертикали одређивала је њихова хијерархија, а по хоризонталној литургијска функција.<sup>39</sup>

У првој зони је насликан низ фронтално постављених стојећих фигура који са леве стране започиње фигуром српског архиепископа Саве другог. Низ се наставља представама ликова литургичара и угледних архиепископа Православне цркве — светог Спиридона Чудотворца, Василија Великог, Григорија Богослова, Јована Златоустог, Николе Мирликијског, Атанасија Александријског и Кирила Александријског (сл.2) а завршава се ликом архиепископа Арсенија (сл. 3), првог наследника светог Саве.<sup>40</sup> Василијевичев раскид са традицијом се јасно уочава ако се прва зона крушедолског олтара упореди са истом зоном коју је Христофор Цефаровић извео у храму манастира Бођана. Цефаровић још увек илуструје традиционалну представу архијереја који служе литургију клањајући се Агнецу. Они у рукама држе свитке на којима су исписани литургијски текстови. Неки од њих су обучени у традиционални фелон и омофор, други носе барокне одежде које су у то време прихваћене и у Карловачкој митрополији.<sup>41</sup> У првој зони крушедолског олтарског простора је идеја о архијерејском богослужењу сасвим напуштена. У средишњем делу се не појављује Агнец, а сваки од архијереја је постављен фронтално, издвојен илузионистичком архитектонском кулисом. Једино су свети Атанасије и Кирил Александријски насликани у истом архитектонском оквиру. Сви су обучени у барокне архијерејске одежде, а уместо свитака у рукама држе затворене књиге.<sup>42</sup>

У централном делу крушедолске прве зоне, на месту где се уобичајено налазила представа Агнеца, изведене су три нише. Средишња ниша је горње место, а оправдано је претпоставити да су бочне нише имале функцију сапрестоља.<sup>43</sup> Поред горњег места су се према традицији уобичајено постављала сапрестоља, што показује и пример у олтару храма манастира Хопова.<sup>44</sup> У том случају, као и у крушедолској олтарској апсиди, њихова седишта се постављају ниже од горњег места да би се истакла хијерархија оних који седе. Са наглашеном централизацијом црквене институције у бароку, па и у каснијим временима, сапрестоља се често изостављају, јер осим црквеног поглавара другим архијерејима и свештенству није било дозвољено да седе за време богослужења.<sup>45</sup>



Сл 3. Свети Арсеније архиепископ српски, Крушедол, прва зона олтарског простора

Fig. 3. Saint Arsenè, archevêque serbe, Крушедол, première zone du sanctuaire

Горње место је у топографији олтарског простора симболизовало гору са које је Христ проповедао своја учења о блаженствима, гору са које се вазнео на небо, али пре свега небески престо, на коме седи Христ и управља црквом после вазнесења на небо.<sup>46</sup> Према одредбама Московског сабора 1666—1667. године, по завршетку молитве „Трисвнтаго пенил“ свештенослужитељ прилази горњем месту и целива га уз молитву којом се прославља Христово ступање на небески царски и архијерејски престо.<sup>47</sup> Том приликом свештеник не седе на горње место него на сапрестоље — ако постоји, или остаје да стоји. На литургији за време читања апостола на горњем месту седи архијереј.<sup>48</sup> Изнад њега се уобичајено приказивао Христов лик, или *Тајна*



Сл. 4. Исус Христос, Крушедол, ниша горњег местића у првој зони олтарског простора

Fig. 4. La Christ, Krušedol, niche réservée au siège d'évêque, première zone du sanctuaire

<sup>36</sup> Т. Остојић, *Циркулари миширополиша Павла Ненадовића фрушкогорским манастирима*, Српски Сион XVII (1907), 88, 189, 252.

<sup>37</sup> Исти, *Захарија Орфелин, живот и рад му*, Београд 1923, 81—82; Г. Михаиловић, *Српска библиографија XVIII века*, Београд, 46—47, бр. 34. Упор.: Д. Руварац, *Архимандрита Јована Рајића „Историја Катихизма“*, Архив за историју српске православне Карловачке митрополије II (1912), 236—237.

<sup>38</sup> Овакав наративни распоред напуштен је већ у зидном сликарству крушедолске приправе. Упутни цртежи распореда зидног сликарства у олтарском простору публиковани су у: П. Балабановић, *Крушедол, ЦрШежи зидног сликарства*, Споменици српског зидног сликарства XVIII века 4, Нови Сад 1992, 10—15, са предговором Б. Кулић.

<sup>39</sup> Овакав тип распореда композиција М. Аронберг Лавин назива „The Cat's Cradle“. Резултати њених истраживања показују да се он појављује у XIV веку. Веома ретко се користио у монументалном сликарству XV, а ширу популарност је стекао тек у XVI веку. „The Cat's Cradle“, према ауторовом тумачењу, „may be associated with specific liturgical rituals that symbolize the unity of the church“: М. Aronberg Lavin, *The Place of Narrative, Mural Décoration in Italian Churches*, 431—1600, The University of Chicago Press 1990, 7—8, дијаграм F, и 252—260. — За основну методолошку концепцију тумачења литургијског простора упор.: S. Sinding-Larsen, *Iconography and Ritual, A Study of Analytical Perspectives*, Universitetsforlaget As, Oslo 1984, 88-90, посебно 89.

<sup>40</sup> Ови архијереји се уобичајено укључују у композицију *Поклоњења Агенцу* у олтарском програму храмова чије је зидно сликарство изведено у првој половини XVIII века. Свети Спиридон чудотворац епископ Тримифунтски, чији лик не улази у најужи одбир архијереја прве зоне, пре Крушедола се појављује у олтарском простору храма манастира Драче и Враћевшнице. Упор.: Д. Милисављевић, *Драча, ЦрШежи фресака*, Нови Сад 1993, 10, 12—13; иста, *Враћевшница, Цртежи фресака*, Нови Сад 1990, 8, 10—11.

<sup>41</sup> Прихватање барокних архијерејских одежди није текло без извесног отпора и неразумевања. На Истоку се међу православним црквама пронела сумња да су карловачки архијереји због прихватања нове одеће прешли у унијатску цркву, па је ради оповргавања ових гласина затражено посебно сведочан-

ство јерусалимског и цариградског патријарха: Р. М. Грујић, *Пећки патријарси и карловачки митрополити у 18. веку: 3 — Административни и судски односи*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду IV-2 (1931), 237—238.

<sup>42</sup> На напуштање старе иконографске схеме прве зоне олтарског простора пажњу је скренуо Д. Медаковић, *Зидно сликарство манастира Крушедола*, 120. — У олтарском простору храма манастира Бојана сви архијереји у првој зони држе литургијске свитке, мада су само два средишња окренута према часној трпези са Агнецом. У другим храмовима сликаним деценију, или две пре извођења крушедолског зидног сликарства појављују се архијереји који са затвореним књигама у руци учествују у поклоњењу Агнецу. У олтарском простору храма манастира Драче и Враћевшнице затворену књигу држе свети Никола и свети Спиридон. Зидно сликарство у олтарском простору храма манастира Месића није довољно очувано, али се из преосталих фрагмената види да поред једног неидентификованог архијереја и свети Атанасије уместо свитка држи у руци затворену књигу: Б. Живковић, *Месић. Цртежи фресака*, Нови Сад 1990, 29, 31.

<sup>43</sup> На овакво тумачење ниша упућује и опис визитационе комисије митрополита Ненадовића која је 1753. године за њих уписала „три сједишња у дувару исјечена“: Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. године*, 285.

<sup>44</sup> О горњем месту и сапрестољима у олтарској апсиди храма манастира Хопова: Р. Грујић, *Духовни живот*, Војводина, I, Нови Сад 1939, 399, бел. 2; В. Матић, *нав. дело*, 112.

<sup>45</sup> Постављање горњег места у централној апсиди олтарског простора произлазило је из *Литургије светог Јована Златоустог: Црквено богословје*, Београд 1860, 17—18, где се указује на различиту праксу постављања сапрестоља у појединим црквама.

<sup>46</sup> О тумачењу симболизма горњег места: *Црквено богословје 18*; I. Бухаревъ, *Краткое объяснение всенощной, литургии, или обеда*, Москва 1887, 10.

<sup>47</sup> Ова молитва је у знатно редукованој форми постојала и раније, али у каснијем богослужењу она постаје знатно дужа: Архимандритъ Киприанъ, *Евхаристія*, Паризъ 1947, 175—

176, где је наведен текст молитве.

<sup>48</sup> Том приликом он симболише Христа на небеском престолу: I Бухаревъ, *нав. дело*, 11.

*вечера, и то тренутак када Христ „предає ученицима тайну вечеру, или кадъ благосиља“.<sup>49</sup> Изнад сапрестоља се у том случају сликају „лик ангела или лик светителя и свештеника; чий обрзъ носе они свештенслужительни кои седе“.<sup>50</sup>*

У средишњој ниши је испод прозорског отвора постављена допојасна представа Христа окруженог облацима, који благосиља обема рукама (сл. 4). У левој ниши насликан је свети Григорије Богослов, а у десној Јован Златоусти. Цела прва зона је подређена средишњем делу са горњим местом које је симболично подразумевало Христово присуство на богослужењу, као и присуство карловачког митрополита, архијереја по реду Мелхиседековом. Истицање архијерејства по реду Мелхиседековом било је важно питање барокних црквених реформи. Протестантска теологија је тумачила да се Христово вечно архијерејство не преноси на апостоле и свештенике, негирајући тиме основно институционално устројство литургије. Због тога је у Православној, као и у Католичкој цркви, архијерејство по реду Мелхиседековом било једно од главних племићких питања.<sup>51</sup> Фронталним постављањем архијереја у прву зону крушедолског олтарског простора потврђује се ауторитет карловачког митрополита, пошто присуствују богослужењу заједно са њим. Симболично поклоњење Агнецу замењено је стварним богослужењем у коме се на типично барокни начин спаја иреално и реално, небеска и земаљска литургија, метафизичко време вечности и историјско време појавне реалности у коме карловачки митрополит иступа као земаљски арбитар у небеском искупљењу. Његов архијерејски статус потврђивао је и благослов Христа, насликаног у ниши горњег места.

У службу уверљивости идеје о јединству небеске и земаљске цркве Василијевич ставља и илузионистички архитектонски оквир прве зоне. Целокупна зидна декорација замишљена је као архитектонска сценска кулиса, која има низ додирних тачака са барокним сценографијама олтарског простора које су у Католичкој цркви подизане за *L'Orazione delle Quarant'Ore*. Овај *theatrum sacrum* везан за предускршње четрдесетсатно излагање евхаристијског сакраманта био је један од најзначајнијих литургијских служби католичке контрареформације. Њено празновање је било пропраћено процесацијама, химнама, литанијама и проповедима, а за ту прилику су у црквама подизани илузионистички „*apparati*“ са развијеним сликаним програмом у чијем се средишту налазила монстраница са евхаристијским сакраментом.<sup>52</sup> Апарати подизани за ову свечаност утицали су на илузионистичко уобличавање барокних олтарских простора Католичке цркве, а посредством пољских утицаја они су били познати и украјинској барокној култури.

У светлости ових чињеница и зидно сликарство крушедолског олтарског простора оправдано је сагледавати кроз одраз сличних утицаја.<sup>53</sup> Прва зона, постављена изнад сокла са традиционалним драперијама, завршена је илузионистички сликаним архитравом, који на бочним странама придржавају сликани пиластри. У интерколумније су постављена издужена правоугаона поља са фигурама и композицијама. Пиластре у средишњем делу замењују сликани стубови постављени

између централне и бочних ниша. У сферним завршецима бочних ниша, изнад стојећих фигура светог Григорија Богослова и Јована Златоустог, насликане су шкољке. Оне се појављују и у два суседним интерколумнијама, у којима су ликови постављени у илузионистички сликане нише. Очигледна је тежња Јова Василијевича да на истом нивоу реалности споји сликане ликове угледних архијереја и лик карловачког митрополита, коме је било намењено горње место.<sup>54</sup>

Традиционална представа *Поклоњења архијереја Агнецу* трансформисана је у првој зони крушедолског олтара у сложену идејну целину у чије је средиште постављено горње место које је указивало на Христово симболично присуство на богослужењу, али је истовремено истицало и значај карловачких митрополита, поглавара Православне цркве у Хабзбуршкој монархији. Мада Крушедол средином XVIII века више није био епископско средиште, идеја о томе да је он почетком XVI века основан са том наменом била је још увек жива.<sup>55</sup> Управо је то и био главни разлог што је после Велике сеобе први привилеговани изборни црквенонародни сабор одржан почетком 1708. године у Крушедолу, донео одлуку да овај манастир као задужбина српских деспота „има бити катедра митрополијска“.<sup>56</sup> На идеју континуитета Карловачке митрополије, њеног произлажења из српске средњовековне цркве, која је заузимала равноправно место међу осталим православним црквама, указује и укључивање српских архиепископа, првих наследника светог Саве, у низ угледних црквених архијереја.<sup>57</sup>

Свети Сава, оснивач српске аутокефалне цркве је, заједно са владиком Максимом Бранковићем, оснивачем Крушедола, био укључен у поворку прве зоне зидног сликарства припрате.<sup>58</sup> Због тога су у програм прве зоне олтарског простора укључени архиепископи Сава други и Арсеније први, који повезују поворку у припрати са ликовима у олтарском простору. Лик светог Саве на левој страни источног зида припрате повезивао се са ликом Саве другога насликаном на почетку левог зида олтара, као што се лик архиепископа Максима, на десној страни источног зида припрате повезивао са ликом архиепископа Арсенија првог насликаног на крају десног зида олтара.<sup>59</sup> Истицање архиепископа Арсенија, „пореклом из сирмијских страна“, указивало је у олтарском простору на континуитет Карловачке митрополије и њену везу са средњовековном немањихком црквом и државом, као што је на то у припрати указивало присуство владике Максима Бранковића.<sup>60</sup>

Прва зона са ликовима архијереја је традиционално, поред основног литургијског значења, имала и еклезијалнополитичке импликације,<sup>61</sup> али су оне у крушедолском олтарском простору лаицизоване више него што је то уобичајавала стара пракса. На идеју верскополитичког континуитета Карловачке митрополије указују и два амблематскохералдичка пиктограма насликана испод бочних прозорских отвора. Испод левог прозора је постављена круна са укрштеним гранама палме, по свему судећи преузета из сто тридесет седмог амблема зборника *Символи и Емблемата*, где је она протумачена као слога и пропраћена девизом „Спасение наше состоит в добром союзе и согласии. Согласие приносит победу“.<sup>62</sup> Испод десног прозора се појављује хералдички пиктограм српског грба преузет



уз извесне измене из Цефаровић-Месмерове *Стематографије*.<sup>63</sup> Истицање државног, а не црквеног грба, указује на интенције митрополита Ненадовића да у првој зони крушедолског олтарског простора нагласи сложеност статуса поглавара Карловачке митрополије који су, на основу *Привилегија*, били не само верски него и политички поглавари Срба у Хабзбуршкој монархији.<sup>64</sup>

У првој зони се међу фигурама архијереја издвајају композиције у нишама проскомидије, ђаконикона и умиваонице. У ниши проскомидије је насликано *Поклоњење краљева*<sup>65</sup> (сл. 5). На средини сцене новорсфени Христ лежи у јаслама. Са леве стране је Богородица која открива пелене и показује Младенца једном од краљева који клечи поред јасала, док су два преостала краља насликана на бочним зидовима нише. Иза Богородице стоји Јосиф, а у позадини пећине се назире во и магарац, симболи Старог и Новог завета. Представа је допуњена витлејемском звездом, која је насликана

<sup>49</sup> Црквено богословје, 18.

<sup>50</sup> Исто, 18.

<sup>51</sup> На значај архијерејства по реду Мелхиседековом указује и Стефан Јаворски у поглављу о литургији: *Камень веры*, 765—769, и 806—807. На њега се осврће и Дионисије Новаковић у „Епитому”, првој штампаној литургици код Срба: Д. Новаковић, *Епитом сказанија свјаштенног храма*, Будим 1805 (друго изд.), 29,76. (Даље навођено као: Д. Новаковић, *Епитом*). О овој књизи, која је кружила у рукописима и пре извођења крушедолског зидног сликарства: Л. Чурчић, *Популарност и неки проблеми ширења „Епитома” Дионисија Новаковића*, Зборник Матице српске за друштвене науке 36 (1961), 118—121, прештампано у: *Српске књиге и српски писци 18. века*, Нови Сад 1988, 76—92. Један препис „Епитома” се налазио и у библиотеци манастира Крушедола: С. Петковић, *Опис рукописа манастира Крушедола*, 197. — Истицање архијерејства по реду Мелхиседековом могуће је сагледавати и у светлости католичких утицаја, где је оно имало већи значај него у Православној цркви: Rev. H. I. Schroeder, *нав. дело*, 144—145; Т. ŠagiBunić, *нав. дело*, 315—316.

<sup>52</sup> О илузионистичкој сценографији и тематском репертоару декорација које су подизане у олтарским просторима приликом прослављања уздицања евхаристијског сакраманта: M. S. Weil, *The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXXVII (1974), 218—243. О њиховом утицају на формирање католичких барокних олтара: K. Noehles, *Teatri per le Quarant'ore e altari barocchi*, Barocco Romano e Barocco Italiano, II teatro, l'effimero, l'allegoria, Ed. M. Fagiolo, M. L. Madonna, Roma 1985, 88—99.

<sup>53</sup> Поред формалних сличности крушедолског сликаног архитектонског оквира са католичким сценографијама рађеним за Quarant'Ore, нужно је истаћи и разлике које се пре свега односе на горњи део. Католички апарати у горњем делу обавезно садрже отворено небо у чије се средиште поставља монстраница са светим сакраментом. Међу апаратима упутним за компарацију је онај који је Agostino Ciampelli израдио за сакристију матичне куће језуитског реда: M. S. Weil, *нав. дело*, 223, Pl. 51b. Упутне за поређење су и илустрације у двотомном делу G. D. Roccamora „Cifre della Eucaristia”, посебно илустрација под насловом „La Manna degli Ebrei”; K. Noehles, *Visualisierte Eucharistietheologie*, 106-109, Abb. 8; Исти, *Teatri per le Quarant'ore e altari barocchi*, 94—95.

<sup>54</sup> Слична идеја је изворно била формулисана још у Бернинијевој Cathedra Petri, коју подупиру фигуре четворице црквених отаца, док изнад ње голуб Светог духа исијава божански ауторитет. За везе између Cathedra Petri и програма свечаног уздицања евхаристије: M. S. Weil, *нав. дело*, 234. — Горње место у крушедолском олтарском простору може се, као катедра карловачких митрополита, сагледавати и у све-

тлости престола премудрости. Олтарски простор се у апаратима за уздицање евхаристије често тумачи као Соломонов храм, који и Стефан Јаворски тумачи као дом евхаристије. Упор. :

**С. Јаворски, Камень веры** 306—307. Познато је, са

друге стране, да је карловачки митрополит био свечано титулиран као други Соломон. Упор.: Д. Руварац, *Игуман сланачки Теодор и кувешдински Нектарије*, Архив за историју српске православне Карловачке митрополије I (1911), 134, где кувешдински монаси у писму упућеном 1717. године, ословљавају митрополита Викентија Поповића са „служитељ тријаснога божанства у јединству”, „апостолског престола намесник” и „други по мудрости Соломон”.

<sup>55</sup> М. Тимотијевић, *Сремски деспоти Бранковићи и оснива ње манастира Крушедола*, Српска култура прве половине XVI века, Зборник радова научног скупа, Београд 1989, (у штампи),

<sup>56</sup> Ова одлука је имала само правну и титуларну функцију, јер је већ у то време административно митрополијско средиште било у Сремским Карловцима: Р. М. Грујић, *Проблеми историје Карловачке митрополије: I — Постанак Крушедолске митрополије*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду II-1 (1929), 53—65; Исти, *Проблеми историје Карловачке митрополије: II — Карловци, резиденција крушедолских митрополита*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду II-2 (1929), 194—204.

<sup>57</sup> Карловачка митрополија је своју каноничност потврђивала везама са Пећком патријаршијом, мада је јачање ауторитета карловачких митрополита почивало управо на преузимању прерогатива који су раније припадали пећким патријарсима. О овоме: Исти, *Пећки патријарси и карловачки митрополити у 18. веку: 3 — Административно судски односи*, 224—240.

<sup>58</sup> М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства крушедолске приправе*, 116.

<sup>59</sup> На везу првих зона приправе и олтарског простора крушедолског храма указала је Л. Шелмић, *нав. дело*, 35.

<sup>60</sup> Архиепископ Арсеније се појављује и у првој зони бођанског олтарског простора, постављен између светог Саве и Максима Бранковића: Л. Мирковић, И. Здравковић, *нав. дело*, 22. Из истих разлога је арадски епископ Синесије Живановић у прво штампано издање *Србљака* укључио *Службу архиепископу Арсенију*: Л. Чурчић, *Србљаци у XVIII веку*, Српска графика XVIII века, Зборник радова научног скупа, Београд 1986, 73.

<sup>61</sup> Упор.: Ch. Walter, *нав. дело*, 221—225, где се указује на праксу укључивања локалних архијереја у композицију *Поклоњење Агнецу*.

<sup>62</sup> Пиктограмска формулација је истоветна, а једина разлика је у томе што су у амблему укрштене гране ловора, а не пал-ме. Упор.: В. Ф. Борозин, *Росписи пешировског времени*, Ленинград 1986, 32. — Овај амблематски зборник, штампан први пут у Амстердаму 1705. године, наручио је Петар Велики, а амблема је — како се претпоставља — израдио Daniel de la Feuille: M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, I, Roma 1974, 509-510.

<sup>63</sup> Упор.: *Стематографија: Изображеније оружиј илиричских. Изрезали у бакру Христофор Жефаровић и Тома Масмер 1741*, приредио др Динко Давидов, Нови Сад 1972, лист 33.

<sup>64</sup> Идеја прожимања верских и политичких интереса Карловачке митрополије била је формулисана већ у *Стематографији*. Патријаршијски грб се налазио на преднасловној страни којом започиње грбовник, док се на првом листу после насловне стране налазио коњанички портрет цара Душана, окружен грбовима свих области које су се тада налазиле у склопу српске државе. Очигледна је тенденција да се јурисдикционе границе Српске патријаршије из времена Арсенија IV Јовановића поистовете са областима некадашњег Душановог царства. — О верско-политичким програмима Карловачке митрополије и њиховом одразу у барокној уметности у више наврата је писао Д. Медаковић. Упор. посебно: Д. Медаковић, *Национална историја Срба у светлости црквене уметности новијег доба*, Путеви српског барока, 71. и даље.

<sup>65</sup> У опису визитационе комисије из 1753. године записано је само „Проскомидија у дувару узидата, на неј; покроба два”. Упор.: Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. године*, 284.



Сл. 5. Поклоњење краљева, Крушедол, ниша проџезиса у  
првој зони олтарског простора

Fig. 5. Adoration des rois, Krušedol, niche du prothesis,  
première zone du sanctuaire

на зиду изнад нише.<sup>66</sup> Одбир теме и смештај представе у олтарском простору одредила је евхаристијска интерпретација везана за проскомидију која је у симболичној топографији храма називана Витлејем, а у литургији има значење витлејемске пећине.<sup>67</sup>

Евхаристолошко тумачење Христовог рођења је полазило од стихова „Ја сам хлеб који сиђе с неба“ (*Јов.* 6,41) и даље је развијано тумачењем речи Витлејем као „небески хлеб“. На литургији се стално подвлачи веза између евхаристијске жртве и Христовог рођења, а посебно на служби проскомидији. Чин скидања печата са часног хлеба на служби проскомидији симболизовао је Христово рођење. Часни хлеб је тумачен као Богородичина утроба, а печат као тело новорођеног Христа. У обављању ове богослужбене радње свештенослужитељ је представљао светог Духа који је осенио Богородицу, а ђакон арханђела Гаврила који је благовестио отелотворење небеског хлеба.<sup>68</sup> Током службе проскомидији дискос на коме се држи часни хлеб има значење јасала на које је положен Христ после рођења, а звезда која се поставља на дискос да заштити Агнеца и да се на њу наслоне дарови је симболизовала звезду која је пратила Христово рођење. Јасле у које је положен Младенац означавале су, са друге стране, Христов гроб и часну трпезу, па се због тога сликају у правоугаоној форми.<sup>69</sup> Бела пелена у коју је умотан новорођени Христ је у том контексту симболично тумачена као плаштаница.<sup>70</sup>

У ниши ђаконикона, као пандан *Поклоњењу краљева* у проскомидији, насликан је *Први грех*.<sup>71</sup> Композиција се ослања на истоветне илустрације украјинских богослужбених књига и проповедничких зборника у којима се варира решење предложено у Пискаторовој *Библији*. На крушедолској композицији и на представи из Пискаторове *Библије* представљен је исти драмски тренутак. Ева једном руком узима јабуку коју змија држи у чељустима, док другом руком пружа јабуку Адаму који је прихвата. Основна разлика је у томе што на графичком листу у Пискаторовој *Библији* Адам седи испод дрвета знања, а Ева стоји са друге стране, док на крушедолској композицији обе фигуре стоје, као и на украјинским формулацијама ове теме.<sup>72</sup>

Литерарна аргументација за супротстављање ове композиције представи *Поклоњења краљева* ослања се на уходани механизам старозаветних типологија, које изналазе директну паралелу између Адамовог греха и Христа у *Поклоњењу краљева*. Адам је пре сагрешења тумачен као „краљ Раја“ и у том смислу он је старозаветна слика пророкованог месијанског краља Израела. Адам је сагрешио и одабрао зло због чега је кажњен да се врати у земљу „од које је узет“ (*И Мојс.* 3,19). Антитеза Христа као новог Адама је развијана преко стихова пророка Исаије (7,14—15), који наговештавају рођење Спаситеља, владара из дома Давидовог, који ће напустити земљу безгрешан, пре него што научи да одбаци зло и прихвати добро.<sup>73</sup>

Прародитељски грех је тумачен као постанак царства смрти, које ће Христ победити својим рођењем. Укључивање Адама и Еве у тематски програм зидног сликарства олтарског простора имало је управо такву функцију. Почетак вечерњег богослужења посвећен је сећању на историју Старог завета, стварању света, жи-

воту првих људи у рају и њиховом греху.<sup>74</sup> На први грех указивало је помињање стихова сто четрдесетог, сто четрдесет првог и сто двадесет деветог псалма,<sup>75</sup> који се певају после катизама и мале јектеније, пред молитву вечерњег входа у којој се слави Богородица и оваплоћење Христово. Стихови првог псалма су подсећали на Адамов пад у грех и његову жалост због протеривања из раја. Стихови следећег псалма су истицали наду у избављење, док се стиховима последњег псалма исказивала Адамова поука потомству о послушности Божјој вољи.<sup>76</sup>

<sup>66</sup> Христово рођење се у барокној иконографији обично слика као *Поклоњење новорођеном младенцу*: М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 25 (1989), 100.

<sup>67</sup> Тумачећи Христово рођење као слику евхаристије, Стефан Јаворски истиче да је црква Витлејем у коме се сваки дан служи небески хлеб **С. Јаворски, Камень веры, 310—311.**

Дионисије Новаковић, у одговору на пето питање свог *Епитома*, повезује полукружни облик олтарске апсиде са Христовим гробом и витлејемском пећином: Д. Новаковић, *Епитом*, 9—10, упор. и 14, одговор на петнаесто питање у коме се тумачи симболизам проскомидије. Исто тумачење понавља

и Никола Булгарис: **Сокровище христѣанское, то есть толкованіе Святыхъ Таинъ, Святогъ Храма, Сосудовъ Церковныхъ, и Божественне и Священне Литургии, Въ Будине, 1824, 70, 312.** (Даље навођено као: *Сокровище христѣанское*). Упор.: *Црквено богословіе*, 19; **І. Бухаревъ, нав. дело, 9; Архимандритъ. Кипріаны, нав. дело, 157, 160.**

<sup>68</sup> **Сокровище христѣанское, 75—77; Упор.: І. Бухаревъ, нав. дело, 76.** — О печату на евхаристијском хлебу: G. Galavaris, *Bread and the Liturgy, The Symbolism of Early Christian and Byzantine Bread Stamps*, The University of Wisconsin Press, London 1970, 82—87, где се указује на тумачење Николе Кавасиле и Симеона Солунског.

<sup>69</sup> **Сокровище христѣанское, 62—64; Црквено богословіе, 46—49; Л. Мирковић, Православна литургија, први опити део, Београд 1982, 101—102, 116—117.**

<sup>70</sup> **Пасхалниѣя службы, В Віенне 1772, 76:**

<sup>71</sup> У опису визитационе комисије из 1753. године записано је само „лексиматница при дувару усјечена“. Упор.: Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. године*, 285.

<sup>72</sup> Слична илустрација се појављује већ у кијевском издању *Посног триода* из 1627. године, где су као и на крушедолској композицији приказане стојеће фигуре Адама и Еве. Упор.:

**І. Свенцицкиј, Початки книгопечатанія на земляхъ України, Жоков 1924, Таб. LVI, Ч. 143.** Украјинске преформулације истих западноевропских узора следи и Христофор Цефаровић у зидном сликарству храма манастира Бођана. Упор.: Р. Михаиловић, *Утицај западноевропске уметности на српско сликарство XVIII века — I Старозаветне теме у манастиру Бођани*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 1 (1965), 231—232, сл. 10. — У *Библији Ектели*, за разлику од Пискаторове *Библије*, приказан је други драмски тренутак, када Адам одбија јабуку коју му нуди Ева, подсећајући је на божју заповест руком упереном у небо. <sup>73</sup> J. Daniélou, *Sacramentum Futuri: Etudes sur les origines de la typologie biblique*, Paris 1950, 6—7.

<sup>74</sup> **В. Михайловский, Ученіе о ѣрвославномъ богослуженіи,**

С. Петербург 1889, 30—32; *Црквено богословіе, 74—76.* — Укључивање представе *Прародитељског греха* у тематски репертоар зидног сликарства се може сагледавати и у светлости традиционалног тумачења олтарског простора као Раја, које помињу и коментатори литургије у XVIII веку: **Сокровище христѣанское, 96.**

<sup>75</sup> **Молитвослоъ, Киѣв 1763, 113а—114б.**

<sup>76</sup> **В. Михайловский, нав. дело, 34—35, и 35—36; Л. Мирковић, Православна литургија, други, посебни део, Београд 1982, 15—16, и 17—18.** — О Богородичином догматику, који

Литургијски разлози укључивања композиције *Првог греха* у програм олтарског простора били су повод за исказивање актуелних учења о прародитељском греху и искупљењу, једном од великих спорних проблема барокне теологије. Супротстављајући се протестантском учењу о предестинацији, православно сколастичко богословље је, попут католичке посттридентске теологије, истицало слободу и могућност спасења кроз плодове евхаристије, незаслужене дарове Божије милости. Христ је својим отелотворењем измирио Бога и човека, али спасење зависи од слободне воље појединца у његовом учествовању у понуђеној милости кроз свете тајне, међу којима се на првом месту истиче евхаристија. Овакво учење о прародитељском греху и искупљењу, укључено у катихизисе још од времена Петра Могиле, било је поуздан путеводитељ да се композиција *Првог греха* у ниши ђаконикона постави као пандан представи Христовог рођења у ниши протезиса, чиме се исказује веза између Бога и човека кроз свету тајну евхаристије. Стефан Јаворски, управо у светлости оваквих тумачења, укључује рајско дрво међу старозаветне праслике евхаристије.<sup>77</sup>

У ниши умиваонице се налази прсликан *Други дан стварања света*, када је небо одвојено од воде.<sup>78</sup> Формални узор су нађени, директно, или преко украјинских прерада, у истоименој композицији Пискаторове *Библије*, за којом је већ раније посегнуо и Христофор Цефаровић сликајући истоимену сцену у циклусу стварања света на своду храма манастира Бођана.<sup>79</sup> Једина измена, судећи по садашњем стању очуваности, заснивала се на томе што је светлосни пиктограм са хебрејски написаним Јахвиним именом замењен амблемом свевидећег Божјег ока у троуглу. Тема је одабрана у складу са симболичном топографијом храма, јер је умиваоница традиционално називана „морем свете трпезе”.<sup>80</sup> Литургијска функција умиваонице одредила је одбир теме у чијим се дубљим симболичним слојевима наслућује и могуће евхаристијско значење. Стефан Јаворски међу старозаветним симболима евхаристије наводи на првом месту стварање света, јер је он створен ни из чега на чудесан начин, као што се предложени дарови на чудесан начин претварају у мистично тело и крв Христову.<sup>81</sup>

Друга зона крушедолског олтарског простора посвећена је јеванђеоским темама. Христов земаљски живот је на богослужењу прослављан у светлости његовог искупитељског жртвовања. Он се родио и страдао као човек за искупљење греха и спас човечанства.<sup>82</sup> За целокупну барокну полемичку литературу, па и ону везану за евхаристију и литургију, било је карактеристично везивање за библијскојеванђеоску аргументацију. Значај канонских текстова је у основи истакла протестантска теологија која одбацује значај светоотачког наслеђа. Због тога је јеванђеоска аргументација добила значај у барокним богословским списима Католичке и Православне цркве, што се даље одразило и на сликаним програмима. Евхаристијском тумачењу јеванђеоских тема знатну пажњу посвећује и Стефан Јаворски у *Камени вере*. У светлости свхаристије он сагледава готово све догађаје везане за Христов земаљски живот, од *Благовести* и *Рођења*,

преко *Увођења у храм* и *Преображења*, до *Распећа*, *Скидања са крста* и *Вазнесења*.<sup>83</sup>

Средишња композиција око које је организован евхаристолошки програм друге зоне је *Васкрсење*, насликано изнад централне нише горњег места. Композиционо решење представља одјек посттридентских формулација које су тријумфално васкрсење Сунца правде тумачиле помоћу шездесет шестог псалма. На редукованом пиктограму приказан је само Христ, који васкрсава из затвореног гроба, док су споредни актери изостављени. Формални узор потичу из истоветних представа које се срећу у украјинским богослужбеним књигама још од друге половине XVII века.<sup>84</sup> Часна трпеза, слика Христовог гроба у симболичној топографији храма, неминовно је одређивала да се изнад ње смести лик васкрслог Спаситеља. Постављање композиције у средиште евхаристолошког програма имало је чврсте и вишеслојне литургијске основе. У тумачењу литургије као подсећања на Искупитељев земаљски живот мистерија претварања предложених дарова у евхаристијско тело и крв Христову сагледавана је кроз

се пева после тога, излаже се учење о оваплоћењу Сина бо-жијег, што тему *Првог греха* из нише ђаконикона повезује са композицијом *Христовог рођења* у ниши проскомидије: В. Михайловский, *нав. дело*, 35—36.

<sup>77</sup> С. Јаворски, *Камењ веры*, 308. За тумачење *Првог греха* у тридентској теологији: А. Ј. Möhler, *нав. дело*, 95—103; J. Delumeau, *нав. дело*, 43—46. — Рајско дрво, протумачено као евхаристија, појављује се и у сликаним програмима рађеним за Quarant'Ore. Један од примера је и илустрација из другог тома Рокамориног „Cifre della Eucaristia”; K. Noehles, *Visualisierte Eucharistietheologie*, 98—99, Abb. 3, где се као рајско дрво појављује маслина, пропраћена девизом „Quasi oliva (speciosa in campis) exaltata sum” (Ecclesiast 24, 19). — На укључивање представе *Првог греха* у крушедолски олтарски простор могла су у извесној мери да утичу и читања треће недеље великог поста, која је посвећена непослушности и неуздржљивости прародитеља. Упор.: В. Михайловский, *нав. дело*, 86—87.

<sup>78</sup> У опису визитационе комисије из 1753. године стоји „Умивалница у дувару усјечена”: Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. године*, 285.

<sup>79</sup> Упор.: Р. Михаиловић, *Утицај западноевропске уметности на српско сликарство XVIII века — I Старозаветне теме у манастиру Бођани*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 1 (1965), 230, сл. 3.

<sup>80</sup> Симболично тумачење је полазило од старозаветног храма, а као пример се уобичајено наводи опис храма премудро-

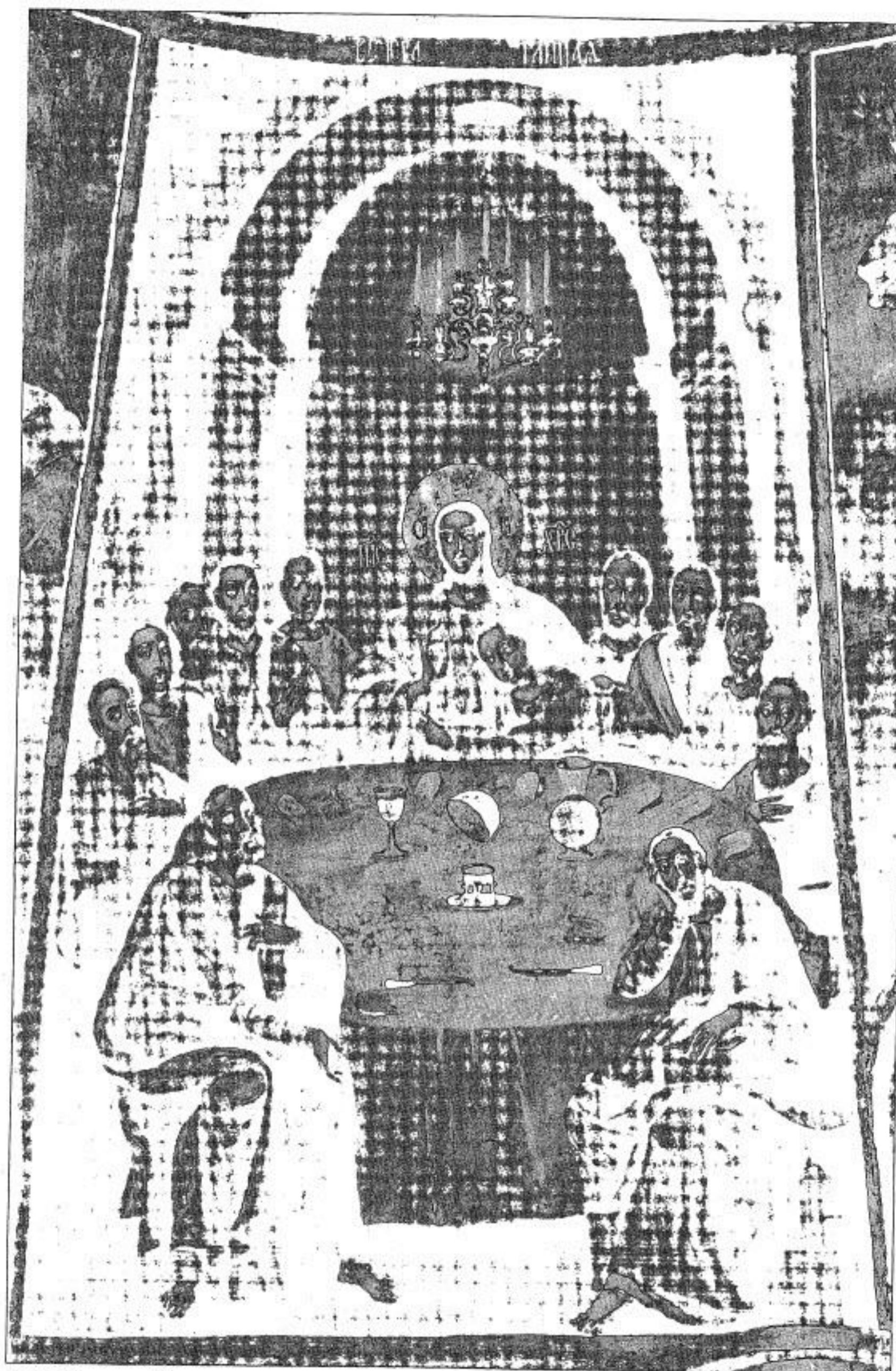
сти: *Сокровище христіанское*, 110. — О симболичном значењу прања руку, које указује на духовну чистоту свештенослужитеља: *Истио*, 74; В. Т. Владиславлевъ, *Объяснение богослужения святой православной церкви*, С. Петербургъ 1905, 320, где се наводи молитва коју свештеник изговара приликом прања руку пред предложене дарова. У овој молитви он призива Бога да пошаље Светог духа да освети воду.

<sup>81</sup> С. Јаворски, *Камењ веры*, 308.

<sup>82</sup> Овакво тумачење литургије средином XVIII века наглашава и Никола Булгарис истичући да божествена литургија „естъ едно восмоминаніе“ на Христов земаљски живот. Упор.: *Сокровище христіанское*, 312.

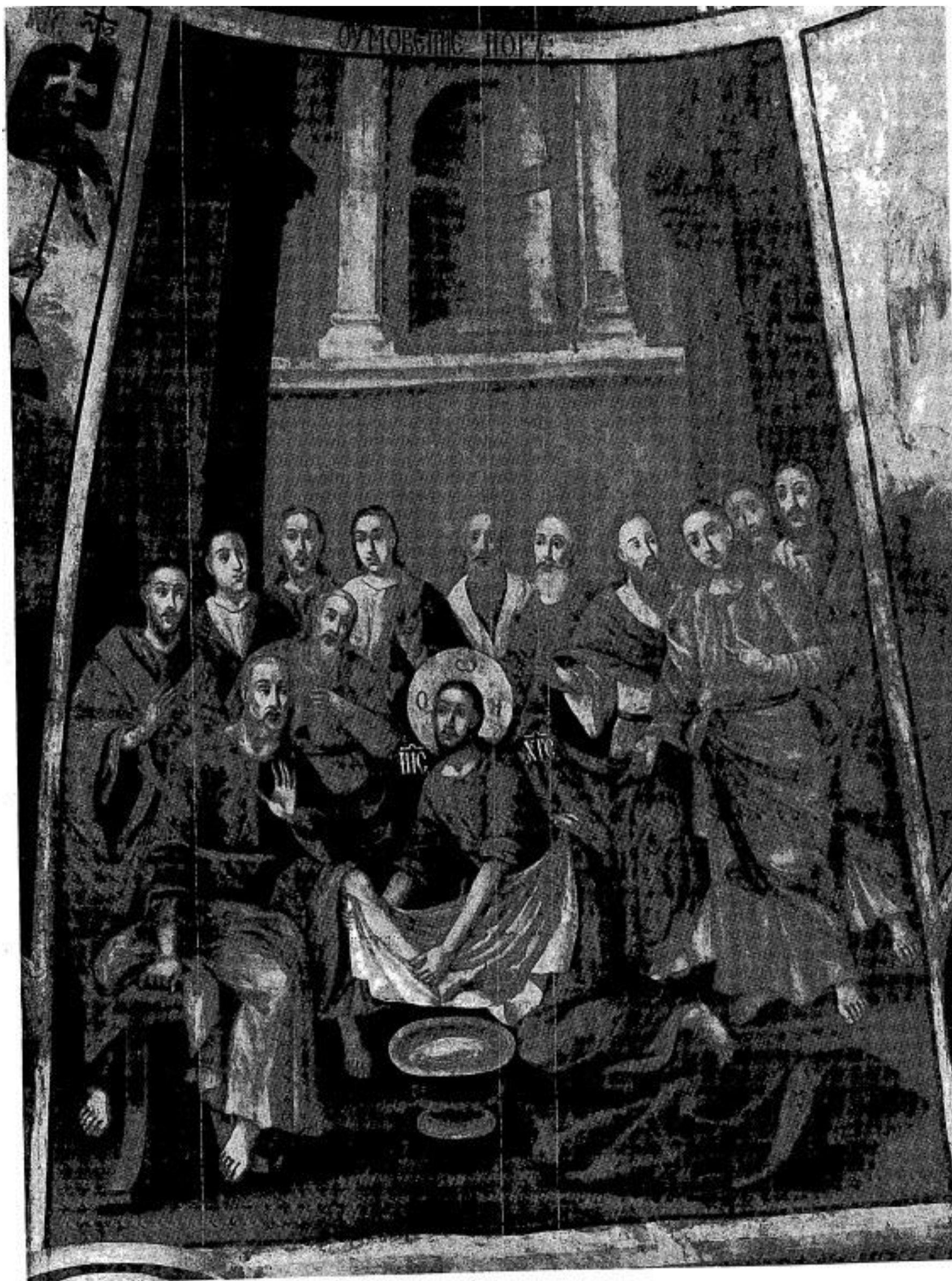
<sup>83</sup> С. Јаворски, *Камењ веры*, 310—313, и апарати подизани за Quarant'Ore су у прослављање евхаристије укључивали јеванђеоску тематику. Упор.: М. S. Weil *нав. дело*, 218, 221.

<sup>84</sup> Готово истоветна решења се срећу у кијево-печерским богослужбеним књигама често прештампованим у току прве половине XVIII века, које су ауторима и наручиоцима зидног сликарства крушедолског олтарског простора сигурно биле добро познате: М. Тимотијевић, *Иконографија Великих йрзника у српској барокној уметности*, 113—114.



Сл. 6. Тајна вечера, Крушедол, друга зона олтарског простора

Fig. 6. La Cène, Krusédol, seconde zone du sanctuaire



Сл. 7. Умивање ногу, Крушедол, друга зона олшарског  
ѡросѡора

Fig. 7. Lavement des pieds, Krušedol, seconde zone du sanctuaire

тајну његовог васкрсења из затвореног гроба.<sup>85</sup> Управо због овог поређења, истицаног и на богослужењу, на крушедолској композицији Христов гроб је приказан запечаћен црвеним печатом.<sup>86</sup>

У *Пасхалној служби* се Христовим васкрсењем прославља рађање Сунца правде које спаситељски обасјава све живе.<sup>87</sup> Рађање Сунца правде је у крушедолском олтарском простору наглашавала и чињеница да је лик васкрслог Искупитеља постављен изнад средишњег прозорског отвора смештеног у нишу горњег места.<sup>88</sup> Оваквим композиционим распоредом се успоставља веза између програма прве и друге зоне, као и између Христа и карловачких митрополита којима је намењено горње место. У *Пасхалној служби* јереј је протумачен као „образ васкрслог Христа”,<sup>89</sup> а у том смислу он је и друго Сунце правде. У барокним пропагандним програмима величања архијерејског достојанства често се посезало за идејом о два сунца — небеском и земаљском, што није остало непознато ни у уметности Карловачке митрополије.<sup>90</sup>

Лево и десно од средишње представе Васкрсења насликане су композиције *Тајна вечера* и *Умивање ногу*. Тајна вечера у бароку постаје незаобилазна тема евхаристијсколитургијских програма, а њено место у сликарству олтарског простора одређивао је симболизам часне трпезе која је истицана и као слика стола за којом је Христ установио евхаристију<sup>91</sup> (сл. 6). На популарност теме у православном и католичком кругу утицала је чињеница да су теолошки мислиоци реформаторских цркава негирани јеванђеоско установљење евхаристије и литургије.<sup>92</sup> У оквиру раних полемичких трактата између источне и западне цркве тема је постављала питање врсте евхаристичног хлеба,<sup>93</sup> али је у каснијим полемичким списима она примарно истицана као установљење свете тајне евхаристије и њеног институционог прослављања.<sup>94</sup>

Тајна вечера је потврђивала и жртвени карактер евхаристије, које је учење реформисаних цркава доводило у питање. Она је представљала почетак Христових искупитељских страдања и у вези је са темом умивања ногу апостолима. Барокна иконографија је, с обзиром на догматско доктринарни значај теме, развила сложене иконографске формулације *Тајне вечере*. У западноевропској иконографији је тежиште било усмерено на приказивање тренутка када Христ изговара речи установљавања (*Лука*, 22, 17. и 19), јер су оне према учењу Католичке цркве означавале тренутак претварања предложених дарова у тело и крв Христову.<sup>95</sup> Почетком XVII века украјински литургичари се приближавају католичком учењу о претварању предложених дарова. Оно је било укључено у *Службенике* Гедеона Балабана и Елисеја Плетенецког, а посредством Могилиног *Еухологиона* ушло је и у исправљени *Службеник Московске патријаршије*, који је штампан у време патријарха Никона. Учење о претварању предложених дарова исправљено је тек на Московском сабору 1690. године, мада је и даље у извесној мери било актуелно, што је утицало и на иконографију приказивања *Тајне вечере*.<sup>96</sup> Ставови оваквог учења на крушедолској композицији нису наглашени. Око кружног стола су распоређени апостоли, а у средини седи Христ са десном руком уздигнутом у знак благосиљања. Јуда седи у првом плану, са десне стране, леђима окренут од стола и

држи у крилу кутију са новцем који је добио за издају Христа. Јов Василијевич задржава традиционалан положај Јована, који сагиње главу према Христу, наговештавајући тиме почетак причешћа апостола. Овакав иконографски тип истицао је *Тајну вечеру* као установљење свете тајне причешћа, које се у литургији посебно истиче на Велики четвртак.<sup>97</sup>

И тема Христа који умива ноге апостолима укључена је у литургијски програм преко богослужења страсне седмице (сл. 7). На богослужењу у Велики четвр-

<sup>85</sup> Стефан Јаворски скреће пажњу на евхаристолошко тумачење Христовог васкрсења: С. Јаворски, *Камень веры*, 312—

313. — На исто тумачење указује *Сокровище христіанское*, 313.

<sup>86</sup> Исто, 193.

<sup>87</sup> *Пасхалныя службы*, 76. — И барокно проповедништво је на овај празник прослављало рађање Сунца правде. Соларном симболизму посвећена је прва проповед Јоаникија Галатовског на празник Васкрсења Христовог. Упор.: И. Гал-  
ятовський, *Ключь Разумения*, 83а—92а.

<sup>88</sup> Коментатори литургије, позивајући се на цариградског патријарха Германа и у XVIII веку истичу везу између олтарског слике раја и рађања Сунца правде. *Сокровище хри-  
стіанское*, 96.

<sup>89</sup> *Пасхалныя службы*, 26.

<sup>90</sup> Управо преко соларне иконографије, Сунца као симбола врховне власти, успоставља се чврста веза између Христа и црквених поглавара. Они су тумачени као небеско и земаљско сунце. Упор.: Р. Михаиловић, *Захарија Орфелин: Поздрав Мојсеју Путнику — Портрет Мојсеја Путника, бачког епископа*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 18 (1982), 89—92.

<sup>91</sup> Д. Новаковић, *Епитом*, 13, одговор на једанаесто питање:

*Сокровище христіанское*, 69; В. Т. Владиславлевъ, *нав. дело*, 366.

<sup>92</sup> Упор.: J. Montagu, *The institution of the Eucharist" by Charles Le Brun*, *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXIV (1961), 309—312; E. M. Vetter, *нав. дело*, 20—21.

<sup>93</sup> *Вопросы и ответы православному зъ папезникомъ 1603 года*, 43—47.

<sup>94</sup> Јаворски расправља о *Тајној вечери* у оба поглавља, о евхаристији и литургији. У четвртном поглављу он у тумачењу новозаветних догађаја средишњу пажњу посвећује *Тајној вечери*, тумачећи је као јеванђеоско установљење евхаристије; С. Јаворски, *Камень веры*, 313—321, и даље до 385, где се указује на жртвени карактер евхаристије. У деветом поглављу он тумачи *Тајну вечеру* као институцију литургије: исто, 774—776. — Упор.: *Архимандритъ Киприанъ*, *нав. дело*, 36—38

<sup>95</sup> E. Malle, *L'art religieux apres le Concile de Trente*, Paris 1950, 72—86; J. B. Knipping, *Iconography of Counter Reformation in the Netherlands: Heaven on Earth*, Nieuwkoop/Leiden 1974, 299—303. Упор.: Rev. H. J. Schroeder, *нав. дело*, 75; Т. Ј. ШагиБуніћ, *нав. дело*, 294.

<sup>96</sup> Н. Д. Успенский, *нав. дело*, 152—156. — Проблему тумачења претварања предложених дарова дужну пажњу је посветио и Дионисије Новаковић. Он указује на значај речи установљења, али истиче да се предложени дарови претварају у мистично тело и крв Христову тек приликом молитве епиклезе: Д. Новаковић, *Епитом*, 46—81, о изговарању речи установљења 63—64, о молитви епиклезе 70—71. <sup>97</sup> О помињању *Тајне вечере* на Велики четвртак, као установљења свете тајне причешћа: *Црквено богословіе*, 192. Приклон апостола Јована симболизовао је прихватање евхаристије у уста. Упор:

*Сокровище христіанское*, 283—284. — Овакав положај апостола Јована је описан и у „*Ерминији*” Дионисија из Фурне. Упор: Р. Hetherington, *нав. дело*, 37. Јован је на сличан начин приказан и у Цефаровићевој *Тајној вечери*, која је у бођанском зидном сликарству укључена у циклус *Христових страдања*. Упор.: Л. Мирковић, И. Здравковић, *нав. дело*, 33.



Сл. 8. Преображење Хришћово, Крушедол, друга зона олтарског простора

Fig. 8. La Transfiguration du Christ, Krusedol, seconde zone du sanctuaire





Сл. 9. Распятие Христово, Крушедол, група зона олшарског  
ѱросѱора

Fig. 9. Crucifixion, Krušedol, seconde zone du sanctuaire

так се поред Тајне вечере и Христове опроштајне беседе ученицима помиње и јеванђеоска сторија умивања ногу апостолима. У саборним црквама се тог дана на литургији, после заамвоне молитве, обавља чин умивања ногу, који опомиње на Христово науковање о братској љубави, понизности и услужности.<sup>98</sup> Приликом обављања чина, када архијереј умива ноге дванаесторици свештених лица, архимандрита, протојереја и свештеника, протођакон чита јеванђеље о Христовом умивању ногу ученицима на Тајној вечери. По завршетку овог чина сам архијереј завршава читање јеванђеоских стихова (Јов. 13, 14, 16)."

Да је овај богослужбени чин био негован и у Карловачкој митрополији показују циркулари Павла Ненадовића које он упућује у фрушкогорске манастире, позивајући надстојатеље на „умовеніе ногъ“.<sup>100</sup> На крушедолској композицији Јова Василијевича приказан је кулминациони тренутак, који заузима средишње место у Јеванђељу по Јовану (Јов. 13, 6—11), као и у богослужбеном чину умивања ногу. У првом плану је насликан Христ који клечећи држи ногу апостола Петра изнад посуде са водом, који драматичним покретом руке исказује неприхватање овог понизног чина. Иза њих стоје остали апостоли који побожно посматрају догађај.

Две следеће композиције постављене као пандани, *Силазак светог Духа на апостоле* и *Преображење Христово*, не излазе из оквира утврђеног евхаристолошколитургијског програма олтарског простора, мада су оне примарно биле интониране као Велики празници. Јов Василијевич на композицији *Силазак светог Духа* прихвата уобичајено барокно решење. У средини је насликана Богородица на трону, окружена апостолима, са рукама склопљеним у молитву и отвореном књигом на коленима. У горњем делу композиције се, окружен облацима, појављује огњени пламен светог Духа, чији се пламичци спуштају на Богородицу и апостоле.<sup>101</sup>

Никола Булгарис тумачећи литургију као „воспоминаше“, позивајући се на светог Германа, наглашава да последње кађење симболизује силазак благодети Светог духа на апостоле после Христовог вазнесења.<sup>102</sup> Силазак Светог духа на апостоле се помиње у хвалама трећег часа које се читају приликом свршавања службе проскомидији, па је ова композиција због тога и смештена изнад нише жртвеника.<sup>103</sup> Могуће је повући везу између представа *Силаска Светог духа* и *Тајне венере*, које су постављене једна поред друге. Христ је на *Тајној вечери* по свом праву вечног архијерејства поставио апостоле за свештенике Новог завета, али су они свештенослужитељску делатност започели тек после *Силаска Светог духа*. Због тога се овај еклезијални празник, којим се прослављао завршетак оснивања Христове цркве и Божијег царства на земљи, везивао за установљење институционог прослављања евхаристије.<sup>104</sup>

У програму крушедолског олтарског простора је међу јеванђеоским темама о Христовом земаљском животу и *Преображење на Тавору* добило евхаристијско значење (сл. 8). Јоаникиј Гаљатовски у првој проповеди на овај празник истиче да Преображење наговештава жртву коју је Христ понудио Богу за спас грешног човечанства. Према његовом тумачењу, пророци

Мојсеј и Илија се појављују приликом Преображења јер су нагостили његову искупитељску жртву. Тумачећи даље Христово преображење преко старозаветних пророка, он догађају на Тавору даје сакраментално значење упоређујући га са распећем.<sup>105</sup> Надовезујући се на традицију оваквог тумачења, и Стефан Јаворски истиче Преображење као новозаветну слику евхаристије. Према његовом тумачењу, Тавор је симболизовао цркву, а Христ евхаристију. Пророци Мојсеј и Илија су нагостили евхаристију, а апостоли Петар, Јаков и Јован су били упућени у тајну ове мистерије.<sup>106</sup> На Василијевичевој композицији је поновљено познато украјинско решење које настаје сажимањем графичких илустрација из *Ектине* и старије Пискаторове *Библије*. У горњем делу сцене је приказан преобращени Христ који стоји на Тавору. Са стране су стојеће фигуре пророка Мојсеја и Илије. У подножју Тавора су заспали апостоли које буди светлост преобращеног Христа.<sup>107</sup>

Две крајње представе, *Распеће* постављено са леве и *Скидање са крста*, постављено са десне стране, закључују новозаветни програм распоређен у композицијама друге зоне. Њихово евхаристолошко значење било је добро познато. На овакво тумачење представа указује и Стефан Јаворски у поглављу о евхаристији свог *Камена веры*.<sup>108</sup> У сложеном прожимању вишеслојног литургијског значења појединих сцена нужно је истаћи да је и постављање композиције *Распећа* изнад нише проскомидије повезано са њеним тумачењем као Голготе и Христовог гроба, када се на *богослужењу помињу* „страданія и погребеніе“.<sup>109</sup> На служби про-

<sup>98</sup> Чин умивања ногу започиње по завршетку литургије, када архијереј у пратњи дванаесторице презвитера излази из олтара, одлази до средине храма (или припрете), где се налазе унапред припремљене столице: *Црквено богословіе*, 151—152, 193; В. Михайловский, *нав. дело*, 96—97.

<sup>99</sup> У српској уметности XVIII века тема *Умивање ногу апостолима* углавном се појављује у оквирима циклуса *Христовог страдања*: Р. Михаиловић, *Иконостас XVIII века и циклус Христових страдања*, 216.

<sup>100</sup> Циркулари упућени 21. марта 1752, 17. марта 1760, и 23. марта 1768. године: Т. Остојић, *Циркулари митрополита Павла Ненадовића фрушкогорским манастирима*, Српски Сион XVII (1907), 156.

<sup>101</sup> М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, 117—118.

<sup>102</sup> *Сокровище христіанское*, 313—314.

<sup>103</sup> О помињању *Силаска Светог духа на апостоле* у служби проскомидији: В. Михайловский, *нав. дело*, 56. О трећем часу, псалмима (посебно педесетом) и хвалама у којима се, по-сле помињања силаска Светог духа на апостоле, слави Богородица

као истинита лоза која је родила „плодъ живота“: *МОЛИТВОСЛОВЪ*, 76 б. Упор.: *Црквено богословіе*, 81: Ј. Мирковић, *Православна литургија, Други посебни гео*, 11, 30. <sup>104</sup> Тако је *Силазак Светог духа*, повезан са *Тајном вечером* на графичком листу Јеронима Вијерика рађеном по Пасерију. Упор.: Е. М. Vetter, *нав. дело*, Taf. XXXV—55.

<sup>105</sup> *І. Галятовський, Ключъ Разуменія*, 132а—133б, и даље до

<sup>106</sup> С. Јаворски, *Камень веры*, 311—312.

<sup>107</sup> О барокној иконографији *Христовог Преображења*: М. Тимотијевић, *нав. дело*, 107—109.

<sup>108</sup> С. Јаворски, *Камень веры*, 312.

<sup>109</sup> О подсећању на *Христово распеће* и *страдања* у служби проскомидији: *Сокровище христіанское*, 312; *Црквено богословіе*, 19.



Сл. 10. Скидање са крста, Крушедол, друга зона олтарског простора

Fig. 10. Descente de Croix, Krušedol, seconde zone du sanctuaire

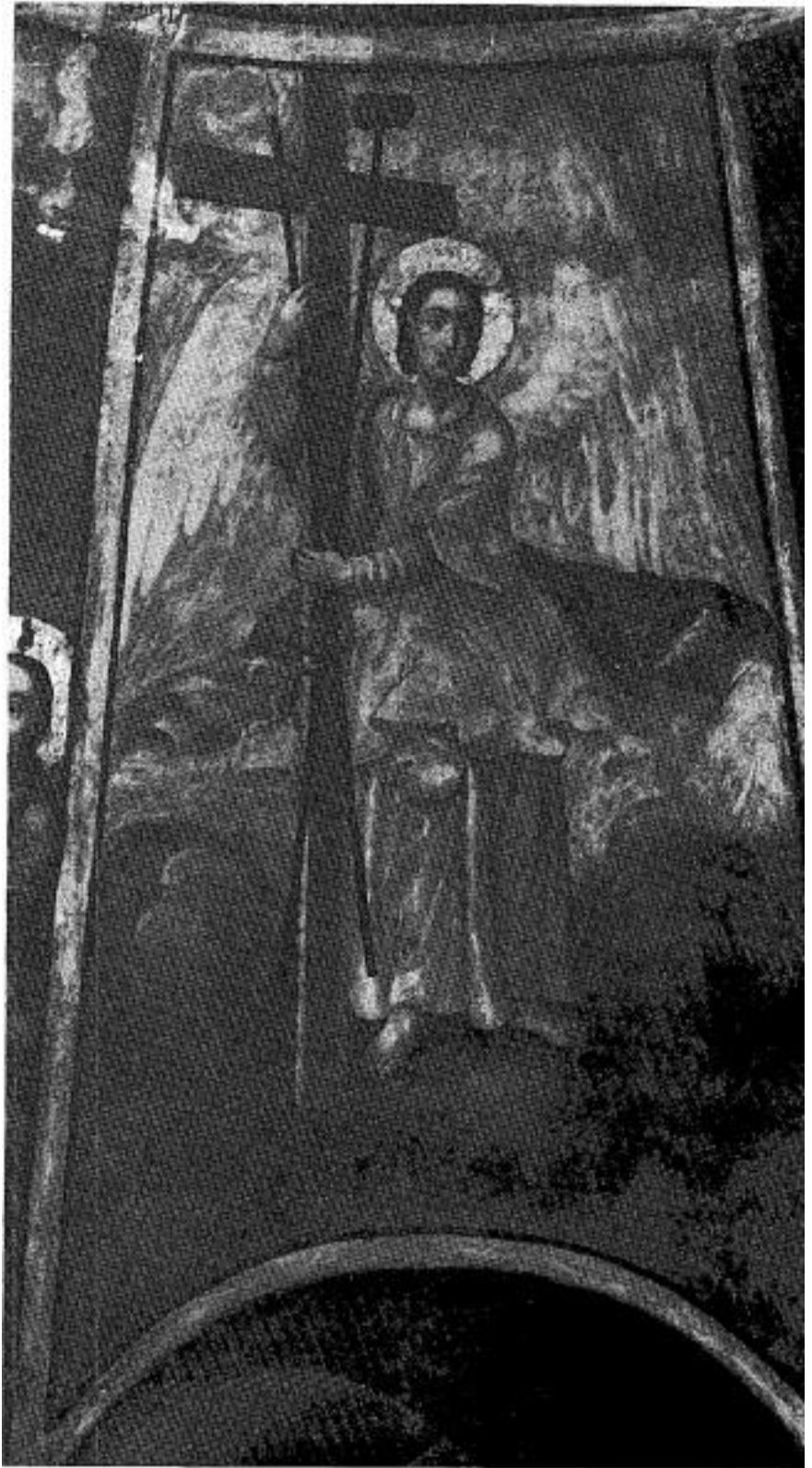
скомидији је жртвовање Агнеца довођено у везу са распећем. Сечење просфоре започиње сећањем на Христову жртву на крсту, а цела ритуална радња је у основи подсећање на Голготу.<sup>110</sup>

На крушедолској олтарској композицији Василијевич елика распетог Христа као жртвеног агнеца са ранама из којих цури крв (сл. 9). Крст је пободен на узвишење на коме је насликана Адамова лобања. У позадини се назире ведута Јерусалима, а у горњем делу је замрачено небо са сунцем и месецом. Са његове десне стране је Богородица, а са леве Јован Богослов, који стоје побожно склопљених руку. Сцена је приказана статично, без барокне драматике и очигледно да је сликара више интересовало симболично него наративно значење догађаја. И постављање Богородице десно од крста је имало симболично значење везано за службу проскомидији, јер се честица која се вади у њен помен ставља десно од часног хлеба.<sup>111</sup>

*Распеће*, а посебно представа *Скидање са крста* прослављала је Христово евхаристично тело, које је и у барокној побожности православног света добијало све већи значај, приближавајући се католичкој побожности везаној за *Corpus Christi* (сл. 10). На крушедолској композицији се у основи варирају ранобарокна решења која је за потребе католичке реформације формулисао још Daniele de Volterra.<sup>112</sup> Христово тело скидају са крста Никодим и Јосиф из Ариматеје са помоћником. Један од њих се попео на врх мердевина наслоњених на крст и спушта тело мртвог Христа, држећи га за руке. Други стоји на средини мердевина придржавајући Христове ноге, док трећи стоји поред крста и држи плаштаницу. У подножју клечи Марија Магдалена, која је једном руком обгрлила крст, а у другој држи марамицу. Са стране, као неми учесник догађаја стоји Богородица, коју скрхану од боли придржава Јован Богослов. Композицијом доминира евхаристично наго тело мртвог Христа. На богослужењу је завршетак великог хода, када ђакон предаје дискос свештенику, који ставља предложене дарове на часну трпезу и изговара „*Благообразный Іосифъ съ древа снемъ пречистое Твое Тело*“, симболизовао скидање Христовог тела са крста и његово полагање у гроб.<sup>113</sup>

Жртвени карактер новозаветних евхаристијских композиција у крушедолском олтарском простору потврђују и два анђела која стоје на облацима са оруђима страдања у рукама, насликана изнад бочних прозорских отвора (сл. 11 и 12). Анђеоло изнад левог прозора држи крст, копље, губу и уже којим је Христ био везан, а анђеоло изнад десног прозора држи стуб, бич и остала оруђа страдања. Приликом великог входа, који подсећа на крсни пут, на крају поворке се износе крст, копље и губа, који симболишу оруђа Христових страдања.<sup>114</sup> Апарати за *Quarant'Orе* укључивали су и анђеле са оруђима страдања, који се постављају изнад волуте олтара на коме је уздизана евхаристија, или се директно уносе у сценографију олтарске декорације протумачене као *memoria passionis*.<sup>115</sup>

Пасионатско прослављање оруђа страдања је постало популарно и у православној барокној култури. Тако је Симеон Полоцки, под утицајем сличних католичких школских представа, написао пасхални театрализован дијалог *Вирши в Великий Пяток при вьносе плаща-*



Сл. 11. Анђеоло с оруђима страдања, Крушедол, изнад левог бочног прозора

Fig. 11. Ange avec les instruments des supplices de Dieu, Крушедол, аudeus de la fenêtrе lateral à gauche

*ници* у коме анђели износе на сцену оруђа страдања.<sup>116</sup>

Анђели са оруђима страдања се појављују и у горњем делу зидног сликарства олтарске апсиде кијевске Светотројичке надвратне цркве, али они нису послужили Јову Василијевичу као формални узор.<sup>117</sup> Рускоукрајинске формулације пиктограма оруђа страдања продиру у Карловачку митрополију и посредством антиминос који се открива после сваког читања јеванђеља на сугубим јектенијима.<sup>118</sup> Тако се пиктограми анђела са оруђима страдања, слични онима из крушедолског олтарског простора, јављају касније на антиминосу митрополита Јована Георгијевића.<sup>119</sup>

На средишњем делу свода, између старозаветних префигурација евхаристијске жртве, приказана су но-



Сл. 12. Анђео с оруђима страдања, Крушедол, изнад десног бочног прозора

Fig. 12. Ange avec les instruments du supplice de Dieu, Крушедол, аудесус де ла фенѐтре латерале а дроите

возаветна Света тројица (сл. 13). Њима се упућују молитве већ на почетку службе проскомидији, а у току литургије свештенослужитељ се молитвама обраћа и сваком лицу понаособ. И поред тога, представа новозаветне Свете тројице није укључивана у традиционалне литургијске програме олтарских апсида. Њено појављивање на своду олтара везано је за измену и проширивање молитви анафоре. Од средине XVII века у украјинским и руским *Службеницима* проширује се молитва узношења „Достојно и праведно естъ“, која у исправљеним издањима започиње „Достојно и праведно естъ покланјати се Отцу и Сыну и Святому Духу, Троице единосущней и нераздельней“.<sup>120</sup> Истицање Свете тројице непосредно пред молитву епиклезе било је један од повода за њихово постављење на свод ол-

тарског простора, као и у средишњи део барокних иконостаса.

На крушедолској композицији Бог отац и Син седе на облацима. Отац у левој руци држи небески шар, а десном благосиља. Христ у десној руци држи жезло, а леву је наслонио на груди. Нимб иза главе Бога оца има облик троугла, док онај иза Христове главе има кружни облик. Изнад њих је приказан голуб Светог духа који лебди окружен анђелима. Положај голуба пружао је могућности доктринарног тумачења Свете тројице везаног за учење о произлажењу Светог духа, али се Василијевич не упушта у оваква иконографска нијансирања.<sup>121</sup> На барокним представама Свете тројице се Син, који седи на престолу десно од Оца, често приказивао са крстом у рукама, што је указивало на његову искупитељску жртву. Уместо милосрдне концепције Искупитеља, Јов Василијевич у Христовим рукама слика скиптар, наглашавајући његов статус владара васељене.

На сличан начин су новозаветна Света тројица приказана и у полукалоти олтарске апсиде Светотројичке надвратне цркве.<sup>122</sup> Нужно је, међутим, нагласити и битне разлике. Крушедолска композиција је повезана са представом Богородице, док у кијевској цркви Све-

<sup>110</sup> *Сокровище христіанское*, 77—79, Упор.: G. Galavaris, *нав. дело*, 63—64, 65, 84.

<sup>111</sup> *Сокровище христіанское*, 78. Упор.: G. Galavaris, *нав. дело*, 65.

<sup>112</sup> Упор.: M. Hirst, *Daniele da Volterra and the Orsini Chapel*, *The Burlington Magazine*, September (1967), 502—503. — За даље барокне разраде овог композиционог решења и његово евхаристијско тумачење упор.: J. Bialostocki, *The Descent from the Cross in Works by Peter Paul Rubens and his Studio*, *The Art Bulletin*, December (1964), 511—524.

<sup>113</sup> За Скидање са крста се везује тренутак када ђакон скида дискос са главе: **Архимандритъ Киприанъ**, *нав. дело*, 201. О симболичном значењу завршетка великог входа: **Сокровище**

*христіанское*, 186; В. Т. Владиславлевъ, *нав. дело*, 326—327.

<sup>114</sup> Упор.: В. Т. Владиславлевъ, *нав. дело*, 324; Архимандритъ Киприанъ, *нав. дело*, 202.

<sup>115</sup> M. S. Weil, *нав. дело*, 227 и 237.

<sup>116</sup> В. К. Былинин, *Неизученная школьная пьеса Симеона Полоцкого*, Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность, Москва 1982, 309—317.

<sup>117</sup> Упор.: Ф. Уманцев, *нав. дело*, Таб. 12, и сл. 39, 40.

<sup>118</sup> В. Т. Владиславлевъ, *нав. дело*, 314.

<sup>119</sup> Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, кат. бр. 158, сл. 288. — Упор.: М. А. Алексеева, *Малолетние звестные произведения русского искусства XVII — первой половины XVIII в. Главированные антиминсы*, Памятники культуры: Новые открытия, 1982, 438; М. Тимотијевић, *Први*

*српски штампани антиминси и њихови узорци*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 23 (1987), 63—66.

<sup>120</sup> Н. Д. Успенский, *Анафора (Опыт историко-литургического анализа)*, Богословские труды XIII (1975), 112, 114—116, посебно 114, и бел. 337. Према руским Службеницима молитва узношења се и данас пева овако. Упор.: В. Михайловский, *нав. дело*, 69. У новим српским Службеницима она је

измењена. — О помињању Свете тројице на литургији: Архимандритъ Киприанъ, *нав. дело*, 217.

<sup>121</sup> Голуб Светог духа је приказан на једнакој удаљености од Бога оца и Сина. Поглед му је уперен право, а не према Сину или Оцу. За могуће догматско тумачење упор.: J. Fleischer, *The Role of Icon Painting in Theological Controversies, Michael Damaskino's Trinity Concept*, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 32—6 (1982), 291—296.

<sup>122</sup> Упор.: Уманцев, *нав. дело*, 94, или 41.



Сл. 13. Свѣта Тројица, Крушегол, свог олтарске ајсуге

Fig. 13. Saint-Trinité, Krušedol, sur la voute de l'abside du sanctuaire

та тројица наткриљују представу светог Јована Златоустог који служи литургију. Наглашавање литургијског контекста је на светотројичкој композицији истакнуто и померањем голуба Светог духа који је насликан испод Бога оца и Сина, окружен анђелима. Док су анђели са оруђима страдања наглашавали жртвени карактер богослужења, голуб је истицао значај Светог духа у молитви епиклезе коју је Католичка црква одбацила. Крајем двадесетих и у току тридесетих година XVIII века, епиклеза је још увек била спорно место у теолошким расправама између Кијевске митрополије и Московске патријаршије, мада су ранија украјинска приближавања католичком тумачењу улоге Светог духа у претварању предложених дарова већ званично била осуђена на Московском сабору 1690. године, а од времена патријарха Адријана правоверно учење је укључено и у текст архијерејске заклетве.<sup>123</sup> *Епитом* Дионисија Новаковића показује да је средином XVIII века проблем тумачења епиклезе углавном био разрешен, па се на његовом наглашавању не инсистира ни на крушедолској представи Свете тројице.

У полукалоти олтарске апсиде, као неодвојив део сводне представе Свете тројице, приказана је Богородица са малим Христом у наручју, окружена арханђелима Михаилом и Гаврилом.<sup>124</sup> Она је у духу барокне побожности уобичајено повезивана са новозаветном Светом тројицом. Барокна мариологија истиче да је она „кћерка Оца“, „мајка Сина“ и „вереница Светог духа“, на чему се заснивала њена власт на небу и земљи, коју она дели са Христом.<sup>125</sup> У литургијским програмима олтарских апсида Богородица је традиционално заузимала значајно место, које је у бароку само добило на важности. Литургија се на много места обраћа Богородици, истичући њен значај у инкарнацији Логоса и економији спасења. У олтарском простору она се појављује као саискупитељица људског рода, која је родила и отхранила Агнеца закланог за свет.<sup>126</sup> У полукалоти крушедолске олтарске апсиде она је као небеска краљица приказана са круном на глави, а седи на облацима уздигнутих руку. Поред круне су насликане главе анђела са крилима. Христ у Богородичином крилу десном руком благосиља, а у левој држи небески шар. Арханђел Михаило, постављен са десне стране, приноси Богородици царски скиптар, симбол њеног небеског статуса. Арханђео Гаврило, постављен са леве стране, пружа Богородици љиљан, симбол безгрешности, који је у бароку довођен у чврсту везу са њеним непорочним зачећем.<sup>127</sup>

Богородичино безгрешно зачеће се у српском бароку сликарству не препознаје само на представама у којима она, као на композицији у своду крушедолске припрате, тријумфује над змијом, симболом смрти, греха и порока.<sup>128</sup> И представе Богородице као краљице неба повезиване су са њеним непорочним зачећем. Композиција коју је неко од Василијевичевих следбеника, вероватно Василије Остојић, неколико година касније насликао у полукалоти олтарске апсиде храма Рођења пресвете Богородице у Сремској Каменици показује да се крушедолска сцена може протумачити у овом контексту.<sup>129</sup> На каменичкој, као и на крушедолској композицији, Богородица седи на облаку раширених руку, с малим Христом у наручју. Два анђела јој на главу стављају круну, а испод њезиних ногу друга

два анђела придржавају полумесец, незаобилазни симбол непорочног зачећа. Лево од Богородице стоје арханђел Јехудил са круном поред ногу и тражилним бичем у руци и арханђел Михаило, са жезлом у руци. Са друге стране су арханђел Гаврило са круном у руци и арханђел Рафаило поред кога стоји мали Товија. Изнад Богородице је голуб Светог духа и свевидеће Божје око у троуглу.

Тумачење ове композиције као барокне илустрације литургијске химне *О тебје радујетсја* не пружа могућности понирања у суштину њеног симболичног значења.<sup>130</sup> Богородицу окружују само становници неба — анђеоски хор, док њу у литургијској химни прославља „свака твар“ што се и слика на доњем делу композиција које је доследно илуструју.<sup>131</sup> Мали Товија се не може довести у везу са људским родом који прославља Богородицу, јер се он појављује само у функцији атрибута арханђела Рафаила.<sup>132</sup> Обе композиције, она из Крушедола, као и она из Сремске Каменице, представљају у суштини барокну интерпретацију традиционалне представе Богородице са малим Христом у наручју,

<sup>123</sup> Упор.: Архимандритъ Киприанъ, *нав. дело*, 254—255.

<sup>124</sup> Тумачећи прослављање Богородице на литургији Булгарис истиче већ позната схватања да је она виша од свих светитеља и анђелских хорова и да се изнад ње налазе само Света тројица *Сокровище христјанское*, 249.

<sup>125</sup> У конхи крушедолске олтарске апсиде Богородица као небеска краљица је преваходно приказана као „мајка Сина“. За изворе оваквог типа њеног крунисања: М. Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and the Early Renaissance*, 1957, без места изд., 28—32, посебно, 31.

<sup>126</sup> О литургијском прослављању Богородице: *Сокровище христјанское*, 245—257; Н. Д. Успенский *нав. дело*, 112. — Упор.: Ј. Поповић, *Догматика Православне цркве*, III, Београд 1973, 260—261.

<sup>127</sup> Љиљан је небески цвет без трња, који је традиционално тумачен као грех. Као богородичин атрибут љиљан је у том смислу указивао на њену безгрешност. Упор.: М. Levi D'Ancona, *нав. дело*, 32.

<sup>128</sup> О ширим оквирима сликања Богородичиног безгрешног зачећа у српском бароку сликарству: М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској бароку уметности*, 124—132.

<sup>129</sup> М. Улић, *Српска православна црква у Сремској Каменици*, Нови Сад 1981, 54—59, где је композиција приписана Василијевичу. — За њено атрибуирање В.Остојићу: О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода српског сликарства XVIII века*, Нови Сад 1981, 49; Л. Шелмић, *нав. дело*, 32.

<sup>130</sup> Каменичку представу прате почетни и завршни стихови химне „О тебје радујетсја“; „Всјакаја твар“ и „слава тебје“, који су на крушедолској композицији изостали: М. Улић, *нав. дело*, 58. — О укључењу ове химне у литургију светог *Василија Великог*: *Сокровище христјанское*, 255—256.

<sup>131</sup> За опис ове теме у *Ерминији* Дионисија из Фурне: Р. Hetherington, *нав. дело*, 51. — О Цефаровићевој илустрацији ове химне у олтарском простору бођанског храма: Л. Мирковић, И. Здравковић, *нав. дело*, 25—29; **Х. Покровский, Очерки**

*памяниковъ христјанской иконографии и искусства*, С. Петербургъ 1900, 413, где је наведена композиција у своду олтарског

простора храма Светог Јована Претече у Ярославу.<sup>132</sup> За тумачење Товије као атрибута арханђела Рафаила: Е. Н. Gombrich, *Tobias and Angel, Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, II, New York 1978, 26—30. У истој функцији Товија се приказује и на графичким листовима и иконама са представама арханђела: Р. Perdrizet, *L'archange Ouriel*, *Seminarium Kondakovianom II* (1928), 246, 271, Fig. 10, 13.



Сл. 14. Каинова и Авелева жртва, Крушедол, свод олтарске апсиде

Fig. 14. Sacrifice de Cain et d'Abel, Krušedol, sur la voûte de l'abside du sanctuaire

сликане у полукалотама олтарских апсида, протумачене у складу са актуелним учењем о Богородичином небеском статусу и њеном непорочном зачећу.<sup>133</sup>

На бочним странама свода олтарске апсиде су смештене четири старозаветне префигурације евхаристије. Аврамова жртва (I Мојс, 22, 1—19) и Илијина жртва (I Цар. 18, 20—40) су постављене са леве, а Нојева жртва (I Мојс. 8, 20—22) и Каин убија Авеља (I Мојс. 4, 1—16) са десне стране (сл. 14 и 15). Извођење ових композиција Јов Василијевич је препустио свом искусном помоћнику Василију Остојићу, који се у одбиру формалних предлога ослања на већ познате узорне из западноевропских илустрованих Библија, на Библију Ектину и њене украјинске прераде.<sup>134</sup>

Старозаветне префигурације настављају да живе и у бароку богатећи алегоричке набоје који их тумаче у вези са новозаветним евхаристијским темама. Оне истичу духовну везу оба завета, са нагласком на супротности између новозаветног бескрвног и старозаветног крвног жртвовања, а у складу са актуелним барокним програмима наглашавају жртвени карактер богослужења. У литургији светог Василија Великог су као

префигурације Христове жртве посебно истакнути дарови које Богу приносе Авељ, Ноје, Аврам, Мојсеј, Арон и Самуил.<sup>135</sup> Од композиција приказаних на своду крушедолског олтарског простора у литургији светог Василија Великог се не помиње једино жртва пророка Илије. Она је, међутим, укључена у старозаветне префигурације евхаристијске жртве посредством барокног схоластичког богословља. Стефан Јаворски у књизи о светој литургији, после истицања Мелхиседека и Мојсија, наводи и низ примера из старозаветних пророчких текстова, истичући на првом месту пророка Илију 136 Старозаветне префигурације Христовог жртвовања су традиционално улазиле у литургијски програм олтара, али су оне у бароку добиле важност и као аргумент у доказивању древности литургијског обреда који је протестантска црква одбила. На важност старозаветних префигурација управо у овом контексту указује и Јаворски, истичући да су жртве приношене Богу још од времена Каина и Авеља.<sup>137</sup>

Жртвени карактер евхаристије потврђују и две композиције из циклуса страдања — Христов пад под теретом крста и Молитва на Маслиновој гори, сме-





Сл. 15. Аврамова жртва, Крушедол, свод олтарске апсиде

Fig. 15. Sacrifice d' Abraham, Krušedol, sur la voûte de l'abside du sanctuaire

штене на крајеве лучног свода који спаја олтар са источним делом поткуполног простора. Стефан Јаворски међу новозаветаим сликама евхаристије, после старозаветних примера, наводи и Христова страдања.<sup>138</sup> *Молитва на Маслиновој гори* се помиње у литургији на Велики четвртак,<sup>139</sup> док се *Христов крсни пут на Голготу* помиње у шестом читању страсних јеванђеља на великом бденију уочи Великог петка.<sup>140</sup>

На крушедолској композицији Христове молитве на Маслиновој гори појављује се уобичајено барокно решење са анђелом који држи путир. Овај детаљ је целом догађају давао евхаристијско значење, па се представа самостално укључује у сценске декорације подизане за Quarant'Ore.<sup>141</sup> Могућности сличног евхаристијског тумачења биле су повод да се *Молитва на Маслиновој гори* издвоји из циклуса страдања и укључи у идејни програм крушедолског олтарског простора. Епизода Христовог пада под теретом крста се у страсним јеванђељима не помиње експлицитно, и она је у циклусу страдања преузета посредством католичког *via crasis*, који укључује три овакве сцене.<sup>142</sup> Већ је раније уочено да су се поједине сцене барокног циклуса Христових страдања формирале под утицајем като-

<sup>133</sup> Богородичине уздигнуте руке повезују крушедолску и ка меничку композицију са типом Богородице шире од небеса која се слика у конхи олтарске апсиде. Богородица шира од небеса која је у себе сместила несместивог Бога помиње се и у химни *О тебје радујетсја*, а њена утроба „шира од небеса“ истиче се и у литургији Василија Великог — Упор.: И. Здравковић, Ј. Мирковић, *нав. дело*, 29; М. Татић-Ђурић, *Икона Богородице знамења*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 13 (1977), 17—23.

<sup>134</sup> Л. Шелмић, *нав. дело*, 35.

<sup>135</sup> В. Т. Владиславлевъ, *нав. дело*, 343.

<sup>136</sup> С. Јаворски, *Каменъ веры*, 771. Упор.: у истом делу и 791. где се истиче пример пророка Илије као аргумент за учење да се олтар за приношење жртве Богу може подићи на сваком месту.

<sup>137</sup> Упор.: *Исто*, 790, 801—805.

<sup>138</sup> *Исто*, 312.

<sup>139</sup> *Црквено богословје*, 191—193.

<sup>140</sup> *Исто*, 195; *Страсна јеванђеља и богослужења Велике недеље*, Београд 1964, 34.

<sup>141</sup> Р. Вјурстрџом, *Baroque Theater and the Jesuits*, Baroque Art: The Jesuit Contribution, Ed. by R. Wittkower, I. B. Jaffe, New York 1972, 105, где се наводи пример сценографије коју је за матични језуитски храм извео Nicolo Menghini.

<sup>142</sup> О формирању крижног пута: Rudolf Wittkower, „*Sacri Monti*” in the Italian Alps, *Idea and Image, Studies in the Italian Renaissance*, London 1978, 175—183. О развоју ове побожности у бароку: L. Zanzi, *Sacri monti e dintorni, Studi sulla cultura religiosa e artistica della Controriforma*, Milano 1990, 199, и даље.

личног крижног пута,<sup>143</sup> али је његово литургијско тумачење било повод да се и у крушедолском храму поменуте сцене повежу са старозаветним примерима евхаристијске жртве, насликаним на бочним странама свода, као и са композицијама *Распећа* и *Скидања са крста* у другој зони олтарске апсиде.

Између сцена страдања, у средишњем делу потрбушја, смештено је *Христово вазнесење на небо*.<sup>144</sup> Иконографско решење је прилагођено уском и издуженом сегменту свода. У средини се појављује Христ који се узноси на небо окружен облацима. Са леве стране је приказана Богородица, која побожно клечи руку склопљених на грудима. Иза ње стоје два апостола. На другој страни су остали апостоли и један анђео који уздигнутом руком показује на Христа. У првом тропару прве песме канона за Вазнесење се наводи да се Христ вазнео на небо да би нас посадио на десну страну Оца. Вазнесење је и у барокном проповедништву повезивано са Христовим небеским устоличењем, што крушедолску композицију повезује са представом Светог тројства смештеном на свод олтара.<sup>145</sup> Барокно сколастичко богословље истицало је Вазнесење и као новозаветну слику евхаристије, што је вероватно био и примарни разлог повезивања ове композиције са програмом олтарског простора.<sup>146</sup>

Литургијске интенције зидног сликарства крушедолског олтара потврђују и ликови архиђакона и ђакона смештени у лукове прозорских отвора. У луку средишњег прозорског отвора насликана су два најугледнија архиђакона Лаврентије и Стефан. У луку северног прозорског отвора су ђакони Пимен и Тимон, а у луку јужног Прохор и Никанор. Сви су приказани у стихару преко кога је пребачен дуги орап, док им се у рукама не појављују лични атрибути, већ предмети који указују на њихово учешће у богослужењу. Лаврентије држи кадионицу, Стефан дикирију, Пимен јеванђеље, Тимон модел храма који се може протумачити као барокна дарохранилница, Никон држи неку од богослужбених књига, а Прохор подиже орап.

\*

Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору крушедолског храма, сагледаван у целини, представља доследан раскид са праксом предбарокне традиције на коју се у извесној мери још увек ослања Христофор Цефаровић у сликарству Бођана. Традиционални литургијски програм у крушедолском олтару устукнуо је пред евхаристијском тематиком. Теме које се појављују у програму крушедолског олтара могуће је сагледати и у светлости прослављања литургије, али су у барокном сколастичком богословљу оне примарно тумачене у оквирима евхаристијске теологије. Под утицајем тридентске сакраменталне теологије и у сколастичком богословљу православног света долази до подвајања проблематике евхаристијске свете тајне и њеног литургијског прослављања.<sup>147</sup> Примарност свете тајне очигледна је и у *Камени вере* Стефана Јаворског. Тумачењу евхаристије он посвећује троструко више пажње него њеном литургијском прослављању, наводећи и теме које се појављују у зидном сликарству крушедолског олтарског простора. Ово дело је у духовном животу Карловачке митрополије било добро

познато и оно је, пре него било које друго, могло да послужи и митрополиту Павлу Ненадовићу у осмишљавању идејног програма. *КаМеуб вери* је у митрополијској библиотеци забележен већ 1733, неколико година по штампању.<sup>148</sup> Према попису визитационе комисије, оно се 1753. године налазило и у крушедолској манастирској библиотеци, међу књигама набављеним у две претходне деценије.<sup>149</sup>

Јов Василијевич је, следећи идеје митрополита Павла Ненадовића, евхаристолошки програм крушедолског олтарског простора остварио по угледу на илузионистичке сценске декорације рађене за Quarant Ore. Оне су по функцији биле блиске замишљеном крушедолском програму, али Василијевич сценско искуство католичког theatrum sacrum не преузима директно и дословно. Почетна инспирација се јасније открива само у две доње зоне. Њихов сликани ахитектонски костур није, међутим, послужио као ослонац за приказивање отвореног неба на своду олтарске апсиде. Представе новозаветне *Свете тројице* и *Богородице са Христом и арханђелима* окружене су старозаветним префигурацијама обрубљеним традиционалним правоугаоним бордурама. Илузионистичка концепција отвореног неба не појављује се ни у олтарском простору кијевске Светотројичке надвратне цркве. Ретроспективна ранобарокна пикторална поетика, на коју се ослања и Јов Василијевич, није прихватала овакву концепцију сводних декорација.<sup>150</sup> Оне ће се у српском каснобарокном сликарству појавити неколико деценија касније, и то прво на своду првог травеја наоса, а тек потом и у другим деловима храма. Промисљени илузионистички концепт прве зоне остаће, међутим, усамљени пример који није имао већег утицаја на даљи развој монументалног барокног сликарства.<sup>151</sup>

Зидно сликарство крушедолског олтарског простора, независно од угледа Јова Василијевича и значаја манастира Крушедола у духовном животу Карловачке митрополије, није постало узор који су даље следили сликари и наручиоци. У барокној уметности друге половине XVIII века готово да и није могуће навести програм олтарског простора који би се могао сматрати директним настављачем идеја формулисаних у Крушедолу. Јављају се само примери фрагментарног угледања, као што је композиција *Богородица са Христом и анђелима* у полукалоти олтарске апсиде сремскокарловачке цркве Богородичиног рођења, или новооткривена и непубликована композиција *Христово рођење* коју Никола Нешковић слика у ниши проскомодије придворне капеле у дворској резиденцији вршачких епископа.

Управо у време настанка зидног сликарства у олтарском простору крушедолског храма прихватају се у Карловачкој митрополији први развијени барокни иконостаси који су у основи сложеног идејног програма носили задатак да визуелизују литургијско прослављање свете тајне евхаристије. Развој барокних иконостаса и ширење њихових литургијских програма полазили су од схватања црквених реформи које су тежиле да богослужење визуелно приближе верницима и да мистерију свете тајне отелотворе у њима доступној слици. Готово да је могуће паралелно пратити два обрнута процеса — постепену редукцију обимних зидних де-

корација олтарског простора и појаву развијених барокних иконостаса, који у оквиру литургијских програма прихватају и евхаристијску тематику. Карактеристичан пример је композиција *Тајна вечера*, која се из олтара премешта на средишњи део иконостаса. Као слика јеванђеоског установљења литургије, она постаје један од незаобилазних аргумената у одбрани традиције коју је одбацивала теологија протестантске реформе. Снага њеног реторичког убеђивања више није била резервисана за одабране, него је као аргумент првог реда предочена свим верницима.

Не значи то да се зидна декорација олтарског простора у потпуности напушта, што показују примери новосадског Успенског храма и храма Света три јерарха, храмови манастира Грабовца и Шишатовца. У олтарима ових цркава се изводи низ композиција са евхаристијским садржајем, али се њихов обим и програм не могу мерити са програмом иконостаса који се као сценска кулиса литургијског ритуала истиче у први план.

<sup>143</sup> Р. Михаиловић, *Иконостас XVIII века и циклус Христових страдања*, 213—214.

<sup>144</sup> Све три композиције се приписују Амвросију Јанковићу, другом помоћнику Јова Василијевића у извођењу зидног сликарства крушедолског олтарског простора; Л. Шелмић, *нав. дело*, 35.

<sup>145</sup> М. Тимотијевић, *нав. дело*, 116.

<sup>146</sup> С. Јаворски, *Камень веры*, 312—313. излаже ове проблеме у

<sup>147</sup> Стефан Јаворски у *Камени веры* два одвојена поглавља. У том смислу је карактеристична и пастирска делатност митрополита Павла Ненадовића. У својим посланицама и циркуларима он регулише литургијску праксу, али се не упушта у тумачење евхаристијских догматско доктриналних питања. Упор. бел. 6, 34—36.

<sup>148</sup> Р. М. Грујић, *Прилози за историју Србије у доба аустријске окупације (1718—1739)*, Споменик СКА ЛП, (1911), 116.

<sup>149</sup> Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. године*, 294.

<sup>150</sup> О симболичном тумачењу „отвореног неба“ у илузионистичком зидном сликарству барока, као мистичне божанске љубави и јединства Бога са човеком: F. Hartt, *Love in Baroque*, New York 1964, 4—5.

<sup>151</sup> Д. Медаковић, *Зидно сликарство манастира Крушедола*, 124.

Фотографије су власништво Покрајинског завода за заштиту споменика културе у Новом Саду.

## Répertoire de la peinture murale dans le sanctuaire du monastère de Krušedol

MIROSLAV TIMOTIJEVIĆ

Les réformes de la liturgie et l'adoption de la théologie scholastique apportèrent des changements, à l'époque du baroque, au répertoire de la peinture murale du sanctuaire aussi. Un exemple représentatif de ce nouveau répertoire fut offert en 1751 par l'église du monastère de Krušedol, situé sur une pente de la Fruška Gora, en Syrmie, et bâti par un descendant de la famille des despotes Branković. Les travaux de décoration furent confiés à Jov Vasiljevič, peintre ukrainien, alors que le répertoire fut établi, selon toute apparence, par Pavle Nenadović, métropolitain de Karlovci lui-même.

Dans la première zone se succèdent les figures, peintes de front, des dignitaires éminents de l'Église orthodoxe: saint Spyridon, Basile le Grand, Grégoire le Théologien, Jean Chrysostome, Nicolas de Myre, Athanase et Cyrille de Jérusalem. De part et d'autre se trouvent Sava II et Arsène le Premier, successeurs de saint Sava sur le trône archiepiscopal de Serbie. Le portrait à micorps du Christ, bénissant des deux bras levés, est peint audessus du siège réservé, au centre de l'abside, au métropolitain. La représentation liturgique traditionnelle des évêques adorant le Christ Agneau n'occupe pas l'espace central du sanctuaire de Krušedol, celui-ci étant réservé aux métropolitains de Karlovci qui se présentent dans la liturgie comme successeurs de Melchisédec. Leur statut religieux et politique dans la monarchie habsbourgeoise est représenté par deux pictogrammes emblématique-héraldiques, situés audessus des fenêtres latérales. Audessous de la fenêtre septentrionale est figurée la couronne aux palmes, empruntée au recueil d'emblèmes "Simboli i emblemata" (Symboles et emblèmes), alors qu'audessous de la fenêtre méridionale sont peintes les armoiries de la Serbie, telles que l'on trouve dans "Stematografija" (Héraldique), due à Džefarović—Mesmer. Dans la niche de la proscomidie est représentée "l'Adoration des rois", dans celle du diaconicon, — "le Pêché originel" et, dans celle à lavabo, — "le Se-

cond jour de la création du monde". Toutes les trois compositions sont à relier à l'Eucharistie et leur disposition fut déterminée par l'interprétation de ces locaux dans la topographie des symboles dans le sanctuaire.

Dans la seconde zone sont disposées les compositions eucharistiques puisées dans le texte du Nouveau Testament: la Crucifixion, la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres, la Cène, la Résurrection, le Lavement des pieds et la Descente de Croix. Audessus des deux fenêtres latérales sont figurés les anges tenant les instruments de la passion qui signalent le caractère sacrificiel de l'office divin. Dans la partie centrale de la voûte surmontant le sanctuaire on aperçoit la Sainte-Trinité du Nouveau Testament, alors que dans la conque de l'abside est évoquée la Vierge à l'Enfant, encadrée des archanges Michel et Gabriel. De part et d'autre se trouvent les préfigurations véterotestamentaires de l'Eucharistie: le Sacrifice de Caïn et d'Abel, le Sacrifice de Noé et le Sacrifice d'Élie. Le programme eucharistique est complété de compositions figurant dans la voûte" du naos qui relie le sanctuaire à l'espace situé audessus de la coupole. Au milieu de cette partie de la voûte se trouve l'Ascension, entourée de deux scènes qui ont été puisées dans le Nouveau Testament: le Christ tombant sous le fardeau de la Croix et la Prière sur le Mont des Oliviers.

L'ensemble du répertoire pourrait être élucidé à la lumière de l'exaltation de l'Eucharistie, mais celle-ci n'est ni l'unique ni même la principale idée directrice. La structure fondamentale de l'organisation de l'ensemble, y compris le cadre architectural de la première zone, exécuté en trompe-l'oeil, a pour point de départ les décors qui, dans les églises catholiques, accompagnent la prière des Quarant'ore, cérémonie d'élévation du Saint-Sacrement. Jov Vasiljevič, formé à l'école de peinture de la Laure de Kiev, connaissait ces décors, probablement grâce aux influences polonaises. Les différences confessionnelles em-

péchaient l'emprunt direct des programmes de peinture, si bien que les thèmes relatifs à l'Eucharistie étaient puisés dans des sources littéraires, parmi lesquelles celle du premier plan était constituée par une vaste oeuvre polémique qui exerçait une profonde influence à l'époque et dont le quatrième chapitre était consacré à l'Eucharistie et, le neuvième, à la liturgie. Cette oeuvre figurait dès 1733 à la Bibliothèque de

l'Archevêché de Karlovci et la commission d'inspection de Pavle Nenadović nota qu'elle avait été acquise pour la bibliothèque du monastère de Krušedol également. Dans le chapitre traitant du saint sacrement d'Eucharistie, fortement influencé par la théologie catholique, consécutive au Concile de Trente, Javorski explique aussi les thèmes qui font partie de la peinture murale décorant le sanctuaire du monastère de Krušedol.