

Критике и прикази  
Critiques et comptes rendus



Поводом књиге Ђурђа Бошковића МНАСТИР  
ХИЛАНДАР. САБОРНА ЦРКВА: АРХИТЕКТУРА

(Споменици српске архитектуре средњег века) Београд 1992.

Последње дело нашег цењеног учитеља, професора Ђурђа Бошковића, са нестрпљењем је очекивано. Не само зато што је он дуго проучавао Хиландар већ и зато што је Хиландар један од кључних српских средњовековних градитељских споменика чији многи сегменти архитектуре нису били довољно проучени, па зато ни јасни. Проблеми које овај споменик покреће и начин на који су они решавани у делу о којем је реч, осветљени су у осврту академика Војислава Кораћа. Остаје, после тога, да се поводом исте књиге, каже нешто и о оним областима рада проф. Ђурђа Бошковића, које су могле утицати на његов приступ проучавању сложене целине манастира Хиландара.

Судећи по уводним напоменама у књизи, приступ истраживању хиландарских здања и доцнија обрада градива о њима, нису по свему исти. Градиво о Саборној цркви обрађено је као за корпус, а из уводних напомена се сазнаје да је књига о архитектури манастира Хиландара била замишљена као студија у којој ће, уз податке о техничким, структуралним, стилским и другим својствима свих грађевинских делова манастира, битк обрађени природни, историјски и општи Друштвени услови, а тиме и уметнички токови у време када су они подизани. Промена концепције књиге о манастиру Хиландару делом је наметнута обиљем градива и изузетном сложености разматраног споменика, али изгледа да је и последица два смера научног и истраживачког рада проф. Бошковића: једног на корпусима градитељских споменика и другог на проучавању урбаних историјских целина. Зато се поводом изласка из штампе последње књиге проф. Ђурђа Бошковића намеће потреба осврта на та два правца његових проучавања.

Опште су позната Бошковићева настојања да се припреме и објаве што потпунији прегледи наших градитељских споменика. Добро обавештен о активностима научних институција у земљама са дугом традицијом у истраживању и проучавању културних добара, рано, већ педесетих година, Бошковић је организовао обиман рад на сакупљању грађе за топографију наше културне баштине једновремено када се на истоветним пројектима радило у Аустрији, Швајцарској, Немачкој и другим европским земљама. Истовремено је Бошковић покренуо и рад на изради корпуса средњовековних

сакралних грађевина. У свету разгранат и у великој мери остварен рад на корпусима дела појединих уметничких врста, затим на изради корпуса градитељских скупина и споменика друге врсте, траје без прекида и још увек се, заједно са обрадом и објављивањем писаних извора за историју једног народа, сматра, свуда, битном граном научног истраживања. Уверен да су потпуни инвентари градитељских споменика са подробно и критички обрађеним подацима о материјалним чињеницама које се на њих односе најпотребнији на данашњем ступњу познавања нашег градитељског наслеђа, Бошковић је обрађујући Саборну цркву манастира Хиландара тежиште ставио на ту врсту података.

Замисао о топографији и о корпусима градитељских споменика Бошковић је остварио само делимично зато што се исто тако рано, већ педесетих година, још интензивније посветио истраживању извесних добро очуваних средњовековних урбаних целина: Старог Бара и Улциња. Ти су се пројекти добро уклапали у тадашње и још увек актуелне правце истраживања у области урбане историјске социологије. Покренути су, наиме, и другде у свету, а код нас у више урбаних целина једновремено. Поред Старог Бара и Улциња, истраживани су Котор, Будва, Дукља, а нешто касније и средњовековни Рас.

Циљ проучавања већих просторних целина била је реконструкција друштвених, уметничких и културних прилика, заснована на материјалним подацима који се односе на једну урбану целину. Требало је забележити их, испитати и, уз највећу научну строгост, оценити и протумачити. Поред обимног рада на документовању и испитивању градитељских остатака упоредо су текла проучавања архивалија, уметничких, епиграфских и археолошких споменика и остатака, како би се живот урбане целине у појединим етапама што потпуније осветлио и тако протумачило друштвено устројство одређене епохе и уметничка и духовна достигнућа људи тога доба. То је било могуће зато што су урбане целине најпотпунији извор за упознавање живота људи уопште. Могућност коју пружа комплексно проучавање једне урбане целине — чији се живот и развој може пратити од раног средњег века без прекида готово до наших дана: Стари Бар — искористио је Бошковић широко конципујући своја истраживања и обухватајући не само уже градско подручје већ и низ важних сегмената тадашњег просторног уређења области у којој је настао Стари Бар. Тако је испитивао средњовековне и старије околне путеве и техничка постројења уз њих (мостове, аквадукте, млинове, тврђаве), а одвојено сакралне грађевине у ужој области око Бара. Анализирајући урбану структуру Старог Бара разматрао је изграђене и непокривене просторе, међу којима уличну

мрежу и промене у њој одвојено од других јавних слободних површина. Није пропустио да обради ни комуналне инсталације: канализацију и водовод. Детаљно проучена изграђена здања, којих је више од 230, пружају исцрпну представу о стамбеној, црквеној, фортификационој архитектури, о занатским постројењима, привредним грађевинама, тржницама. Тиме је реконструисана слика не само материјалног оквира у којем је живот оствариван у појединим епохама већ и друштвено устројство, религиозан и породични живот, образовне, управне и друге друштвене институције. Организовањем тих разгранатих истраживања и утврђивањем јасне и рационалне методологије за њих и задоцнију обраду сакупљених података, Бошковић је поставио основе будућих проучавања средњовековних урбаних целина која су настављали његови следбеници у Трогиру, Хвару, Котору, ХерцегНовом, Перасту и другде.

Своја истраживања из области историјске социологије Бошковић је проширио настојањем да осветли проблем дезурбанизације античких градова и њихове позније средњовековне урбанизације и, да на ширим подручјима, у државама на тлу наше земље, прати развој материјалне и духовне културе и да у првим словенским државама на југозападу Балкана осветли настанак монументалне уметности.

Бошковићева проучавања у области урбане историјске социологије текла су упоредо са другом етапом његових истраживања Хиландара, започетом 1954. године, те су, природно, у одређеном виду утицала на замисао о обради наше најзначајније монашке насеобине. Тада су ранија испитивања хиландарског католикона проширена на цео манастирски комплекс. Проучавани су природни услови у којима је насеобина настала (тло, клима, природна изворишта), а затим манастирско властелинство, путеви, а поред главне цркве било је замишљено да се на исти начин обраде остале манастирске сакралне грађевине, стамбене зграде, здања за друге намене, као и она подигнута изван манастирских околних бедема, као што је чињено у студијама о урбаним целинама. Зато се без двоумљења може рећи да је из изучавања средњовековних градова и просторних целина делом произашла Бошковићева замисао студије о хиландарској архитектури, али она, нажалост, није у целини остварена.

У осврту на претходна истраживања Ђурђа Бошковића која су се одразила на његово последње дело о хиландарској саборној цркви, не могу се мимоићи његови светогорски и други „пабирци“. Јер, у њима је рано млади Бошковић испољио своја одлична запажања техничких појединости и дар за тачну оцену стилских карактеристика архитектуре, али и ликовних својстава наших старих фресака. Чак би се могло рећи да у истраживачком смислу Бошковић није имао такмаца међу научницима своје генерације и да га ниједан од његових следбеника, историчара архитектуре, није надмашио својим открићима. У студијама о тим „малим темама“ Бошковић је испољио креативност у тумачењу података материјалне природе, али и критичност и строгост у њиховој оцени. Те особине дошле су до изражаја и при обради градива о хиландарској Саборној цркви. Изложени су, у књизи посвећеној тој грађеви-

ни, бројни подаци о њеној целини и секундарним деловима; сви поуздано протумачени и исцрпно документовани. Благодарјећи томе могла су се разјаснити нека питања развоја Саборне цркве и једновремено отклонити недоумице о могућем старијем пореклу неких њених делова.

Стручни и научни развојни пут Ђурђа Бошковића од раних проицљивих теренских забележака и студија о „малим темама“ преко разгранатих истраживања средњовековних урбаних целина, окончан је достојанствено књигом о значајној и надасве раскошној грађевини: Саборној цркви манастира Хиландара. Кад имамо у виду његов целокупан радни опус, чини нам се то праведним и заслуженим.

Милка Чанак-Медић

#### Поводом књиге СТАРО НАГОРИЧИНО Бранислава Тодића

Кад човек узме у руке неку данашњу монографију о средњовековним црквама, која је писана с научним претензијама, и нехотице му падају на ум књиге из серије *Српски споменици*, што их је у трећој деценији нашег века издавао Народни музеј, или књиге из серије *Уметнички споменици Југославије*, на којима је шездесетих и седамдесетих година настојала Српска књижевна задруга. Највеће заслуге за серију *Српски споменици* имао је професор Владимир Р. Петковић, који је замислио композицију књига и написао највећи број текстова. Он је био склон сабирању и објављивању грађе о српској уметности у средњем веку; све његове најпознатије књиге — *La peinture serbe du Moyen age, I—II, 1930—1934* и *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, 1950* — једва да у чему надмашују амбиције да се о споменицима сакупе историјски извори, а опишу грађевине и фреске. Тако су и монографије о манастирима заправо досијеи историјских извора, цртежа и описа грађевина, пописа фресака и збирке њихових натписа. Свака књига била је с три поглавља, која су, кадгод, чак и написала тројица специјалиста: историчар, историчар архитектуре и историчар уметности. Ипак, монографија о манастиру Дечанима из 1941. године најамбициозније је дело; она је, поготово кад је реч о архитектури, отворила широко поље разматрања аналогича на Истоку и Западу. У временима када су чињени први кораци у конзервацији живописа и када су се фреске на високим сводовима и у куполама посматрале и студирале дурбином, подвиг је био направити серију књига какви су *Српски споменици*.

*Уметнички споменици Југославије* плод су друкчије духовне и научне климе. До 1960. године био је откривен и очишћен знатан број старих фресака у историјским споменицима; историчари уметности са сликарима конзерваторима стекли су повлашћен положај да посматрају фреске из близине, са скела, и да, први пут, буду у стању да доносе закључке о истовестностима, блискостима или сличностима у уметничком поступку с другим споменицима у земљи и иностранству. Конзерватори архитектуре, оправљајући црквене грађеви не, учвршћујући темеље, стабилизујући зидове и препокривајући кровове, успевали су да проникну колико

у тајне некадашњег заната, толико и у дотле непознате податке о хронологији грађевине и о каснијим додацима. Пред њих су почела да се постављају и питања конструкције, мерења и пројектовања. Код историчара архитектуре и сликарства избили су, у први план, уметнички проблеми: стилске особине, стваралачка својства појединаца, укус времена, утицаји великих средишта, уметнички токови и промене, лична вредност уметника. Није да су питања историје, програма живописа или иконографије сасвим запостављена, али она нису била у средишту пажње колико уметничка својства и вредност дела. Научна и културна средина у нас у то доба била је сва под утицајем сјаја и величине новооткривених или тек очишћених фресака. Истина, и старија генерација се постепено мењала, идући од свежине првих запажања ка сложенијим тумачењима уметности.

Монографије о Хиландару или Пећкој патријаршији случај су за себе, јер је реч о великим културним и уметничким средиштима, која су живела кроз векове; композиција књига о њима особена је, а начин објашњавања различит је од претходних.

Професор Бранислав Тодић је историчар старе уметности новог таласа. До сада је написао три књиге: са сарадницима 1986. о Студеници (где је његов велики и учени одсек о сликарству), заједно са Слободаном Ђурчићем о Грачаници (где је његова друга књига, о сликарству), а сад сам о Старом Нагоричину. Његово писање и склоп његових књига су већ јасно препознатљиви. У њима је, истина, у језгру она стара петковићевска подлога монографија — историја, архитектура, живопис — јер се она не може пренебрегнути због природе теме, али је свако од тих поглавља проблематизовано, студијски разуђено, широко постављено, док су питања разрешавана на темељу сазнања савремене византологије, а у оквирима текуће светске историографије о старој уметности. Ако се упореде само три у свету тек објављене монографије о византијским црквама и манастирима са Тодићевом књигом о Старом Нагоричину, видеће се колико оне имају заједничког и колико су, заправо, веома блиске по свом приступу и методологији, па и по својој форми. Реч је о *Мозаицима у Неа Мони* на Хиосу из XI века атинског професора Дуле Мурики (1985), *Краљевој цркви у Студеници* Гордане Бабић (1987) и *Зидном сликарству у Панагији Олимпиотиси у Еласону* из раног XIV века, атинског историчара уметности Ефталије Константинодис (1992). Као и код Тодића, разматрају се досадашњи научни резултати, пролази се кроз првобитну историју манастира, казује се све што је важно о архитектури, ако она није основни предмет разматрања, а ако јесте, онда се разуђује склоп поглавља у студијском приступу основи, простору, конструкцији, обликовању, техници, обради фасада, а не изостављају се ни напомене о типологији и стилу. Разуме се да је увек најважнији нагласак на сликарству. После помног описивања слика и саопштавања натписа који их прате, прелази се на систематско разматрање програма и иконографије, почев од куполе или олтара, преко горњих појасева са циклусима фресака из Христовог живота, до циклуса посвећених појединим свецима и до појединачних представа у доњим појасевима. Завршна разматрања у тим одељцима

књиге су она која се односе на историјске личности, локалне култове или историјске прилике.

Да би се разумели разлози појаве појединачних циклуса или фигура, узимају се у разматрање њихови почеци у Византији и путеви до времена у коме је споменик настао, траже се њихови литургијски или хагиографски извори и подлоге, призивају се у помоћ правила из типика или обичаји у помесним црквама и епископијама, како би се објасниле функције слика или посебне намере ктитора.

Најзад, засебан предмет обраде у тим књигама су уметничке особине и стил зидних слика: систем њиховог распоређивања, композиција, цртеж, сликана архитектура, пејзаж, уметнички поступак и његово место у делу одређеног сликара, али и у епоси којој припада.

После тако широко постављених истраживања преостаје питање шта је то ново донела књига о фрескама Старог Нагоричина. — Пре свега, њу треба сматрати продужењем књиге о сликарству Грачанице. Већина тема и циклуса је у претходној књизи размотрена, а тамо су учвршћене поставке о основицама стила Михаила и Евтихија. Овде су се продубила тумачења која се односе на Успење, Менолог, поједине сцене из циклуса Великих празника, посебно Успење Богородице, које је одувек изазивало пажњу истраживача, као и на сцене из циклуса Христових страдања. Први пут је у Тодићевом делу разматран циклус св. Ђорђа, патрона Нагоричина, представљени су његов постанак, аналогије и књижевна подлога. Иако је у свету направљен досије с грађом о иконографији овог циклуса, још увек се очекују продубљеније студије. У погледу Менолога исправљене су заблуде које су се биле доста нагомилале.

Најпотпуније и најопштије објашњаване су српске владарске и црквене идеје које су садржане у историјским портретима и светитељима локалног култа. Више него у ранијим радовима историјски портрети су уклопљени у целину с околним фрескама: портрет краља Милутина као тријумфатора повезан је с царем Константином, као нови Константин, и са ликом Христа с источног зида припрате коме подноси модел храма, уз посредовање Богородице, св. Стефана, патрона државе и династије, и св. Ђорђа Горга, патрона храма. У ту целину улази и св. Венијамин, имењак и заштитник савременог нагоричког игумана. И неки други прикази св. Ђорђа у цркви, повезани са краљевом жељом, остварени су наредбама игумана Венијамина. Остао је неразрешен епитет Апокавкос уз лик св. Димитрија, који се, и иначе, ретко уз њега појављује; запажен на другим споменицима раније, погрешно је тумачен, што је Тодић добро уочио. У олтару су повезани са Службом архијереја охридски светитељи св. Климент и Константин Кавасила, а међу највеће монахе хришћанства, на западном зиду, смештени су словенски пустиножители Прохор Пчињски и Јоаким Осоговски, чији су култови били у то време у жеглиговском крају веома развијени. У посебном месту уз олтар, и у грчкој титули *ΣΑΒΑΣ Ο ΑΓΝΟΤΑΤΟΣ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ* (СЕРВНАС), Тодић види јасан печат припадности Нагоричина Српској цркви, после истискивања грчких прелата Охрида са ових простора.

У нагоричким фрескама запажено је мешање грчких и српскословенских натписа над сценама, око глава светитеља и историјских личности, као и на свицима које они држе. Грчки далеко преважу. Српски су увек исход посебне намере наручиоца или његовог саветника игумана Венијамина. Хоће или да поуче српске монахе (они на свицима) или да истакну словенске особености локалних култова. Међутим, кад је реч о природи краљевске или црквене власти, мешани натписи очигледно имају намеру да нешто више саопште о њеној новој природи која је дошла до изражаја са Милутиновим освајањима грчких градова у Повардарју и уласком на подручје Охридске архиепископије.

О томе посебно сведоче црквени и лаички портрети, чији натписи нису коментарисани у овој књизи, ваљда из пажње, јер је материјал преузет из мојих истраживања. Већ је речено да су уз охридског архиепископа

Константина Кавасилу (. . . КАВАСІЛАС), св. Климента (О АГНОС КЛНМІС О ЕН ТН АХРІДН) и св.

Саву Српског грчки натписи. Занимљиво је да су монограмски натписи око крстова на капителима стубова између припрате и наоса увек грчки у облицима:

ѠРОШН (или ѠР(Е)ШН) КР(А)ЛНС, КР(А)ЛНС СТ(Е)Ф(А)НОС, СТ(Е)Ф(А)НОС ѠР(О)ШНС, СТ(Е)Ф(А)НОС КР(А)ЛНС, КР(А)ЛНС ѠР(О)ШНС, ѠР(О)ШНС КР(А)ЛНС СТ(Е)Ф(А)НОС

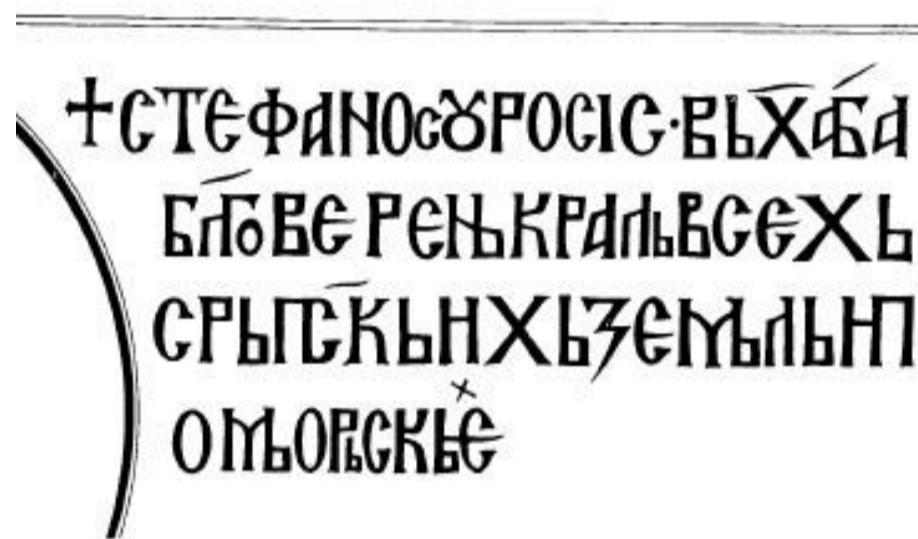
На ктиторском портрету име краља је грчко, а титула српска: СТЕФ(А)НОС ѠРОСНС • ВЪ Х(Р)НСТА Б(О)ГА БЛ(А)ГОВЕРЕНЪ КРАЛЪ ВСЕХЪ СРЪПСКЫХЪ ЗЕМЉЪ Н ПОМОРСКЫЕ(ХЪ). Уз краљицу Грчкиѡ КОМННН. СНМОНДА Н ПАНІУЛОТ(А)ТИ КРАЛЕСА

Очигледна је намера власти и цркве да се представи нова српсковизантијска државна творевина, у којој се у њену изворно српску природу сада улила грчка традиција путем затечених византијских установа, на првом месту преко црквене организације, а уз то и путем блиске родбинске везе српског краља с византијским василевсом. Ове везе су се особито потврдиле одбраном царства у Малој Азији у којој су учествовали краљеви одреди. У знак тадашње победе краљ је, управо, и обновио стару византијску царску базилику из XI века. У том чину обнове старе византијске царске задужбине огледао се и легитимитет српског краља на новим просторима, а кроз поштовање грчких и словенских локалних култова легитимитет и Српске цркве. Двојни натписи део су таквог политичког схватања, почетни улог у оно што ће се догађати у доба краља и цара Душана, када је српски владар постао цар Срба и Романије. Ниједна задужбина краља Милутина колико Нагоричино не износи толико изричито, готово политички декларативно, владарска становишта која се односе на замисао грчкосрпске културне симбиозе у оквиру српске државе у новим границама. Богородица Љевишка и Грачаница величају династију, Хиландар приказује однос српског владара према византијском цару на његовој територији, Св. Никита код Скопља везан је, као метох Хиландара, за Свету Гору и оснивање српског манастира на њој. Зато се нагорички живопис нуди и даље за продубљење студије о српској владарској идеологији у почетним деценијама XIV века у односу на нова политичка решења.

Тодићева књига настала је на укрштају ерудиције, рада и дара. Његово познавање стања проблема, како посебних нагоричких, тако и општих који се односе на



Црѡеж 1. Натпис уз главу св. Климентија Охридског



Црѡеж 2. Натпис уз главу краља Милутина



Црѡеж 3. Натпис уз главу краљице Симониде





Цртеж 4. Кшишгорска композиција са св. Ђорђем

византијску иконографију, завидно је, и у најбољој је традицији једног ученог професора. Његов дар се огледа у критичком односу према ранијим резултатима, на тачним опаскама кад је реч о туђим добрим или лошим исходима. Његова трудољубивост је засведочена помним бележењем на терену сваке важне појединости и сваког слова записа и натписа. Чини ми се да у његовој природи лежи већа наклоност према кабинетском раду, као што је већину припадника претходних генерација привлачио више онај теренски, у којем је дужи додир са спомеником био пресуднији.

Од времена у којем је Петар Миљковић Пепек објавио своју књигу о сликарима Михаилу и Евтихију (1967), чији су потписи пронађени и у Нагоричину, а поново размотрени у овој Тодићевој књизи, постепено се стишавала полемичка прегрејаност, а учвршћивале

поуздане чињенице. Пажљиво се обликовао поглед на једну засебну епоху у историји византијског сликарства. Међу девет књига које су, у последњих петнаестак година на том путу историографије одиграле одлучујућу улогу, четири су српске — *Богородица Љевишка* (Гордана Бабић са Драгом Панић), *Краљева црква* Гордане Бабић, *Грачаница* и *Нагоричино* Бранислава Тодића — три су грчке (*Калергис* Стилијана<sup>7</sup> Пелеканидиса, *Св. Никола Орфанос* Ане Цитуриду и *Панагија Олимпиотиса* Ефталије Константиноидис), а две су плод међународне сарадње у организацији Думбартон Оакса из Вашингтона (*Кахрије* и *Фетије џамија* у Цариграду). Тодићеве књиге не уступају ни ученошћу нити склопом књигама које су већ заузеле угледно место у светској византологији.

Војислав Ј. Бурџић

Бранислав Тодић,  
СТАРО НАГОРИЧИНО

Издање Републичког завода за заштиту споменика културе,  
„Просвете“ и Српске академије наука и уметности Београд  
1993.

О поглављу: ПРВОБИТНА ГРАЂЕВИНА и  
АРХИТЕКТУРА ЦРКВЕ ИЗ XIV ВЕКА, стр. 35—70, цртеж  
7—11, сл. 1—7.

У својој најновијој књизи Бранислав Тодић је интегрално обрадио средњовековну цркву Светог Ђорђа у Нагоричину, а то значи и њену архитектуру. Тај подухват аутора је одважан не само стога што је то његов први оглед такве врсте, а односи се, одмах, на значајан градитељски споменик већ пре свега зато што је посредни, изразито сложен архитектонски организам који до сада није био потпуно истражен.

Од како је Ђурђе Бошковић тридесетих година проучавао нагоричку цркву и нешто пре њега о њој писао Жарко Татић, постало је познато да у њеном корпусу постоји високо сачуван храм знатно старији од оних делова о којима сведочи исклесан натпис на надвратнику западног портала — где је уписана 1312, или 1313. година, и чији је ктитор, према наводима архиепископа Данила II, био краљ Милутин, што потврђује и сликани модел цркве у рукама истог владара на фресци у Нагоричину.

Ово вишеслојно здање могуће је било проучавати на више равни, али оставићу по страни ону најширу на којој би се истраживале побуде краља Милутина да обнови једну стару богомољу, јер је аутор студије о Светом Ђорђу у Нагоричину не обухвата. Како, међутим, васпостављање угашених културних средишта, или преобликовање и обнова значајних старих храмова, има одређени идеолошки подстицај, те сведочи о потезима усмереним на учвршћивање власти у одређеним областима, а није лишено ни намере да се уздигне владар и држава којом је владао, остаје потреба да се замашни и бројни подухвати краља Милутина такве природе осветле и са тог становишта.

На другој равни проучавања градитељског споменика, за коју се определио Бранислав Тодић, уобичајено је да се испитују његова просторна и функционална структура, стилска обележја, порекло мајстора и њихови могући узорци. Неки истраживачи када приступају проучавању црквеног здања већу пажњу поклањају његовом програму него просторној структури, иако исти програм може имати различита формална решења и у просторном смислу и у погледу стила. У проучавању архитектуре нагоричке цркве морали су бити прво одгонетнути првобитни облици пажљивим пребирањем по подацима материјалне природе за оне њене делове који су током времена преобликовани или уништени. Тек на исходима таквих истраживања могао се засновати суд о типолошким обележјима грађевине, без кога се не може одредити ни изходиште њене просторне целине ни појединачних облика. Ту чињеницу Тодић је имао у виду, али суд о могућим првобитним облицима неких разматраних делова грађевине, уз мали број података о њима, отежавала су и несугласна мишљења

тројице истраживача који су је раније проучавали, иначе искусних историчара архитектуре: Ђурђа Бошковића, Слободана Ненадовића и Слободана Ђурчића.

Бранислав Тодић је са особитом пажњом проучавао градитељски корпус нагоричког Светог Ђорђа. Не само да се подробно обавестио о исходима ранијих истраживања цркве о којој је реч, већ је при изношењу градива у књизи применио проверену структуру која омогућује добру систематизацију градива. При томе је, природно, највећу пажњу посветио архитектури цркве из XIV века. После описа њене основе следи анализа простора, разматрање конструкционог система и спољашњег обликовања, технике грађења и декоративне обраде фасада и на крају типолошких и стилских одлика. У тим поглављима су обрађени сви сегменти главног дела цркве, а њена архитектура осветљена са више аспеката, увек са освртом на ранија или тумачења друкчија од ауторових, и са бројним примерима сродних црквених грађевина из других подручја, тако да је црквена грађевина уобличена почетком XIV века темељно обрађена. Могле би се, ипак, ставити неке примедбе на излагање градива, јер има извесних понављања. Тако, на пример, у одељку где се описује основа цркве, говори се и о њеној горњој конструкцији а, исто тако, и о типолошким одликама просторног решења у сродним солунским црквама и црквама у Арти, чему је место било или у одељку о конструкционом систему, или у последњем одељку. Поред тога, техничка и фотографска документација могла је бити потпунија и њоме се могло представити садашње стање грађевине.

И поред ових методолошких недостатака, остаје чињеница да је у књизи Бранислава Тодића црква коју је уобличио краљ Милутин исцрпно и свеобухватно анализирана и добро протумачена. Остале су неке недоумице само у погледу тадашњих бочних, у међувремену порушених, трмова. Аутор их замишља у склопу цркве са почетка XIV века ослањајући се само на сликани модел, а не узима у обзир остатке које је Бошковић нашао приликом сондажних ископавања на том простору, сматрајући да су у питању млађи слојеви, иако се за сада не располаже основама за њихово поуздано датовање. Чини ми се такође да постоје неке могућности за тумачење старијег дела храма, које аутор није искористио. Зато ћу се у своме осврту на поглавља која се односе на архитектуру нагоричког Светог Ђорђа у књизи Бранислава Тодића задржати само на та два питања: на могућој просторној структури првобитне црквене грађевине и њеном пореклу и на облицима бочних постројења уз цркву краља Милутина.

Проучавајући првобитну грађевину, Бранислав Тодић је настојао да одреди узорци и могуће порекло њених неимара ослањајући се на облике неких секундарних делова и на технику грађења. На основу података о њима извео је закључак о могућем романичком пореклу првог нагоричког градитеља. Познати су, међутим, неки делови унутрашње конструкције првобитне цркве на основу којих се наслућује њена схема основе, што води сигурнијем закључку о њеним типолошким одликама и њеном могућем извору. Тодић је, наиме, исправно закључио да су од унутрашњих подупирача и елемената горње конструкције првобитне цркве уклоњени и замењени новим у XIV веку сви осим зида, или



стубаца, између припрате и наоса. Ту мисао оснажује околност да у касније уобличеној цркви није било западног травеја, а купола иако је знатно померена према западу у односу на уобичајену архитектонску композицију српских и византијских цркава, није постављена у геометријско средиште правоугаоног простора у који је уграђена. То недвосмислено говори да су за западне ослонце куполне конструкције искоришћени делови из старије богомоље. Поред тог податка постоје још неки који доприносе реконструкцији схеме основе првобитне цркве. Ту се може убројити Бошковићево запажање да су за стабла стубова у припрати искоришћени старији комади укључујући и једну базу, затим ритам спољашњих ојачања на подужним зидовима пиластрима који наговештавају ритам унутрашњих носача, као и налаз у супструкцији пода — између два стилобата носача постојеће куполе — још једног попречног темеља, свакако ослонца самосталних носача те прве цркве. Он одређује њихов ритам даље према истоку и опредељује првобитну цркву као базилику. Готово да нема разлога за сумњу да је уместо постојећих крстообразних стубаца између припрате и наоса раније постојао зид који је одвајао одељења исте намене у старијој богомољи. Тадашња је припрата била, такође, решена као тробродна одаја са по два травеја на свакој бочној страни и са стубовима између њих чији су неки делови укључени, као што је речено, у конструкцију задужбине краља Милутина. Ритам самосталних носача међу бродовима у наосу — наслућен на основу познатог стилобата, а он се слаже и са ритмом спољних ојачања — опредељује да је базилика била без куполе са подужним сводом, или само дрвеном конструкцијом, у средњем броду. Битна обележја те базилике су равно завршени зидови у бочним бродовима на источној страни и пространа припрата на западној. Над њом је била катихумена, што се може закључити по степеницама које су на њу водиле, а можда су постојале галерије и над бочним бродовима наоса. Ову базилику специфичном чине и ојачања на спољашњој страни подужних зидова. Нека од побројаних својстава имају базилике у Месаврији, а неке, опет, базилике у Касторији, све из раздобља од IX до XI века.

Као што је познато, у то време тип црквених грађевина у облику базилике био је нарочито омиљен у централним областима Балкана. Отуда се богомоље сличне нагоричкој базилици могу наћи не само у поменутих средиштима већ и у другим византијским областима, те нема разлога да се порекло облика нагоричке базилике тражи изван тог уметничког круга. Аргумент о својственој техници грађења који је био у први мах Тодићу пресудан за заснивање претпоставке о могућем романичком пореклу нагоричког неимара, већ је он сам ставио под сумњу наводећи неколико примера истог начина рада на црквама у Беотији (Скрипу), у Атини, у Албанији (Аполонија из XI—XII века), у Бугарској, а томе се могу прикључити исто изведени и уобличени црквени споменици на Кипру из истога доба. Посреди је, дакле, тип базилике грађен не само у централним областима Балкана већ и у другим подручјима на које се простирао утицај византијске црквене архитектуре.

Иако је у питању појединост, осврнућу се и на претпостављени српасти облик чела архиволте западног

портала нагоричке цркве, јер је и он узет као аргумент о њеном романичком неимару. Подаци о том луку којима се располагало недовољни су за сигурнији суд о облику његовог чела, али да је одиста такав био, сличност нагоричке базилике и цркве Свете Марије у Аполонији у Албанији из XI века, коју је различитим поводима истицао Тодић као паралелу, била би одиста знатна у неким формалним решењима. Ја бих, ипак, ставила под сумњу ту могућност, јер ми се чини да тај портал можда и није истовремен са базиликом, иако су као и Тодић друкчије мислили Бошковић и Васић, и то због карактера профилације његових усправних рубова. Профилацији тог портала блиска је, наиме, обрада једноставнијег јужног портала на Богородичиној цркви у Пећкој патријаршији. Оставила бих, такође, отвореним питање настанка постојеће олтарске преграде. Она је у сваком случају на место где се налази постављена почетком XIV века. То, наравно, не искључује могућност да су тада искоришћени неки делови истог црквеног намештаја из првобитне богомоље. Али, најважнији Тодићев доказ за рано датовање те преграде је капител са исклесаним мотивом крина, којем је нашао паралелу међу капителима цркве Свете Марије у Аполонији са краја XI века. Мени се, међутим, чини да би га требало ставити у другу етапу грађења, јер му је стилски и по моделацији листова знатно сличнији капител на спољној припрати хиландарске Саборне цркве.

Знајући да питање порекла облика и неимара нагоричке цркве постаје знатно сложеније ако се у склопу прве богомоље претпоставе бочни тремови — како су је видели неки ранији истраживачи — Тодић их је замислио само уз цркву после њене обнове у XIV веку. Али без испитивања појаса изведеног истим градивом као првобитна црква изнад пиластара којима су рашчлањене њене фасаде, то се не може поуздано знати. Чак ако је Тодић у праву, постоји могућност да су конзоле са почетком правоугаоних ојачања, уз портал на западној фасади, преостале од тадашњег наткривеног предворја. Ако је то тачно, нагоричка црква би по облицима била још сличнија храму у Аполонији који Тодић узима за њену паралелу.

Друга чињеница на коју бих желела да скренем пажњу, односи се на бочне тремове уз обновљену цркву краља Милутина. Јасни трагови слемена једноводног крова тог трема и ослонци за његове попречне лукове, као и представа на сликаном моделу цркве у рукама ктитора, чине његово постојање извесним. Тремови на тим странама цркава у српској црквеној архитектури дуго су се развијали. На најстаријој Немањиној задужбини, на топличком Светом Николи, тремна прочељу и уз бочне стране био је предвиђен отпочетка, што знамо по остављеним лежиштима за греде већ приликом градње јужне куле, а вероватно су постојали и на порушеној северној кули. Уз бочне стране припрате те цркве Мирјана Љубинковић је, поред тога, откопала остатке тремова. На северној страни — њихово зидано подножје, а на јужној — трагове стубаца. Остаци немарно зиданог танког зида уз северну страну спољне припрате Богородице Хвостанске, навели су, опет, Војислава Кораћа на мисао да је у питању, такође, подножје неког дрвеног трема. На истом месту су

тремови постојали уз бочне стране и на прочељу Богородице Бистричке (код Бољевца), а изгледа и уз Ђурђеове ступове у старом Будимљу. Посреди је, према томе, просторни облик који је у рашкој црквеној архитектури био дуго заступљен. Од првих трмова од лаке грађе, они су ту временом прерасли у трајне, са зиданом конструкцијом.

У Нагоричину Бошковић је откопао неке зидове јужно од цркве и темеље једног параклиса уз њен југоисточни угао. Тодић мисли да је ризично те остатке везивати за црквену грађевину из XIV века, те их сматра млађим конструкцијама. Параклис већ у склопу храма са почетка XIV века на том месту повезан са јужним тремом постаје, међутим, могућ ако се имају у виду неколике цркве обновљене у исто време, или незнатно раније, у неким грчким областима. Као пример могу се навести тремови који су постојали уз Богородицу Парегоритису и Свету Теодору у Арти, а нагоричком примеру још је сличније решење портика Светог Николе у Месопотамосу и цркве Пантанасе у селу Филипијас код Арте и Пантократора у Монастерики. Последње три цркве имају портик уз бочну и чеону страну и параклисе уз југоисточни део главног корпуса цркве. Зато ме ти примери и остаци зидова које је Бошковић откопао у Нагоричину наводе на претпоставку да је и уз нагоричку цркву постојао трем са ступцима, али на зиданом подножју, и са параклисом уз југоисточни део, односно да је било примењено решење које ће касније бити поновљено у Пећи. У Пећи је, као што је познато, уз отворену припрату подигнут трем са дрвеном горњом конструкцијом, али судећи по сликаном моделу у рукама архиепископа Данила II, имао је камене стубове на спољашњој страни. Под истим једноводним кровом са тремом био је смештен параклис Светог Николе, можда у прво време, такође, са дрвеном горњом конструкцијом, а тако је могао изгледати и параклис са тремом у склопу нагоричке цркве. Ако је таква реконструкција целине нагоричке цркве са почетка XIV века тачна, њена би архитектура сведочила колико о ослањању на старију рашку градитељску традицију, толико и о непосредном праћењу тадашњих токова у византијском црквеном градитељству.

Теме које сам као отворене или нерешене поменула, не могу бити разрешене док се детаљно архитектонски и археолошки не испита нагорички споменик. Недостају и студије о спољним тремовима и познијим такозваним опходним бродовима, и то како са становишта њихове архитектуре, тако и сликаног програма у њима. Док се потпуно не упознају ти просторни облици и њихов програм и нарочито — док се потпуно не истражи нагорички Свети Ђорђе, побројане дилеме о његовом развоју и спољним облицима морају се сматрати нерешеним.

\* \* \*

Бранислав Тодић је већ досада успешно проучавао различите теме везане за средњовековно сликарство, од стилских до ликовних својстава проучаваних дела, преко сликаног програма и сложеног садржаја који исказује, до палеографске грађе, и то зато што је увек темељно разматрао предмет својих испитивања. Са ма-

ње пажње није приступио ни проучавању градитељског корпуса нагоричког Светог Ђорђа. При томе се углавном ослањао на исходе ранијих истраживања, те је првенствено систематизовао у својој књизи досадашња сазнања о том споменику. Тодић је једновремено испољио смисао да разноврсне податке сврстава у логичне целине и да споменик посматра глобално, а тиме је у своју анализу унео новине и особене погледе. Па, ипак, због поменутих отворених питања везаних за нагоричког Светог Ђорђа, и поред свих врлина Тодићеве студије, овај се споменик не може сматрати потпуно проученим.

*Милка Чанак-Медић*

Carolyn L. Connor

ART AND MIRACLES IN MEDIEVAL  
BYZANTIUM: THE CRYPT AT HOSIOS LOUKAS  
AND ITS FRESCOES Princeton 1991

123 стр., библиографија, индекс, 12 илустрација у боји, 100  
црнобелих илустрација

Већ на први поглед запажамо три разлога који би докторску тезу Каролин Конор препоручивали и у неким другим временима када нове иностране научне публикације нису представљале реткост у нашим библиотекама. Први међу њима лежи у историјскоуметничком значају самог споменика који се помиње у сваком, ма и најсажетијем, прегледу византијске уметности. На другом месту стоји велики углед издавача — Принстонског универзитета (Princeton University Press), који несумњиво даје извесне гаранције у погледу квалитета објављеног рада. Напоследку, треба поменути и ауторитет ментора предавача Томаса Метјуза (Thomas Methews) на Институту лепих уметности Њујоршког универзитета, данас једног од најпознатијих истраживача византијске архитектуре који је развио методологију изучавања просторног програма сакралне грађевине у функцији обреда.

Монографска студија посвећана крипти саграђеној испод католикона манастира Св. Луке у Фокиди носи на корицама недовољно јасан назив: УМЕТНОСТ И ЧУДА У СРЕДЊОВЕКОВНОЈ ВИЗАНТИЈИ, на основу ког би се тешко могло закључити да су изложени резултати истраживања везани само за један споменик. Зато је тај помало литерарни назив који више сугерише шире поље интересовања аутора него што одређује стварну садржину књиге морао бити допуњен поднасловом: КРИПТА У Св. ЛУКИ И ЊЕНЕ ФРЕСКЕ. Међутим, овај део назива је, пак, преузак, и тек погледавши садржај сазнајемо да је у питању оригинално конструисана монографија, која се, поред у наслову поменутог сликарства, бави архитектуром и њеном литургијском наменом, као и чиниоцима друштвеног окружења у време настанка овог манастира.

Манастир Св. Луке у Фокиди, подигнут на месту античког храма богиње Деметре, један је од три најзначајнија сачувана споменика монументалне црквене ар-

хитектуре и сликарства из средњовизантијског периода (уз Неа Мони на Хиосу и Дафни код Атине), а по обиму и разноврсности уметничког материјала свакако је на првом месту. Његове две цркве (посвећене Богородици и св. Луки) нису трпеле разарања, а у манастиру се континуирано живело, вероватно захваљујући заклоњеном положају у Беотији недалеко од Тебе, али и непомућеној, сада већ хиљадугодишњој, слави једног од чувених центара ходочашћа на православном Истоку. У крипти, испод католикона који му је посвећен, биле су сахрањене мошти оснивача манастира и чудотворца мироточивог св. Луке из Стире.

Као што је неретко случај са великим споменицима, ни о овом манастиру није написана потпуна монографија која би представљала обол стручњака нашег времена светилишту у Фокиди. Још седамдесетих година прошлог века Г. Кремос (G. Kremos) објавио је двотомни рад о историји манастира, а Шарл Дил (Ch. Diehl) касних осамдесетих књигу о архитектури и сликарству цркве Св. Луке. Почетком овог века изашла је монографија о манастиру Р. Шульца и С. Барнслија (R. Schultz и S. Barnsley), да би се много деценија касније појавили монографски радови Ласкарине Бурас (L. Bouras) о пластици Богородичине цркве и Теано ХацидакисБахарас (Т. ChatzidakisBacharas) о фрескосликарству западних капела католикона. Најзначајнијим питањима — датовањем и идентификацијом ктитора — на која сачувани историјски извори не дају јасне одговоре, бавили су се највише Манолис Хацидакис и Еустапиос Стикас (E. Stikas) са којима Конорова полемише јер долази до другачијих резултата. Ова књига у којој је описана и протумачена крипта представља нов, подстицајни том, који ће, треба се надати, инспирисати појаву монографске студије о манастиру.

У *Уводу* студије (3—8) дата су кратка обавештења о скромним претходним истраживањима крипте. Георгије Сотириу (George Sotiriou) је написао чланак о фрескама 1930. године док су оне још биле слабо видљиве, а после чишћења обављеног током шездесетих година почело је потпуније њихово изучавање. У својој синтези о иконографији и литургијској функцији додатих капела у византијској уметности објављеној 1969. године Гордана Бабић је тумачила и нека питања везана за крипту. Тек је Стикас у неколико чланака објављених седамдесетих година дао много више података, публикујући резултате археолошких и конзерваторских радова, а Конорова је током осамдесетих такође објавила неколико текстова о овом споменику.

Поред историографског прегледа, уводни део садржи не само детаљна објашњења структуре књиге, већ и најважније закључке до којих се дошло. Намерна да читаоца што пре упозна са главним резултатима истраживања, а полазећи вероватно и од обичаја неких часописа да штампају кратак резиме на почетку текста, ауторка се одлучила за ову практичну и стога прикладну концепцију. С обзиром на сасвим кратак закључак, тај део увода има карактер завршних разматрања. Темељним упознавањем са програмом живописа и текстом *Житија св. Луке из Стире* (енглески превод са тумачењима за публикавање припремио је брачни пар Конор), дошло се до најзначајнијих резултата ове студије, односно до промене датовања и нових података о ктиторима.

У подземну грађевину крстообразне основе силази се степеништем на јужној страни католикона. Главни простор чине десет крстасто засведених травеја и апсида, а на западној страни су додата још три травеја издуженог облика са полуобличастим сводовима који су служили као костурница монаха. У крипти су смештена три саркофага: наспрам улаза, уз северни зид налази се гроб св. Луке, а уз олтар у североисточном и југоисточном травеју сахрањени су, по мишљењу Конорове, монаси и ктитори католикона и крипте — Теодосије, наследник св. Луке на положају игумана и његов брат Филотеј. Монаси и браћа, ова двојица потекла су из богате аристократске породице Леобаха, а световни део живота провели су као Теодор, спатарокандидат и Филип, спатариије. Ктиторима католикона и крипте, који су подземно постројење наменили гробници св. Луке и себе самих, посвећен је — у складу са њиховим заслугама — сразмерно велики простор у овој књизи.

После увода следи део посвећен фрескоансамблу (*Фреске*, 967) који прекрива све површине сводова и зидова (осим три травеја на западној страни). Живопис је добро очуван, осим веома оштећеног сликарства апсиде и зида на северној страни иза гроба св. Луке. Програм чини неколико тематски одвојених целина: 1. четрдесет медаљона са попрелима светитеља у крстастим сводовима; 2. осам сцена Великих празника и Страдања Христових у лунетама на зидовима крипте; 3. три призора заступништва.

*Каталог* (11—32) организован је тако да пружи детаљне податке о свакој приказаној фигури или композицији. Медаљони у сводовима подељени су на три групе према категоријама представљених личности: свети ратници, апостоли и монаси. Уз сваког светитеља стоји име, година страдања или смрти (ако је позната), натпис на фресци, датум када се слави према Цариградском синаксару са тамо наведеним епитетом и бројем колумне у издању из 1902 (ед. Н. Delehaie), као и називи посебних служби или комеморација у којима се помиње. Текст садржи иконографски и технички опис фреске, поређење са предлогом из Ерминије, као и паралеле са ранијим и савременим представама (нарочито са оним из католикона). На крају је наведена библиографија (најчешће *Лексикон хришћанске иконографије*, ед. Kirschbaum). Исти принцип је примењен и за фигуралне композиције.

После каталога следи одељак *Програм и значење* (43—58) у коме су протумачене чињенице са наведеним аналогијама и смештањем целине у шири византијски контекст. Међу посебно истакнутим ратницима налази се лик св. Теодора Стратилата чији је портрет насликан тачно испред гроба св. Луке. Он је овај положај заслужио као имењак и — могуће — заштитник главног ктитора Теодора Леобаха. Двојица ратника, Фотије и Аникита, анаргири који се иначе ретко појављују, имају овде истакнуто место, вероватно према византијском обичају да се уз гробове који имају исцелитељску моћ сликају св. врач. Међу представама апостола, лик јеванђелисте и апостола Луке нашао се на почасном месту, због хомонимног имена са светитељем коме је храм повећен. Монах св. Лука из Стире приказан је у своду североисточног травеја уз св. Атанасија Александријског, св. Теодосија Киновијарха и

св. Филотеја Опскијског из X века. Занимљиво је да сва четворица носе иста имена као личности из суседног свода југоисточног травеја где су представљени портрети монаха, који као да су рађени по природи. Реалистичан изглед и изузетни епитети („наш блажени отац“ уместо „свети“) указују на њихов изузетан положај међу насликаним црнорисцима. Од четири приказана савременика, за двојицу је дата нова идентификација: за св. Луку Стилита Хаџидакис је претпоставио да представља св. Луку из Стире (али треба рећи да се и Конорова при свом закључивању ослања на несигурну хипотезу), а за св. Атанасија Атонског — да је непознати игуман манастира. Преостала двојица, сматра Конорова, вероватно су могла да позирају живописцу: то су ктитори и монаси игуман Теодосије и Филотеј. Потоњи је према предлогу Хаџидакиса такође приказан као игуман који подноси св. Луки модел цркве у североисточној капели католикона, али Конорова не коментарише ову идентификацију.

Избор фигуративних композиција недвосмислено сведочи о надгробном карактеру грађевине: то су сцене *Страдања*, *Смрти* и *Васкрсења*, које се, (осим *Успења*) славе у данима пред Ускрс. Занимљиво је запажање да програм нартекса католикона има заједничке црте са програмом крипте. У нартексу су приказани *Распеће*, *Прање ногу*, *Неверовање Томино* и *Силазак у ад*, па ауторка са разлогом претпоставља да је у лунети изнад гроба св. Луке била композиција Анастасиса, која се, као непосредна илустрација *Васкрсења*, често слика над гробовима. Поређење са нартексима у Неа Мони и Дафни показује сродан избор композиција, што указује на њихову сличну функцију. То не треба да чуди будући да су крипте у византијској архитектури веома ретке, а овако пространа, каква је у Св. Луки и нема паралеле међу сачуваним.

За грађевине фунерарног карактера типични су призори заступништва. Поред најопштијег међу њима — класичног *Деизиса* из апсиде (препознатљивог једино у траговима), овде су представљене још две. Сцена у улазном травеју, јединствена у монументалном сликарству и стога посебно значајна, приказује у своду Христа у мандорли који благосиља светог Луку на источном, и групу монаха на западном зиду. Није јасно због чега призор из северозападног травеја — монах који се молитвено обраћа св. Луки, а овај Христу из сегмента неба — није коментарисан, а поготово што није ни описан у каталожном делу. (Још је Сотириу сматрао да је та композиција насликана на другом слоју, а да је непознати монах ту и сахрањен.) Изостављање ове композиције чуди не само зато што она спада у експлицитне призоре посредништва већ и стога што сведочи о још једној значајној личности из историје манастира.

*Стил* (58—67) фрескосликарства у крипти најближи је мозаицима из католикона, што указује на релативну истовременост мозаичног и фрескоукраса. Отуд за датовање живописа у крипти треба утврдити тачан датум настанка музичке декорације, о чему постоје различити предлози, најчешће у прву половину XI века. Компарацију са сачуваним примерима у монументалном сликарству из X и XI века ауторка је, по сопственим речима, начинила да би указала на ограничене-

ности стилске анализе као метода за датовање споменика. Ипак, као један од кључних аргумената за датовање сликарства крипте, она указује на изразиту стилску сродност фреске Исуса Навина на фасади Панагије (са подизањем католикона ова фреска се нашла у северном краку главне цркве), којом се, према натпису, слави освајање Крита од Арапа 961. године. Сматра се да је ова фреска настала вероватно убрзо после велике победе Византинаца коју је прорекао св. Лука. Најближу паралелу сликарство Св. Луке (мозаици и фреске) има у Менологу Василија II, рукописа насталог у Цариграду око 1000. године. Конорова закључује да су исти уметници радили у католикону као и у крипти и да су највероватније позвани из Престонице.

Трећи део књиге носи назив *Архитектура и литургија* (68—101). У њему се истиче зависност архитектонских облика од обреда, односно намене грађевине. (Реч је о начелном методолошком ставу Томаса Метјуза који је, примењен на цариградску групу рановизантијских споменика, критички примио Андре Грабар.) Излагање започиње новим, ранијим датовањем Богородичине цркве у средину X века, и католикона са криптом у трећу четвртину истог столећа, украшених мозаицима и фрескама до 1000. године. Постојање олтара показује да је у крипти служена литургија, али нема никаквих даљих података о њеној употреби. Ране супструктуре у манастирима Палестине и Египта V и VI века представљају паралелу за архитектуру и погребну праксу, али је значајнија компарација из каснијег периода са капелом костурницом у Бачкову (1074—83), где у оба нивоа постоји апсида, а доња просторија садржи гробове и фрескодекорацију. Сродне грађевине крипти у Св. Луки ауторка налази у црквама на два нивоа, црквама са капелама и гробовима на нижем нивоу, или капелама на два нивоа уз цркве. Заједничку црту ових архитектонски разнородних решења представља простор за обављање литургије са гробовима, међу којима се често налази и гроб оснивача манастира. Ове грађевине постоје само у манастирима, њихову декорацију најчешће чине портрети светитеља, а повремено и фигуралне композиције.

Опис цркава у *Житију св. Луке* ауторка тумачи према њиховом садашњем изгледу и у томе лежи њен оригинални допринос. Цркву Св. Варваре, заштитнице оружара почео је, пише у *Житију*, године 946. да зида Кринитес, стратег и војни гувернер овог дистрикта, који је био велики поклоник св. Луке. Због посвете коју је црква у међувремену променила, претходни истраживачи су сматрали да је ова грађевина срушена и да је на њеном месту подигнута нова, посвећана Богородици. На месту ћелије светитеља сазидао је католикон у облику крста, а под њим крипта са гробовима. Пратећи опис из *Житија*, Конорова је успоставила најновију хронологију грађења: црква Св. Варваре (касније Богородичина) започета је 946, а довршена 955. године, када је започета градња католикона, довршеног, отприлике, око 970. године.

Другом делу књиге о архитектури и литургијској пракси додата су два поглавља *Крипта и фунерарни ритуали* (83—92) и *Култ исцељења уз гроб* (93—101). Будући да нема писаних података о употреби крипте, ауторка је у првом поглављу изнела претпоставке о ве-

роватном избору служби које су се у њој одвијале, али се чини да је оно сувише дугачко и да унеколико оптерећује основни текст. У наредном поглављу поређења чудесних исцељења из *Житија* са оним описаним у средњовековним текстовима, пружају обиље важних података, иако и оно изгледа недовољно функционално у оквиру целине. Ту је реч само о чудима која су се догодила поред гроба, али треба имати на уму да је на тај начин тумачена само најранија историја култа. Наиме, текст *Житија* се односи само на период до преноса моштију, које је убрзо уследило, па је отворено питање да ли су се лечења после translације и даље спроводила у крипти (уз гроб) или у католикону (уз кивот). Ово се чини важним, јер се директно тиче намене овог простора, која представља једно од основних поља интересовања ауторке. Постоји више могућих одговора на ово питање, јер поред моштију, и места на којима су она претходно лежала могу да имају исцељујуће дејство (као гроб св. Саве у Трнову). Нажалост, изостало је детаљније разматрање овог питања, а тиме и потпунија слика о намени крипте у ширем временском раздобљу.

Непосредан утицај праксе чудотворних исцељења на живопис Конорова је препознала у композицији која украшава улазни травеј. По њеном духовитом, али сасвим хипотетичном тумачењу, погледи које сви монаси упућују на леву страну, према гробу св. Луке, говорили би о „сили“, односно учењу које су примили од светитеља, те и сами постали способни да лече. У манастиру је највероватније постојала болница у којој су монасилекари имали значајну улогу.

Последњи део књиге *Окружење и ктиторство* (102—121) такође је подељен на неколико мањих целина: *Друштвени и религиозни чиниоци* (102—112), *Војни и политички чиниоци* (112—115) и *Административни и економски чиниоци* (115—121). Ауторка се веома обавештено бави сваком поједином темом користећи се најновијим историјским истраживањима, чиме омогућава својим читаоцима, превасходно историчарима уметности, да лакше и потпуније схвате околности под којима је своје трајање започео манастир Св. Луке из Стире.

Опрема књиге је, кратко речено, идеална. Почев од богатог и квалитетног фотоматеријала при чему је репродукован читав, истина невелики ансамбл, са важном схемом распореда живописа, преко прелома, типа слова, формата књиге, све до врсте хартије, избора боја за корице и решења заштитног омота. При томе се богатство принстонског издања огледа превасходно у количини и каквоћи репродукција, док је остатак поменутих квалитета више плод „умећа“ него „имања“. За домаће издаваче и техничке уреднике опредељење за класичан изглед књиге могло би да буде поучно.

Када прочитамо студију Каролин Конор, схватамо да је постојећа структура монографије, можда и без свесне намере писца, настала са основном намером да што документованије одговори на два основна питања: КО је и када подигао католикон и крипту. Дошавши до донекле измењених и знатно потпунијих резултата у односу на претходнике на сличном задатку, Конорова је успела да проблем коначно разреши, или, пак, да подстакне нова, критичка разматрања, о чему ће суд

дати будући испитивачи. У том покушају лежи и највећи значај њене докторске тезе уобличене у оригиналну монографију писану коректно, надахнуто и свеобухватно.

*Александра Давидов*

Linda Safran  
SAN PIETRO AT OTRANTO  
BYZANTINE ART IN SOUTH ITALY  
(San Pietro ad Otranto  
Arte byzantina in Italia meridionale)  
Roma 1992

Изд. Rari Nantes

434 стране текста (208 енглески текст, 215—434 италијански превод), 68 илустрација (28 цртежа, 86 црнобелих фотографија и 8 колорфотографија), списак скраћеница чешће цитираних дела

Монографија Линде Сафран о цркви Св. Петра у Отранту, првобитно дисертација на америчком Јел универзитету, има за предмет средњовековне слојеве овог храма. О цркви не постоје никакви историјски подаци, а њен живопис је доживео више темељних обнова. Данас ту постоји чак шест слојева фресака. Као најстарији и најзначајнији, други и трећи слој у књизи су размотрени у посебним поглављима — другом, односно трећем, а за млађе слојеве је донет само попис, с најосновнијим описом фресака. У првом поглављу представљена је архитектура цркве, напоредо са историјским оквиром и стратиграфијом фресака.

Истраживање архитектонских елемената појединачно — а реч је о једнокуполној грађевини с основом у облику уписаног крста — Линда Сафран је показала да црква представља дело локалних мајстора засновано на византијским провинцијским узорима. Одређени елементи одражавају апулијску традицију (употреба камена као грађевинског материјала, начин изведбе апсида, угаони полуобличасти сводови, можда и полуобличасти пиластри, као и мањи детаљи ентеријера) а квадратасти план и спољашња артикулација фасада, која је сагласна са унутрашњим распоредом, преузети су из грчке провинције (Св. Герман на Преспи, Панагија тон Халкеон у Солуну, на пример).

Упркос добре очуваности цркве, у литератури је она различито датована (од VI до XII века). На основу сличности са чувеним калабријским црквама X века у Росану (Св. Марко) и Стилуну (Католика), од којих би Св. Петар требало да је нешто млађи, као и са неким другим, мање познатим споменицима из јужне Италије, Л. Сафран верује да је ова црква изграђена крајем X или почетком XI века.

Накнадно, у XI или XII веку, уз северни зид цркве призидан је параклис, који је служио за сахрањивање, а од кога су данас остали само трагови. У унутрашњости храм је доживео знатније измене у XVII веку, када су четири централна ступца претворена у стубове. На живопису је током овог столећа предузето неколико рестаураторских захвата. Фреске су очишћене и консолидоване 1981. и 1982. године.

Приступивши анализи фрескодекорације, Линда Сафран је најпре образложила критеријуме по којима



је раздвојила поједине слојеве. Изнела је карактеристике пет слојева живописа, а једну композицију рађену темпером 1857. године није разматрала.

Првом слоју сликарства припадају композиције *Прање ногу и Тајна вечера* на своду проскомидије и фрагменти *Издајства Јудиног*; прикључене су им и веома оштећене композиције *Долазак мага на поклоњење и Рођење Христово* у западном делу храма, које су технолошки нешто другачије урађене. Иконографија *Прања ногу и Тајне вечере* у општим цртама одговара представама истог садржаја уобичајеним у средњовизантијском периоду. При том, истакла је Л. Сафран, поједини детаљи указују на то да су ове фреске морале настати пре XI века (Христов усправљени положај у *Прању ногу*, или фигура апостола који одвезује сандалу, на пример). Сцену прања ногу прати цитат из *Јеванђеља по Јовану* (13:8—10), што је и једини дужи грчки натпис у цркви. Палеографске особености натписа, с најближим аналогијама у криптама у Карпињану, Касаранелу и Васти, такође сведоче да је најстарије сликарство Св. Петра настало крајем X или у раном XI веку.

Сцене из циклуса Мука, које се обично укључују у христолошки циклус, ни у Отранту не означавају постојање засебног циклуса. Паралеле са споменицима XI века из Кападокије и Грчке показале су да је смештање *Прања ногу и Тајне вечере* у североисточни угао храма неуобичајен, али подразумева свест о њиховом литургијском значају. Њихов положај сведочи и о томе да су фреске главних празника заузимале централни простор храма. За *Долазак мага и Рођење* у западном делу Л. Сафран налази паралеле у кападокијским споменицима. Због могућности да су у питању вотивне представе, питање припадности ових сцена ширем наративном контексту оставила је отвореним.

Стилске анализе и поређења са јужноиталијанским и византијским споменицима одредиле су најближе аналогије и потврдиле датовање Св. Петра у крај X или почетак XI века. Међу регионално блиским споменицима Св. Петар се налази између Карпињана (фреска *Благовести* из 959) и Св. Стефана у Васти (веров. 1032), а велике сличности има и са Св. Маријом од Крста у Касаралени (1092—1127). Одбацујући Белтингово изједначавање Св. Петра са Карпињаном, Линда Сафран сматра да су идентичности са Св. Стефаном у Васти веће, те да је иста радионица сликара радила у Св. Петру и Васти. Фреске у Васти својим издуженим фигурама и рафиниранијом обрадом лица делују као напреднији развојни степен, због чега би 1032. година била *terminus ante quem* за први слој живописа Св. Петра у Отранту.

Блискости и разлике са византијским споменицима појединачно су истражене. Спрам Кападокије (Стара Токали килисе, Гулу дере бр. 4) јужноиталијанске фреске мање су апстрактне, премда свакако припадају истој општој струји схематизовања фигура. Паралеле из Грчке показују да отрантски Св. Петар не одговара престоничким стилским струјањима, која су се одразила у Новој Токали килисе (сред. X века) или у Панагији тон Халкеон (1028), већ је сродан оним грчким споменицима који припадају конзервативнијој струји. Међу њима су Св. Пантелејмон на Манију, Прототронос

на Накосу, најстарије фреске у костурским храмовима Св. Стефана, Арханђела и Анаргира, а сви су, сматра Л. Сафран, стилски „прогресивнији“ од Св. Петра у Отранту. Знатна уметничка активност у јужној Италији око 1000. године вероватно је, закључила је ауторка прво поглавље, одраз политичке стабилности тог периода. Уздизање Отранта на степен митрополије 967. или 968. године такође је могло побудити уметничку активност.

Фреске другог слоја изведене су на два веома различита начина, због чега су у ранијој литератури о овом споменику датоване у широком распону од краја XII до раног XIV века. Да би у својој књизи разрешила ово питање, Л. Сафран је започела утврђивање припадности фресака овом слоју живописа, јер за један број сцена и фигура то раније није било урађено.

Иконографско истраживање композиција из христолошког циклуса — *Благовести, Рођење, Срећење, Васкрсење Лазара* или *Улазак у Јерусалим, Крићење, Преображење (?), Силазак у ад и Духови* — открило је и издвојило све, како их ауторка назива, конзервативне, односно прогресивне елементе. Већина композиционих решења понавља иконографију средњовизантијског периода, међутим — неки иконографски детаљи не искључују ни касно палеолошко доба (типологија главе апостола Петра у *Духовима*, на пример, или сликање пса који лаје и кратка одећа пастира, у *Рођењу* итд.).

Анализом циклуса *Постања* [*Стварање анђела, Стварање неба и земље, Стварање Адама, Стварање Еве, Сусрет Створитеља и Адама (?) и Прекор Адама и Еве*, изгледа и још једна неидентификована сцена] установљено је да он има необичан садржај и редослед композиција, и да међу јужноиталијанским споменицима нема непосредног узора. Извесне иконографске појединости такође нису забележене у другим византијским споменицима (несимболично, дословно приказивање стварања анђела, фигура анђела који присуствује стварању Адама, первази од лишћа на телима Адама и Еве).

У Св. Петру сачуван је мали број засебних фигура.

Црвени медаљон с попрсјем анђела на луку изнад конхе апсиде по боји и месту, није уобичајен у византијским, нити у јужноиталијанским споменицима, премда неки ретки аналогни примери постоје (Омфори еклисија у Атини). Медаљон је уз то уоквирен врежом по чему је сличан примерима из трпезарије на Патмосу и цркве код села Вулгарели у Епиру. Јеванђелисти Јован и Лука, оштећених сигнатура и ликова, идентификовани су на основу текстова које исписују. Од фигуре Марка остао је само натпис, а од представе јеванђелисте Матеја незнатни фрагменти. Св. Василије, у олтару, идентификован је по остацима дуге тамне браде. Фронтални став и затворена књига коју држи у руци показују да овде није била насликана поворка архијереја, што је одлика конзервативних програма у јужној Италији и Грчкој све до краја XIII века. На малим остацима живописа у јужном броду препознате су фигуре св. Петра, св. Павла и једне неидентификоване светитељке.

Сликани орнамент третиран је равноправно са осталим иконографским елементима. Аналогије су тражене у јужној Италији и у другим, поглавито, грчким спо-



меницима. Та минуциозна анализа довела је Л. Сафран до закључка да је моти степеначистих крстова, који је најчешћи у Св. Петру, нарочито омиљен у јужноиталијанским споменицима од средине XIII до првих деценија XIV века. У целини, орнаментална декорација отрантског Св. Петра уско је повезана са византијским примерима, али су најочљивији мотиви примењени на начин карактеристичан за јужну Италију.

Супротно орнаментици, палеографија натписа не доприноси датовању фресака овог слоја живописа у Св. Петру. Двојезични натписи, грчки и латински, нису неуобичајени у јужној Италији, као ни три врсте коришћених скраћеница на њима.

Програм и његове особености Линда Сафран пажљиво је размотрила, сцену по сцену, стално их поредећи са другим споменицима. Објаснила је, поред осталог, размештај јеванђелиста, који одговара редоследу у јеванђељима и, делимично, литургијским читањима везаним за оближње сцене христолошког циклуса; циклусу главних јеванђеоских празника прикључене су поједине сцене са старијег слоја живописа — *Тајна вечера* и *Прање ногу* (остављене у протезису) а засебан циклус *Постања* објашњен је текстовима хомилија Григорија Назијанског читаних на Ускрс и празник Рођења Христовог, у којима се посебно варира тема стварања (креације) и обнове (рекреације), спасења и по новног оживљења.

Од два стилска начина на фрескама овог слоја (заправо, два сликарска рукописа), Астилу, како га назива Л. Сафран, припадају *Сретење*, *Криштење*, сцене из циклуса *Постања* и поједине посебне фигуре. Бстилом сликане су фреске у источном делу храма — *Благовести*, *Рођење*, *Вазнесење*, *Духови*, св. Василије и анђео у медаљону изнад апсиде.

Астил се одликује малом дубином представљеног простора, схематизованом изведбом пејзажа и статичком поставком понешто издужених фигура. Овална лица тамних су контура. У палети су наглашени топли тонови. Није било могуће пронаћи непосредне узор у региону Отранта, али постоје важне аналогије. По моделовању лица, то су Канделора, С. Вито „Веко" и Св. Никола у Мотоли. По типолошким карактеристикама лица, то је Св. Недеља у Итарци. Изван јужне Италије паралеле су нађене у споменицима од краја XII до касног XIII века. Палета има сличности са солунским Св. Давидом, а детаљи лица са Св. Неофитом на Кипру, Студеницом, Св. Димитријем Кроеон у Лаконији, Патмосом и Милешевом. Стил има одлике каснокомнинског периода, само без наклоности према орнаменталности.

Бстил изражава већу дубину простора, архитектонски елементи су просторно уверљиви, а људска фигура може да буде окренута и према посматрачу (познато из Нереза, Курбинова, Анаргира или Св. Маура у јужној Италији). Лица су рађена на два начина, оба изразито пластична. Аналогија је мање него за Астил. Архитектонска позадина из *Сретења* има неких слично сти са *Успењем* из крипте на гробљу у Мињану, богате драперије срећу се у споменицима овог региона, а колористичко моделовање слично је Св. Луцији у Бриндизију и Св. Симеону „а Фамоса". Мирна монументал-

ност фигура, пак, одговара византијским принципима сликарства касног XIII века изван јужне Италије. Сасвим сличне варијанте поза и скраћења срећу се на *Сретењу* у Св. Димитрију Кацурису у Арти, поједине црте могу се везати за метрополу у Мистри, у изведби драперија неке сличности нађене су са Теодорима у Мистри, Грацем и неким рукописима из око 1300. године. Компарације за сензуална, колористички моделована лица нађене су у Милешеву, Краниди, атинској „Лепој цркви" и, посебно, у Сопоћанима.

Да би овај слој живописа Св. Петра био датован на основу стила, Л. Сафран је најпре изложила фазе византијског сликарства у периоду од касног XIII до почетка XIV века. Начин третирања простора, моделовање инкарната и монументалност фигура, особености су које ово сликарство поуздано везују за струјања с краја XIII века. Још прецизније, Л. Сафран датује други слој фрескодекорације Св. Петра у трећу четвртину XIII века.

У закључним разматрањима трећег поглавља Линда Сафран резимирала је проблеме око датовања другог слоја живописа.

Усамљеност стила сликарства Св. Петра у његовом региону протумачена је околношћу да јужноиталијански споменици, Иако многи такође приписани другој половини XIII века, не представљају јединствену стилску групу. Напоре са повећавањем броја монументалних целина које су настале после средине XIII века, забележен је и пораст копирања грчких рукописа у области Отранта. Ти рукописи, примећује Л. Сафран, нису илустровани, али сама чињеница повећане производње рукописа увећава могућност да програм једне фрескодекорације буде заснован на текстовима.

Илустровање циклуса *Постања* у Св. Петру Линда Сафран схвата као одјек јеврејскохришћанске дебате о старозаветној јеврејској историји као припреми за новозаветну истину. До одређене мере ослоњене и на хомотичке егзегезе, идеје изнете на фрескама Св. Петра одговарају уверењима ученог опата Николе Нектаријуса изнетим у његовом спису *Против Јевреја* (око 1220) и у писаним делима његових следбеника.

Отрант је у XIII веку имао снажне, пре свега трговачке, везе са Крфом и Епиром. Из докумената је познато да је око 1225. године један сликар послат са Крфа у Апулију. На основу тога Л. Сафран претпоставља и друге уметничке контакте између ових области. Ниједан од очуваних споменика у Епиру не може се директно везати за Св. Петра, али је због конзервативног опредељења у уметности и географске близине Отранту, по мишљењу Линде Сафран, Епир највероватнији извор сликарства ове цркве. Модел се могао пренети преко рукописа или другог преносивог предмета. Саму примену узора Л. Сафран недвосмислено приписује локалним уметницима. Тек је можда један од живописаца Св. Петра (мајстор Бстила) могао имати непосредног додира са Епиром.

У четвртом поглављу ауторка се бави питањем функције цркве. Увреженом тумачењу Св. Петра као византијске катедрале Отранта, она супротставља низ

аргумената. Катедрале су у Византији и јужној Италији подизане на местима старијих храмова, док за Св. Петра нема археолошких података да је подигнут на месту неке старије грађевине. Скромне димензије Св. Петра прикладније су за храм мањег манастира него за катедралу. И дограђени фунерарни параклис такође би указивао на то да је црква била манастирска, а не катедрална. У Апулији се, уз то, као заштитник катедрала готово без изузетка јавља Богородица. Чињеница да је црква више пута живописана такође није индикативна за једну катедралу. Најзад, у програму фрескодекорације нема елемената који би подржали идентификацију Св. Петра као катедрале. Највероватније, црква је подигнута као приватна задужбина неког ктитора из редова византијске (грчке) властеле. То не искључује могућност да је храм могао бити и манастирски.

Питање ктиторства над различитим подухватима на цркви, посебно је размотрено. Архитектура Св. Петра указује на локалну радионицу која се ослањала на византијске провинцијске моделе. Први слој фресака такође је настао у локалном атељеу, као што су и уметници другог слоја исто тако из јужне Италије. Линда Сафран је покушала да одгонетне личности које су ангажовале те уметнике и занатлије. Први поручилац остао је непознат. Једино се могло посредно закључити да је црква подигнута крајем X века, да је у њој служено по ортодоксном обреду, као и да је декорисана византијским фрескама са грчким натписима. За други слој сликарства Л. Сафран је претпоставила да су поручиоци могли бити Матеј из Палме (архиепископ од 1282. до 1309), за горње партије живописа које су рађене Астилом, и архиепископ Јаков (1282—1309), за остали део фрескодекорације, који је изведен Бстилом. Поручилац је у сваком случају била врло имућна и учена особа, чини се православне концесије.

Линда Сафран се позабавила вишеслојним византијским провинцијским спомеником који, како сама на крају пише, представља „јединствену уметничку синтезу која се могла остварити једино у том делу Италије“. У Апулији, доиста, Византија је преовлађујући и пресудан, но не и једини уметнички чинилац. Истраживачима споменика ове области велику тешкоћу представља недостатак прецизних историјских података. Иконографија сликарства тешко се мењала, а стилска кретања веома је тешко реконструисати. Таквим проблемима Линда Сафран супротставила се марљивом и прецизном анализом самог споменика, по нашем мишљењу — веома успешно. Савлађујући вредно и обавештено карактеристике отрантске цркве Св. Петра, пажњу је посвећивала дословно свим детаљима непрестано их упоређујући са другим споменицима. Закључци до којих је долазила због тога су чврсти и уверљиви. Штета да овако солидан текст не прати квалитетнији илустровани материјал, што је, уосталом, проблем који најчешће остаје изван домашаја аутора. Овом књигом темељно је проучен значајан споменик једне од такозваних византијских провинција. Истраживање уметничке активности региона Отранта и јужне Италије тиме је добило још поузданије ослонце.

Смиљка Габелић

## THE JUDEAN DESERT MONASTERIES IN THE BYZANTINE PERIOD

(Манастири Јудејске пустиње у византијско доба) Yizhar Hirschfeld (Јизар Хиршфелд)

Издање: Yale University Press, New Haven — London 1992.

282 странице текста, 137 илустрација, библиографија и индекс

Истраживање хришћанских манастира у сфери византијских утицаја, нарочито када је предмет проучавања превасходно њихов просторни и архитектонски лик, доскора је било углавном усмерено на појединачна монашка насеља расејана широм пространства некадашње Византијске империје. Међутим, и тада је примарно место у истраживачком процесу било посвећено манастирским црквама, као најзначајнијим здањима манастирских целина, а остали делови насеља и њихова просторна организација имали су секундарни значај. Једна од првих архитектонских студија (*Манастирска архитектура*, Атина 1958<sup>2</sup>) чувеног грчког научника А. Орландоса, данас у много чему превазиђена, још увек представља — и поред свих недостатака — основицу за проучавање византијских манастира на подручју Балкана и делова Мале Азије. Тек су у новије време интензивна археолошка ископавања у појединим регионима подстакла истраживаче на проучавање манастира као појединачне целине, али и као ширег феномена, узимајући у обзир читаве групације у оквирима појединачних подручја некадашњег Византијског царства и оних у сфери византијских утицаја (L. Rodley, С. Поповић, W. Djobadze). Целовито дело које се бави византијским монаштвом и манастирским градитељством, од њихових почетака до пропасти империје, ни данас не постоји. У том светлу, регионална проучавања манастирских целина имају изузетан значај, и отварају пут за будуће студије посвећене архитектури манастира у византијском свету.

Књига израелског научника Јизара Хиршфелда *Манастири Јудејске пустиње у византијско доба* представља један од значајних беоцуга у оквиру проучавања регионалног развоја византијског манастира. Беоцуг због тога што је монашки покрет крајем III, а нарочито у IV веку готово истовремено захватио многа подручја хришћанског Истока, тако да се данас не може поуздано утврдити где су никле прве заједнице тога типа. И поред увреженог мишљења да је Египат простор првих хришћанских анахорета, најновија истраживања наговештавају да су области Сирије и шире Мале Азије, чак и Тракије, имале значајног удела у најстаријем периоду стварања монашких заједница. И прве такве насеобине у Јудејској пустињи, о којима ће овде бити речи, основали су углавном анахорети дошљаци са удаљених простора из Кападокије, Витиније, Киликије, Тракије и Јерменије.

Обимна студија Ј. Хиршфелда, у којој разматра постанак и развој монашких заједница у области Јудејске пустиње, обухвата период од IV до VII столећа. Његова проучавања су заснована на упоредној анализи писаних историјских извора и резултата најновијих археолошких истраживања, у којима је он био један од ак-

тивних учесника, руководећи поред Ј. Патрика (Joseph Patrich) истраживањем централних и јужних делова те територије. Значајну етапу у проучавању манастира Јудејске пустиње, како истиче аутор у уводу, представља подухват превођења свих византијских извора за монаштво Јудејске пустиње са грчког на хебрејски (Leah Di Segni), што — према речима Хиршфелда — представља историјску подлогу и заједно са археолошким ископавањима чини базу на основу које је реконструисан свакодневни живот у тим целинама. Средином седамдесетих година овог столећа било је познато само двадесетак манастира на терену, а захваљујући интензивном археолошком програму, реализованом у новије време, данас се зна за више од шездесет локалитета у Јудејској пустињи, који су укључени у ову студију.

Поред уводног одељка у коме су сажето коментарисани историјски извори, резултати најновијих истраживања, географско подручје и историјске прилике, аутор је у оквиру осам поглавља и закључка на крају размотрио појаву, развој и делимично гашење манастирских насеља у том региону. Свако поглавље је подељено на низ засебних одељака у којима су анализирани одговарајући аспекти монашке заједнице, у оквиру примарног проблема истакнутог у наслову одређене главе. Прегледом главних наслова добија се и основни концепт ове студије: Типови манастира (I); Како су манастири зидани (II); Свакодневни живот монаха (III); Извори живота (IV); Архитектонска анализа — сакрални простори (V); Архитектонска анализа — Световни простори (VI); Пустињаци и њихов начин живота (VII); Свети простори у Јудејској пустињи (VIII) и Закључак на крају.

Иако је грађа подељена на осам поглавља, најобимнији део студије обухвата архитектонска анализа (V и VI), што у извесном смислу указује на посебно интересовање аутора за историју градитељства тог региона. Бавећи се манастирском типологијом (I), Хиршфелд на почетку разматрања истиче да је она у извесном смислу била санкционисана и административном функцијом двојице монаха који су делили положај архимандрита у Јерусалиму. Један је био задужен за монашке заједнице — лавре, а други је био одговоран за киновије. Иако је архимандрит био старешина урбаног манастира, а архимандритска канцеларија у оквиру Јерусалимске цркве постоји већ од почетка V века, он је такође био задужен и за нека питања монаха у Јудејској пустињи. Положај архимандрита делила су од 494. године двојица најугледнијих монаха — Теодосије и Сава. Први је био одговоран за киновије у региону Јерусалима, а други је био задужен за лавре и пустињаке. Та чињеница потврђује и постојање два основна типа монашких заједница у Јудејској пустињи — *лавре* и *киновије*. Хиршфелд затим прихвата већ раније усвојену дефиницију лавре, описујући је као заједницу монаха који живе у засебним — изолованим ћелијама, скупљајући се суботом и недељом на заједничку молитву. Она се као просторна целина састојала од средишта, које је чинила црква са пратећим грађевинама и од засебних монашких ћелија распоређених у оквиру имања лавре. У средишту лавре су живели игуман, иконом, свештеник и још неколико монаха, а остали житељи су боравили у посебним ћелијама. Читав систем попло-

чаних стаза повезивао је ћелије са средиштем заједнице, и на тај начин је образована просторноархитектонска целина лавре. У разматрању које следи, аутор наводи да постоје и подгрупе у оквиру једног типа заједнице. Тако се, по његовом мишљењу, лавре деле на оне сазидане на равном простору и на оне подигнуте уз стрме стеновите литице. Разлика не постоји у оквиру усвојеног начина живота у заједници, већ произлази из топографије терена на коме се она заснива. У анализи која следи аутор разматра појединачне просторне целине хронолошким редом, у оквиру предложене типологије. Сваки од поменутих локалитета је илустрован ситуационим планом топографског карактера. Усвојеним системом знакова обележено је на карти средиште лавре, као и просторна диспозиција ћелија, док је само за лавру Харитон (Chariton, стр. 24) урађена реконструкција комплекса, илустрована перспективном скицом. Битно детаљнија ликовна документација прати разматрање другог типа манастира — киновију.

Утврђујући најпре да у киновијском манастиру живи група монаха који воде заједнички живот, обављају свакодневне молитве, обеде и рад, Хиршфелд указује да се и ти манастири могу поделити на две групације, на основу топографских карактеристика њихових локација. Реч је, као и код лаври, о киновијама изграђеним на равном простору и оним другим подигнутим уз стеновите литице. Од четрдесет четири киновијска манастира идентификована у Јудејској пустињи, тридесет и девет су у равници, док су преосталих пет на стеновитој локацији. Типични киновијски манастир аутор описује као групацију четвороугаоних грађевина ограђених зидом и наглашава да их има мањих, који подсећају у просторном погледу на касноантичке руралне виле, и већих који готово личе на мале градове, обједињујући све што им је неопходно: радионице, болнице и странопријемнице (гостинске куће). После уводног дела, у коме су изнете опште карактеристике заједнице, следи опис појединачних манастира хронолошким редом. Одговарајући ситуациони планови манастирских целина чине саставни део појединачних разматрања, а у појединим случајевима су приложене и аксонометријске представе идеалних реконструкција манастира (сл. 22 и 24). У закључном разматрању типологије киновија аутор издваја девет елемената који чине њихова заједничка обележја: грађевинска целина је компактна са међусобно повезаним архитектонским елементима (1); грађевине су углавном двоспратне (2); манастир је омеђен масивним каменим зидом (3); просторни план целине је четвороугаони код равничарских, а одступања су могућа код брдских целина (4); грађевине образују унутрашње двориште (5); улазна грађевина је обично усмерена ка унутрашњем дворишту (6); јавне заједничке грађевине (црква, трпезарија, економске зграде) одвојене су од стамбених делова (7); стамбени делови су одвојени од улазне грађевине (8); странопријемнице већих манастира биле су изграђене изван манастирских зидова у близини улаза (9).

У наставку истог поглавља Хиршфелд уводи и још две категорије просторних целина које назива тврђавски манастири (стр. 47) и манастири изграђени поред меморијалних цркава (стр. 55). Он истиче да су посредни пре подгрупе у оквиру раније успостављене типологије, него посебан тип целине.

Имајући у виду целокупну грађу на основу које је аутор утврдио општу типологију манастирских целина, морамо се осврнути на извесне недоследности. Генерална подела монашких заједница на лавре и киновије, заснована на усвојеном начину живота и понашања у њима, условила је и стварање одговарајуће просторноархитектонске целине, што чини и базу Хиршфелдове типологизације. Сасвим неочекивано, аутор уводи у тако успостављен систем категорије тврђавских и меморијалних манастира, као да је реч о целинама оформљеним изван система лаври и киновија, што свакако није случај. У том светлу, у једном делу расправе основицу просторноархитектонског типа манастира чини организационоадминистративно устројство, а у другом просторноархитектонско планирање, па самим тим и типична целина произлази из одређених градитељских услова специфичне локације. Намера аутора је очигледно била усмерена на ослобађање од формализма, који је чест приликом успостављања типологија уопште. Међутим, примењени аналитички поступак у овом случају није у целини дао очекиване резултате, већ је, напротив, унео и низ нових недоумица у оквиру постављеног питања.

У другом поглављу, које носи наслов *Како су манастири зидани*, аутор је дао општи преглед грађевинског материјала употребљеног за зидање, помињући такође и поједине мајсторе који су у том процесу учествовали. Тако сазнајемо да су основно средство за зидање углавном представљали локални камен — кречњак, палмово дрво за међуспратне и кровне конструкције и кречни малтер као везиво. За облагање цистерни коришћен је, као и другде у касноантичком и византијском свету, хидраулични малтер, справљен додатком млевене опеке. Кровови су углавном били равни, осим код цркава и трпезарија, које су покриване црепом. Прозорско стакло се такође доста користило, што су потврдили и налази археолошких ископавања.

Изузетно занимљив део студије, са низом обавештења о дневном распореду, условима за живот, броју монаха и величини заједнице, исхрани и манастирској имовини чини поглавље *Свакодневни живот монаха*. Исцрпан у обавештењима прикупљеним у писаним изворима, али и у археолошким истраживањима, Хиршфелд је приказао битне аспекте манастирске организације. Дошао је до закључка да су примењена правила понашања у палестинским заједницама потекла са удаљених подручја Сирије и Кападокије. Примењивана су правила северносиријског епископа из V века Марута — садржана у седамдесет и три тачке, као и правила Василија Великог из Кападокије. Свети Сава Палестински, оснивач Велике лавре, установио је правила за своју монашку заједницу. Једно од питања које Хиршфелдови резултати истраживања покрећу, а чиме се он није бавио, односи се на почетке стварања монашких заједница на хришћанском Истоку, односно на њихову географску диспозицију у хронолошком смислу.

Изузетно корисни су подаци о величини монашких заједница, изнети у овом поглављу. Аутор закључује, на основу упоредне анализе писаних извора и археолошких података, да су мали манастири имали просечно око 20 монаха, манастири средње величине око 50 калуђера, а велике заједнице у просеку око 150 житеља.

На основу збирања појединачних резултата, Хиршфелд је дошао до бројке од око 3000 монаха који су чинили укупан број монашке популације Јудејске пустиње у доба највећег успона монашког покрета.

Извори живота разматрани су у оквиру посебног поглавља, у коме су покренута питања обезбеђења економске подлоге за развој заједнице. Истичући да су разне врсте донација (од приватних до империјалних) имале пресудну улогу у том погледу, аутор анализира и индивидуални економски развој појединих манастира. Међутим, Хиршфелд није довољно размотрио ктиторско питање у овој најстаријој фази хришћанског монаштва. Тако се стиче утисак да су дародавци, без обзира на то да ли су империјалног порекла или скромнијег, улагали у заједнице не полажући никаква посебна права на њих. Имајући у виду изузетно сложено питање *ктиторског права* у оквиру развоја манастира у средњовизантијском и касновизантијском периоду, у студији овог обима није смело да изостане детаљније разматрање тог проблема, поготову што је реч о најстаријој фази развоја монашких заједница.

Архитектонска анализа, која је обухваћена двама обимним поглављима, односи се на разматрање појединачних грађевина манастира. Хиршфелд је у том погледу усвојио генералну поделу на две категорије: сакралне грађевине и световне грађевине. Примарни објекат прве групације јесте манастирска црква, затим следе простори за сахрањивање, и на крају молитвене одаје као посебна групација. Хиршфелд на почетку разматрања одређује три основна типа црквених грађевина у манастирима. Прву групу чине грађевине које назива *цркве монашког типа*, мислећи при том на грађевине једнобродне издужене правоугаоне основе са апсидом на источној страни. Другу и трећу групу чине пећинске цркве и базилике које се једва могу наћи у склопу манастира у Јудејској пустињи. Иако је главни предмет проучавања у овом поглављу архитектура грађевина, могло би се рећи да је предмет до те мере поједностављен, да се готово своди на елементарно набрајање цркава у оквиру усвојене типологије. Поглавље је пропраћено једним илустративним прилогом (сл. 52) где су схематски приказане основе цркава. Осим облика основе и елементарних мерних вредности хоризонталног плана, ништа од архитектонских елемената грађевине није анализирано. У погледу локације сакралне грађевине у манастиру, аутор је напоменуо да се најчешће налази на северној страни комплекса, не улазећи у разлоге који су је одредили. Исти поступак анализе је примењен и код *простора за сахрањивање*, са нешто више детаља у погледу погребних обичаја карактеристичних за монашку средину у Јудејској пустињи. Под молитвеним просторијама, којима је посвећен посебан одељак, аутор подразумева засебна одељења у склопу изолованих монашких ћелија код лаври. Реч је, у ствари, о малим капелама које су монаси користили за свакодневну молитву, док су само суботом и недељом присуствовали служби у заједничкој цркви.

Детаљнији опис архитектуре карактерише разматрање појединачних световних грађевина. Најзначајније место у том контексту, по аутору, имају системи за прикупљање и снабдевање водом, будући да је реч о пустињском подручју, па је снабдевање водом за заједницу витално питање. Изузетно детаљно су обрађене

цистерне, канали за довод воде, пропраћени одговарајућим плановима и идеалним реконструкцијама (стр. 148—161). У посебним одељцима су анализирани обимни зидови комплекса са улазним грађевинама и унутрашња дворишта. Посебно је наглашено да се двориште образовало испред оне фасаде цркве на којој се налазио улаз, јер је служило као главни простор за окупљање монаха пред почетак разних церемонија.

Куле су такође биле чести и значајни објекти у склопу киновија и лаври. Хиршфелд их дели на стамбене куле и оне друге које су зидане на границама имања. Међутим, аутор истиче да не постоје у изворима експлицитна казивања на основу којих би се закључило шта је био главни разлог за зидање кула. Њихове архитектонске карактеристике, као и њихова просторна позиција, не говоре у прилог претпоставци да су коришћене као одбрамбене грађевине (стр. 171). У одељцима који следе детаљно су проучене монашке ћелије, нарочито оне у лаврама, а затим манастирске трпезарије и кухиње. Говорећи о трпезарији, Хиршфелд истиче да су оне биле саставни део киновија и да су се налазиле недалеко од цркава. На примеру чувеног манастира Св. Мартирија, аутор анализира типичну манастирску трпезарију, нажалост — без и једног архитектонског прилога, само са две фотографије.

Странопријемнице — или одаје намењене путницима и ходочасницима — такође су обрађене у посебном одељку. И овај део, као и претходни, не прати ниједан архитектонски цртеж, већ само једна фотографија, што је штета, будући да у тексту аутор исцрпно објашњава функцију и значај ових грађевина. Поглавље о архитектури се завршава описом манастирских повртњака, као и описом система поплочаних стаза које су повезивале киновије и лавре.

Поглављем у коме се разматра живот пустињака и њихове испоснице (VII), и оном посвећеном феномену „светих места“ у Јудејској пустињи, Хиршфелд завршава своју исцрпну студију. Појава „светих места“ је нарочито карактеристична за ово подручје. Реч је о локацијама, најчешће стеновитим које су обележене уклесаним крстовима у литице стена, врло често и као низ ниша полукружних удубљења, којих у неким случајевима има дванаест (стр. 123). Понекад су се на тим просторима градиле и мање капеле. Оне су биле намењене путницима и ходочасницима који су крстарили пустињом, идући од једног манастира до другог.

Обимна студија посвећена манастирима Јудејске пустиње у византијско доба Лизара Хиршфелда представља значајан корак у проучавању монашких заједница хришћанског Истока. Она је заснована на компаративном проучавању писаних извора и археолошких података. Имајући у виду археолошки аспект проучавања, нека питања у овој студији су остала недоречена и отворена. И поред тога што је сасвим извесно да истраживачки процес увек остаје отворен за нове видове студирања, чини нам се да је на текућем степену сазнања аутор могао да пружи нека прецизнија обавештења. Ту најпре мислимо на хронолошку стратиграфију грађевинских остатака. Многе лавре и киновије су запустеле у VII веку са арапским освајањима, али су поједине заједнице наставиле да живе и у новим условима. На крају, Света земља је била и остала место ходочашћа. Питање континуитета и дисконтинуитета гра-

дитељства, измена првобитних архитектонских концепција, додавања нових делова старијим структурама, аутора нису посебно интересовала. Могло би се рећи да је то оправдано, имајући у виду строго одређено раздобље од IV до VII века, којим је Хиршфелд ограничио своја истраживања. Недоумица се, међутим, рађа на нивоу презентованих планова археолошких остатака манастира, где се у појединим случајевима препознаје, по архитектонској диспозицији, сукцесивно на стајање, што свакако отвара и нека друга питања у погледу изгледа, типа и величине заједнице датог хронолошког раздобља. Аутор је понекад и наговестио да су поједини простори или њихова фрескодекорација датовани у средњовековно раздобље (стр. 36), али на архитектонским плановима је изостала хронологија, што често наводи на закључак да су представљене целине првобитна интегрална остварења.

Могло би се замерити аутору што у појединим одељцима, који се тичу изузетно важних грађевина, као на пример — манастирска трпезарија — није приложио планове тих здања, нити је анализирао њихову вишезначну функцију у монашкој заједници. Трпезарије су по Хиршфелдовој подели сврстане у поглавље о световној архитектури, иако се данас сасвим извесно зна да је реч о бифункционалним грађевинама, у којима се обављао и део молитвеног програма монашке заједнице. Нејасноће у погледу усвојене типологије, на нивоу целине (киновије и лавре — тврђавски манастири и меморијални комплекси), као и на нивоу појединачних здања (црквене грађевине — тип монашке цркве?), о чему је раније било речи, свакако ће захтевати разјашњења у неким будућим разматрањима.

Хиршфелдова књига је добро технички опремљена, са изванредним цртежима (аутори: Е. Cohen и L. Ritmeyer). Изузетно користан преглед са кратким биографијама свих значајних монаха, оснивача лаври и киновија, приложен је на крају књиге. *Манастири Јудејске пустиње у византијско доба* Лизара Хиршфелда, свакако спадају у ред оних публикација које ће бити незаобилазне у будућем проучавању византијских манастира.

Светлана Поповић

Драгиша Милосављевић ЦРКВА БРВНАРА  
У ДУБУ Ужице, РО „Кадињача“, 1994. стр.  
106.

Драгиша Милосављевић, историчар уметности и управник Народног музеја у Ужицу, спада у круг малобројних истраживача и научних радника који живе и раде у унутрашњости наше републике, а који су својим радом стекли ширу афирмацију. Поред већег броја стручних и научних радова објављених у нашим периодичним публикацијама и обимног студијског каталога (*Мање познате иконе југозападне Србије*, Прибој 1989), написао је две вредне књиге (*Заоставштина сликарске породице Лазовић*, Прибој 1990. и *Стара црква у Ужицу*, Ужице 1991), којима је знатно допри-



нео бољем познавању градитељске и уметничке баштине у долини Лима и у ужичком крају.

Приступајући монографској обради једне од најлепших, ако не и најлепше српске цркве брвнаре, Д. Милосављевић је имао знатно богатије истраживачко и списатељско искуство у односу на своје пређашње научне задатке. То му је увелико олакшавало овај изазовни и сложени посао коме је, очигледно, приступио надахнуто и полетно. Свестан вишестраног значаја цркве брвнаре у Дубу која је у својој врсти споменик без премца, аутор је знао да се занимљива али и научно целисходна монографија може написати само под условом да се овом задатку приђе са пуном озбиљношћу и ако се напусте неки стереотипи по којима су овакви споменици у нашој историографији обрађивани и научно интерпретирани. Другим речима, Д. Милосављевић је схватио да се овакав интегрални споменик који у неким својим видовима досеже универзалне вредности, може адекватно и савремено научно сагледати ако се његов настанак, живот и вишестрано зрачење посматра у склопу друштвених и духовних збивања средине у којој је служио човеку поставши део његовог живота, судбине и простора и ако се продубљено уђе у суштину неимарске традиције која га је као врхунску градитељску творевину изнедрила. Другим речима, аутору је било јасно да су била неопходна додатна али продубљена истраживање градитељске делатности мајстора Осаћана чији су најелитнији представници били неимари овог непоновљивог храма. Осим тога, Д. Милосављевић је као стручњак упућен у методологију социолошких истраживања осветлио све битне друштвене и културне услове у којима су настајале цркве брвнаре и аргументовано указао на њихов свеколики значај у погледу очувања националног, верског и духовног бића српског народа у временима тешке политичке, економске и сваке друге кризе. Сама композиција и структура књиге најбоље осликава методолошки приступ аутора и његов истраживачки поступак.

Уз уводни текст под насловом *Поводи* у коме аутор излаже побуде и мотиве који су га определили да напише монографију, монографија се састоји од шест великих поглавља, и то: I. *Извори о цркви брвнари у Дубу и проблеми интерпретације*, II. *Осаћански неимари и црква брвнара у Дубу*, III. *Записи из цркве брвнаре у Дубу*, IV. *Архитектура и обнова цркве брвнаре*, V. *Црква брвнара у Дубу и сродни градитељски концепти* и VI. *Ризница цркве брвнаре у Дубу*. Целину композиционе поделе књиге чине још закључно поглавље — „Уместо закључка“, опсежнији резиме на енглеском језику „*Log church in the village of Dub*“, *Литература* и *Регистар*.

У првом поглављу врло систематично је изложено оно што је о овом храмуспоменику до сада писано уз настојање да се критички размотри и научно валоризује. У том погледу аутор непогрешиво уочава колико су свеколике вредности овог бисера народног градитељства и етнографског наслеђа биле у раскораку са оним што је из пера стручних и научних радника о њему писано. Звучи можда парадоксално али и бизарно да је о овом прелепом древном здању најлепше, најсликовитије и најнадахнутије писао један песник (Миодраг Павловић). Његов текст објављен у „Политици“ није

лишен нити поетског набоја нити зналаштва којим је овај споменик представио.

У другом поглављу необично значајном за дубље разумевање настанка дубске цркве као ремекдела осаћанских градитеља, Д. Милосављевић је обрадио три теме међусобно тесно повезане. Прва тема *Православље и цркве брвнаре* обрађена студиозно, предочава сву сложеност суштине православља и улоге храма као „космоса у малом“ и као жаришта духовности. Мале цркве брвнаре, настале у време кад су велики подухвати градње монументалних храмова били прошлост, очувале су верско и етничко биће српског народа. Оне су замениле порушене и похаране велелепне задужбине. Друга тема *Традиција осаћанских градитеља* и трећа под насловом *Осаћани и црква брвнара у Дубу* стоје у комплементарном односу. Њиховом обрадом аутор је осветлио феномен осаћанских неимара у таквим размерама и са таквим надахнућем да смо добили по први пут поуздану научну слику о њиховој делатности и особености њиховог стваралаштва. Довођење у везу знаменитог ХаџиМилентија Стевановића, рачанског архимандрита са градњом цркве у Дубу сасвим је засновано. Настанак репрезентативног мобилијара са дрвеним чирацима и полијелејом који су без премца и који, колико је познато, немају узора није никако случајан. Њихов наручилац је човек префињеног укуса и угледа који је био свестан да на тај начин остварује стилско и естетско јединство ентеријера са архитектуром грађевине. Овде је свој удео свакако дао легендарни ХаџиМилентије. Ауторов закључак да „неимари храма у Дубу остају за сада, а можда и за неко дуже време загонетка, док се њихова вештина грађења и обликовања, резања и украшавања стопила у универзално осаћанско биће српске културне баштине“ — сасвим је исправан и неспоран.

Поглавље посвећено записима из цркве брвнаре у Дубу обухвата записе на штампаним књигама, предметима црквеног мобилијара и записе на надгробним белезима и олтарској прегради. Из ових записа ишчитава се својеврсна историја овог споменика. Подаци из натписа казују нам, поред осталог, о томе колико је дупски храм био повезан са народом и средином у којој постоји више од два века. Занимљиво је да се знатан број записа односи на неке заслужне интересантне личности као што је, на пример, свештенојереј Андрија Максимовић чији је допринос обнови цркве био велики. Најзад, на једном јеванђељу исписана су имена Алексија и Димитрија, чланова угледне иконописачке бјелополске породице Лазовић, који су сликали поједине иконе. Можда би било добро да се поглавље о записима, без обзира на његов значај за историју храма, стави после поглавља о ризници јер на месту где се налази, има се утисак, помало угрожава кохерентност дела књиге који се односи на проблематику осаћанских неимара, архитектуру обновљене цркве и на градитељске концепте сродне дупском храму. Овај део књиге треба да сачува своју хомогеност, јер је ту, вероватно, писац досегао и највеће научне домете.

Четврто поглавље под насловом *Архитектура и обнова цркве брвнаре у Дубу* представља, нема сумње, једну од најесенционалнијих целина књиге. Сагледавана неконвенционално и очима историчара уметности



који у оцени једног градитељског дела предност даје уметничкоестетском аспекту а не конструкциопросторном склопу који, разуме се, ни у чему не занемарује, архитектура цркве брвнаре је по први пут целовито, систематично и коректно анализирана при чему није занемарено ниједно њено битно својство. Насловивши једну целину овог поглавља *Анализа постојеће грађевине*, Д. Милосављевић је до детаља описао дупско здање. Упустивши се у подробну и исцрпну дескриптивну анализу, он је успео да нам предочи све просторне, конструкционе и друге карактеристике грађевине. Детаљно је размотрио све делове храма који доприносе његовој архитектонској вредности и особености. Д. Милосављевић је посебну пажњу посветио опису декоративних елемената на архитектури храма. Уочивши да је релевантна градитељска вредност овог храма надомак Бајине Баште управо симбиоза конструкциопросторних и декоративних обележја објекта, он је, стога, целом корпусу грађевине приступио као творевини која је моделована по замисли ктитора и неимара, у жару стварања највишег реда да би нам представио и протумачио све оно што организам ове прелепе грађевине садржи, што је типично и стандардно црквама брвнарама, и оно што овај храм чини особеним и изузетним. Ниједна црква брвнара у Србији нема доминантнији и лепши кров од дупске. Покривен клисом, он објекту даје посебну сликовитост. Његовом анализом, као и разматрањем других делова храма, као што су апсида, зидна платна, портали, трем и др. аутор је са естетског становишта остварио најпотпунију валоризацију овог споменика. Битно је истаћи да је аутор анализом конструкциопросторног склопа и декоративних целина успео да дође до сасвим основаних претпоставки о градњи и потоњој реконструкцији храма. Без обзира на то што су уништени сви архивски документи који би могли да баце одређену светлост на време настанка богомоље, нема никакве сумње — како писац мисли — да је храм настао у последњој деценији XVIII века, или тачније 1792.г. „у време када су подизани и обнављани многи сакрални објекти у Србији". Првобитна богомоља била је мањих димензија, без трема, с нижим и једноставнијим кровом, и са надстрешницом на западној страни. Аутор верује да је првобитна богомоља преживела најтеже године Првог и Другог српског устанка, па и 1813. годину, када је похарана Рача и када су страдали њени монаси. По подацима из летописа и по другим — не сасвим поузданим сведочанствима — храм је опсежно реконструисан 1828.г. Том приликом је старој црквици значајно промењена архитектонскоестетска концепција. Ову реконструкцију је извела сјајна неимарска дружина из Осата, која је своје градитељске способности овековечила непоновљивим здањем које је, у целини узевши, вероватно, најлепша и најзанимљивија црква брвнара у српском културном простору. Д. Милосављевић је свестрано изучио однос између старе и нове грађевине и поуздано установио шта су, заправо, урадили мајстори 1828.г. приступајући обнови, односно амбициозној реконструкцији старог храма знатно скромније архитектуре и размера. Оно што је занимљиво при том и што треба истаћи, јесте чињеница да су нови мајстори пришли реконструкцији старе богомоље са извесним респектом према старом здању, задржавајући неке

елементе и користећи у значајној мери стару грађу. Нова црква је од свог уобличавања до данас доживљавала разне поправке, нарочито кров. Међутим, ниједна од њих није утицала на промену првобитног изгледа нити је довела до деградације њене архитектуре.

Поглавље *Црква брвнара у Дубу и сродни градитељски концепти* показује ширину научног приступа Д. Милосављевића при обради овог јединственог споменика српског народног градитељства и одражава његово настојање да упоредним изучавањем других црква брвнара установи шта је архитектури дупског храма заједничко са другим црквама, а у чему је његова особеност, па и оригиналност. У том циљу аутор је продубљено анализирао читав низ црква брвнара које су својим градитељским и декоративним одликама донекле сродне храму у близини манастира Раче. Доживевши најмање промену у својој архитектури, црква у Дубу је могла са сигурношћу да буде предмет упоређивања са другим сличним богомољама и да се својим концептом проверава у погледу могућности да је послужила као образац и предлојак за поједине сличне храмове у Србији или обратно. У потрази за сродношћу између дупског и других храмова, аутор се са много научних разлога задржао најпре на цркви брвнари у Селевцу код Смедеревске Паланке, грађевини која, без обзира на многе произвољне преправке и буквалну девастацију, скрива многе лепоте првобитног архитектонског концепта, оличеног кроз евидентну монументалност, племените пропорције, квалитет дрводељске обраде и шарм архитектонске декорације. Иако садашњи изглед овог споменика не указује на дубљу сродност са храмом у Дубу, неки елементи у архитектури храма и карактер мобилијара упућују на неке заједничке црте које се не могу занемарити, али се може жалити што црква у Селевцу није сачувала много од свог првобитног изгледа. Знатно вернија свом изворном изгледу, црква брвнара у Рачи Крагујевачкој поседује својства која је у градитељском погледу јако везују за цркву у Дубу. Особита је сличност између ова два храма у декоративној тематици, односно у систему украшавања портала и у појединостима у унутрашњости цркве. Аутор се трагајући за сродним градитељским концептима осврнуо на следеће цркве брвнаре: Брзан код Лапова, Покајница код Велике Планае, Таково, Брезна, Вранић, Сеча Река и Миличаница. На свакој од ових црква аутор је уочио и истакао оно што их везује или на изванредан начин разликује од концепта дупског храма. Све ове цркве производ су осаћанских градитеља, и то оних који би по даровитости могли да се сврстају у елитну групу мајстора. По нашем мишљењу, две цркве имају посебан значај за упоредна истраживања. То су Миличаница и Сеча Река — две грађевине које су поред евидентних градитељских квалитета у највећој мери задржале своје изворне архитектонске и декоративне карактеристике. Дубља анализа њихових архитектонских обележја и вредности, нарочито када је реч о Миличници — бисеру осаћанског градитељства, чији је градитељ био Игњат Петровић, открила би, можда, неке елементе који би били од важности за стицање јасније представе о схватању пропорцијских односа осаћанских градитеља, систему мера и других одлика њиховог неимарског умећа које ће, вероватно, још дуго скривати многе своје тајне. Писац

је, ипак, сасвим објективно и тачно закључио на крају овог једног од кључних поглавља да је дупски храм, настао у близини завичаја Осаћана, „био могућност њиховог маштовитог узлета, и многих оригиналних решења како у конструкцијопросторном обликовању, тако и у естетској обради дрвених предмета, каква нисмо могли срести на другим објектима ове врсте”.

Као у ретко којој цркви брвнари, у храму у Дубу срећом је сачуван одређен број старина — предмета за богослужбену употребу од којих неки поред уметничке имају и историјску вредност. Реч је, како их је писац назвао, о етнолошким и сакралним вредностима, а чине их: иконе, предмети од дрвета и остали предмети црквеног мобилијара. Све су оне обрађене у оквиру поглавља *Ризница цркве брнарне у Дубу*. Дупска ризница представља занимљиву збирку разноврсних предмета сакупљених и сачуваних захваљујући срећнонесрећним околностима. Кад то кажемо, мислимо — у првом реду — на тешку судбину манастира Раче који је са црквом у Дубу био у тесној вези и из којег је преостао део ризничког материјала. Нажалост, ниједна рукописна књига настала у богатом и знаменитом рачанском скрипторијуму није сачувана. Такође је доста суморно сазнање да је знатан број иконописних творевина доста страдао, и да је у знатној мери изгубио своје колористичке и друге квалитете.

Д. Милосављевић је систематски и целовито обрадио ризницу улазећи, колико је год то било могуће, веома продубљено у проблем настанка, односно пут доспећа извесних предмета у ризницу. Ово поглавље, у ствари, спада међу најинтересантнија у књизи зато што обрађује научно готово сасвим непознат материјал. Оно је утолико значајније што по методолошком приступу и свеобухватности може да послужи као узор за истраживање и обрађивање ризница мањих капацитета, али не и вредности.

Одговарајућа пажња је поклоњена иконама чији је фонд невелик, али доста разнолик. За једну цркву брвнару могло би се рећи да је њихов број импозантан. Ова колекција икона је највећим делом сакупљена у време свештенојереја Андрије Максимовића. Његовом заслугом набављене су руске иконе које су у овом храму веома запажене. Престоне иконе свакако највише упозоравају не само својим руским пореклом већ и својим квалитетом и димензијама нетипичним кад су посреду руске иконе у црквама овог типа. Другу групу икона чине радови зографа из сликарске породице Лазовић из Бијелог Поља Алексија и Димитрија који су ове иконе сликали, по речима аутора, године 1820. и 1821. Занимљиво је да Милосављевић наслућује да су ове иконе биле сликане за цркву манастира Раче, односно и да су неке рад Симеона Лазовића који је 1764. сликао иконостас у цркви Св. Петра и Павла у Сирогојну. Он чак претпоставља да су из цркве у Сирогојну у Рачу доспеле Симеонове иконе, а из Раче у Дуб, што се само условно може прихватити. Доста су загонетне царске двери чија дуборезна орнаментика указује на могућност њиховог настанка крајем XVII века. Потпун каталог икона сачињен стручно и савесно садржи све релевантне податке о 17 иконописних творевина.

У ризници храма у Дубу значајно место заузимају предмети од дрвета. Међу њима се посебно издвајају

дрвени стојећи украси — свећњаци настали у време обнове цркве у трећој деценији XIX века, четири свећњака, обликована у храстовом дрвету која чине својеврсне реткости и који се не могу наћи у другим храмовима овог типа. Свећњаке су, несумњиво, радили исти мајстори који су градили цркву. Јединствену реткост чини дрвени полијелеј из Дуба који је рађен по узору на средњовековне бронзане полијелеје. Савесно урађен каталог дрвених предмета и делова мобилијара успоставља представу о томе како је црква брвнара у Дубу, кад је о њеном ентеријеру и мобилијару реч, јединствено и целовито остварење сјајних мајстора из Осата. Ниједна црква брвнара није тако вешто и стваралачки блиставо као целина доведена у савршени склад као храм у селу симболичног имена у близини знамените Раче у крају Дрине.

Иако текстуална целина *Уместо закључка* практично садржи све важно што би у најсажетијем виду могло да се каже о релевантним вредностима и особеностима овог споменика и раду на његовом научном изучавању, сматрамо да је она могла бити проширена и допуњена још неким опсервацијама које аутору сигурно нису недостајале, јер је заиста реч о својеврсном врхунском остварењу српског народног градитељства XIX века и истраживачу који је много рекао о овом споменику и који је могао да прошири есенцију о његовим културноисторијским и градитељским вредностима.

Узбудљиво и драматично лепа и предрагоцена црква брвнара у Дубу код Бајине Баште, захваљујући труду Драгише Милосављевића, његовом стручном и надахнутом разматрању, добила је монографију која је по својим квалитетима сасвим у складу са њеним изузетним значајем. Писана пером искусног историчара уметности који се, како смо већ истакли, афирмисао као истраживач уметничке и градитељске баштине ужичког подручја, монографија је добила обележја озбиљне и веома документоване студије, која би могла да послужи као узор за обраду других такође вредних цркава брвнара у Србији. Обимни преглед коришћене литературе говори о ауторовом свеобухватном приступу свим научним аспектима овог споменика, које је помно разматрао и интерпретирао на адекватан начин. Исцрпна техничка и фотографска документација допуњује пишчеву научну аргументацију и доприноси потпунијем сагледавању цркве као интегралног споменика без којег би наше народно неимарство било знатно осиромашено.

У доста суморним издавачким приликама, када се научне студије из области културне и уметничке баштине објављују све ређе, појава ове књиге изазива радост и задовољство посленика у заштити споменика културе и њихових истраживача. Иако је књига штампана у Ужицу, она по ликовнотехничким квалитетима не заостаје за сличним метрополским издањима. Штавише, многе је надмашила и постала доказ о томе да је све мање провинције у унутрашњости Србије кад је реч о продукцији књига, па и оних које подлежу строгим научним мерилима.

*Радомир Станић*

Миланка Тодић  
ИСТОРИЈА СРПСКЕ ФОТОГРАФИЈЕ (1839—1940)  
Београд, „Просвета“ — Музеј примењених уметности, 1993,  
стр. 207 + резиме на енглеском језику + 77 црно-белих и 8  
колор фотографија

Настала 1839. године као техничконаучни изум највишег реда, фотографија је муњевито освајала свет изневеривши ипак наде многих да ће потиснути сликарство и друге ликовне дисциплине. Не само да то није остварила, него је остало спорно и то у којој мери је овај нови визуелни медиј попримио одређења уметности и да ли је остао само индустријски домаћај чије су вредности у цивилизацији слике несумњиве. Фотографија као средство креативног изражавања потврђивала се више од једног и по века у целом свету, а колико је то она успевала у Србији у првом веку свог постојања бриљантно је показала Миланка Тодић у овој својој изузетно значајној књизи.

Учинивши историју српске фотографије новом облашћу истраживања, она је на основу поузданих и проверених историјскоуметничких методолошких начела и поступака урадила све што је била у стању како би осветлила све токове, појаве и личности које су развој српске фотографије од 1839. до 1940. г. учиниле динамичном, делотворном и друштвено значајном делатношћу, која се веома брзо интегрисала са свим видовима културног и економског развоја друштвене заједнице.

Досадашња истраживања и проучавања српске фотографске активности—како је установила ауторка *Историје српске фотографије* — била су сасвим у раскораку како са њеним интензивним развитком, тако и са објективним културним и научним потребама. Две најважније личности омеђују период од близу осам деценија изучавања српске фотографије, и то Михаило Валтровић и Бранибор Дебељаковић. У том раздобљу између ова два истраживача практично није било испитивача развојних линија фотографског умећа у Србији. Миланка Тодић се у тим околностима одлучила на пионирски и родоначелнички корак целовитог сагледавања фотографске вештине у Србији у првом веку њеног бивствовања, односно писању прве потпуне историје српске фотографије, што није било нимало једноставно нити лако пре свега зато што је доминирала оскудица у писаним документима и фотографској грађи.

Конципирана тако да читаоцу предочи релевантне чињенице поткрепљене писаним податком или илустроване очуваним фотографским остварењем, ова

књига успоставља релативно потпуну представу о томе како се развијала фотографска делатност код нас, шта је карактерисало њене развојне трендове и тенденције у функцији друштвених и грађанских потреба, које су се особености јављале у професионалној, аматерској и уметничкој фотографији. Ишавши у корак са овом вештином у развијенијим европским земљама, фотографија у Србији успевала је да задовољи сложене друштвене захтеве земље која се поступно али сигурно цивилизовала и еманциповала. Она је врло често избором мотива и начином обраде била у корелацији са ликовним уметностима, али је својом документарношћу и начином представљања стварности остала верна својој особеној природи и техничкомеханичкој суштини.

У првом делу књиге посвећена је пажња првим вестима о фотографији у српској штампи и досадашњим проучавањима историје српске фотографије, да би се главни акценат ставио на личност и дело Анастаса Јовановића, родоначелника српске фотографије, аутора најстаријих фотопортрета наших знаменитих личности (Вук Караџић, кнез Михаило, Тома Вучић-Перишић, Љуба Ненадовић, Стеван Книћанин, Петар Петровић Његош, Узун Мирко Апостоловић и др.), творца првих српских екстеријерних фотографија и човека који има највеће заслуге за развој српске фотографије и неких графичких дисциплина.

У поглављу посвећеном фотографији професионалних атељеа презентовани су кључни подаци који бацају светло на рад најстаријих фоторадионица у Београду и неким градовима у унутрашњости Србије. Први фотограф који је отворио стални атеље у Србији био је Флоријан Гангенбајн из Швајцарске, који ради у Београду од 1861. Доста се рано појављују домаћи фотографи који отварају атељеа у Београду и неким градовима Србије. Пратећи рад појединих истакнутијих атељеа, М. Тодић је учавала значајне новине које су унапређивале фотографију како у техничком, тако и у тематском погледу. Занимљиви резултати постизани су у снимању предела и панорама, чијих се фотоса не би постидели ни данашњи најбољи фотографи.

Посебну целину у књизи чини поглавље *Фотографија и историјска збивања* у оквиру које су обрађене теме које се односе на ратну фотографију, фотографију у илустрованим часописима са много вредних плдатака који говоре о правим подвизима појединих професионалних фотографа који су снимали збивања у балканским ратовима и Првом светском рату. Међу осталим тематским целинама овог вредног дела истиче се она која се односи на природу фотографске слике а у склопу које су разматрана питања везана за аматерски покрет у фотографији и за уметничку фотографију, као и на остварења оних који су се њоме бавили. Кад је о уметничкој фотографији реч, рад њених актера

може се пратити само на основу малог броја изложби на којима су учествовали. Пошто није извршено систематско сакупљање и проучавање уметничке фотографије, ни суд о овој врсти фотографије првих деценија нашег века не може бити сасвим потпун ни поуздан. Међутим, сазнања до којих је дошла ауторка више су него занимљива, нарочито када су посредни мајстори ове фотографије. Истакнута је личност Марка Николића који је освајао главне награде на приређиваним аматерским изложбама почетком века, и то у области пејзажне фотографије. Још је изразитији значај Ђорђа Станојевића, физичара и метеоролога, пројектанта наших првих електрана, који се посветио фотографији поставши прави мајстор у изради уметничких фотоса са пејзажним мотивима. Издао је албум *Србија у сликама*, који је драгоцен за изучавање споменика културе који су били претежно предмет његовог фотографског интересовања. Његове фотографије са мотивима споменика културе, као што су манастири, цркве, тврђаве и друге старе грађевине, имају прворазредни документарноисторијски значај за заштиту културне баштине. Један од разлога што се осврћемо на ову веома инструктивну и драгоцену књигу јесте управо то што смо свесни значаја изучавања оних мајстора старе фотографије који су овековечили изглед манастирских комплекса и других споменичких целина крајем прошлог и почетком овог века па и доцније, и што је ауторка ове књиге пружила велики удео у сабирању фотодокументације као незаобилазне грађе за сва поузданија и шира истраживања што изворнијих архитектонских и других облика кад је реч о споменицима нашег старог градитељства. На бази онога што је М. Тодић у оквиру *Историје српске фотографије (1839—1940)* урадила на сагледавању уметничке фотографије са пејзажним мотивима и са темама из области српске културне баштине, намеће се потреба посебне и продубљене научне теме „Културноисторијски споменици као мотиви старе српске фотографије“, у оквиру које би се целовито осветлиле неке личности и појаве. У средишту пажње свакако би био непоновљиви и атрактивни Ђорђе Станојевић чије успешно бављење овом врстом фотографије заслужује исцрпно и свестрано истраживање. Поред већ споменутог албума *Србија у сликама* где су многе његове фотографије примарни извор сазнања за конзераторе о изгледу дрвених здања у тренутку када су фотографије снимљене, Ђ. Станојевић је аутор низа других фотоса за које се већ зна и за којима треба трагати. Оно што се у фототеци Републичког завода за заштиту споменика културе у Београду, а посебно у документацији Историјског музеја Србије налази од његових снимака превише је значајно да би били спокојни и равнодушни сведоци протицања времена које неумољиво брише трагове о постојању не само ове већ и других заслужних личности чији су нам фотографски снимци споменика прошлости незаобилазна сведочанства за стицање представе о визуелним и другим вредностима наших задужбина. Потрага за негативима или старим позитивима у циљу израде каталога и, разуме се, откуп од власника да би се чували адекватно и трајно на одговарајућим местима — био би један од најважнијих задатака који би подразумевао један овакав научноистраживачки пројекат. Има ли се у виду чињеница да је Ђ. Станојевић аутор прве колорфото-

графије у Србији, занимљиво подручје истраживања би било колорфотографија у функцији документације о естетским вредностима наших фресака и њихових промена.

Из ове веома документоване књиге која је у истини права ризница података о српској фотографији сазнајемо много шта што употпуњује и проширује наша знања о овој помало потцењеној стваралачкој делатности, толико важној у заштити и истраживању културног наслеђа. У плејади личности који би овековечили своје име као сјајни фотографи био је велики српски и светски антрополог, географ и етнограф Јован Цвијић, који је објавио већи број сјајних фотографија од којих су многе биле у функцији његових научних радова, а друге као аутономна уметничка остварења, али увек на теме које су биле предмет његових интердисциплинарних изучавања. Цвијићев дар за фотографисање учинио га је не само комплетним истраживачем који је тиме био привилегован у односу на друге, већ га је уврстио међу оне наше научне индивидуалности, које су стекле заслуге на научном и националном плану које по поливалентности и изузетном значају тешко могу бити превазиђене.

Никола Зега би се могао сврстати уз Јована Цвијића као истраживач народног живота који је камером са високом ликовном културом бележио сцене из свакодневице са нагласком на фолклорним мотивима. Он је своје фотографије допуњавао лепим и духовитим цртежима творећи тако у нас незабележено ликовно јединство. Петар Аранђеловић са снимком манастира Манасије из периода 1890. и 1900. год. који се чува у Етнографском музеју, ући ће у најужи круг заслужних али недовољно познатих мајстора, који су оставили јединствене документе о изгледу наших споменика пре једног столећа. Ту су многи аноними без чијих бисмо фотографија имали много оскуднију документацију, а и представу о нашој баштини у прошлости. Разгледнице Београда и других српских градова из краја прошлог века до Другог светског рата представљају незамењива сведочанства о лицу наших градова и њиховој архитектонскоурбанистичкој структури и физиономији. Када се изведе овакав истраживачки подухват с циљем да се систематизује највреднија документација ове врсте, вероватно ће се открити што шта чиме ће се обогатити наша знања о томе како су се уобличавале наше вароши и градови, како су стицали и, нажалост, губили своју душу. Добиће се при том још који драгоцен податак о личностима које су стварале историју српске фотографије.

Између 1901. и 1940. год. уметничка фотографија доживљава звездане тренутке. Њоме се веома успешно бави велики број даровитих стваралаца чији живот и дело још нису истражени. Међу њима доминира личност Војислава Јовановића Марамба, чија је делатност остала недовољно проучена.

Пажњи приказивача ове књиге која импонује научном аргуменацијом не могу да измакну још неке чињенице. Миланка Тодић се латила једног племенитог али и незахвалног задатка истраживања оног вида стваралаштва који се егзистирајући између феномена технике и уметности стално борио са својим идентитетом немајући сигурна одређења за своју властиту идентификацију. Као уметност светлости и свакодневнице

фотографија је претендовала да постигне домашаје којима би потиснула сликарство и друге визуелне уметничке гране. Убрзо се то показало нереалним", што је М. Годић, пратећи генезу и развој ове вештине, документовано показала и разјаснила као изврстан историчар уметности, која је умела не само да поуздано вреднује све што се збивало у оквиру ове делатности у првог одраза на ову колико атрактивну толико и ангаждруштвене и културне прилике које су имале несумњиво одраза за ову колико атрактивну толико и ангажовану техничкоуметничку дисциплину.

Писана концизно, језгровито и прегледно и богато илустрована, *Историја српске фотографије (1839— 1940)*, која би, можда, могла имати адекватнији наслов *Век и по српске фотографије*, одликује се

врлинама чврсто научно утемељене и сигурно грађене повести једног стваралаштва, које је методима историје уметности не само свестрано истражено већ и уздигнуто на ниво дисциплине чијој је природи и суштини уметност много ближа него што се обично мисли. Овом лепо уобличеном и ликовнотехнички адекватно опремљеном књигом добили смо фундаментално и незаобилазно дело у свим предстојећим изучавањима света ствараног оком камере. Објављивањем ове синтезе полако хватамо корак са Европом чије су многе земље већ одавно осветлиле прошлост свог фотографског стварања у виду разноврсних студија, публикација и репрезентативних и луксузних књига.

*Радомир Станић*

Лектор  
БРАНИСЛАВА МАРКОВИЋ-ЏУМХУР  
Превод резимеа  
ЗОРИЦА ХАЏИ-ВИДОЈКОВИЋ

Графичко обликовање  
ДРАГОМИР ТОДОРОВИЋ

Технички уредник  
ТОДЕ РАПАИЋ

Коректура  
ЈЕЛКА ПОМОРИШАЦ  
РАТКА ПАВЛОВИЋ

*Штампање ове књиге омогућило је Министарство културе, као и  
Министарство за науку и технологију Републике Србије.*

Издавач  
РЕПУБЛИЧКИ ЗАВОД ЗА ЗАШТИТУ СПОМЕНИКА  
КУЛТУРЕ

Београд, Божидара Ације 11 Штамп  
БЕОГРАДСКИ ИЗДАВАЧКО-ГРАФИЧКИ ЗАВОД Београд, Булевар  
војводе Мишића 17

Тираж: 800 примерака