*Вук Ф. Даутовић**

Универзитет у Београду,
Филозофски факултет,
Одељење за историју уметности

Каснобарокна ретроспективност и златарство Нишавске епархије у XIX веку**

* vukdau@gmail.com

** Рад је настао у оквиру пројекта *Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба* (бр. 177001), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Апстракт: *Улога кујунџија и златара који делују у развијеним трговачким варошима, попут Пироша, значајна је за сагледавање балканске визуелне културе и црквене уметности XIX века. Аутентичан корпус уметничких предмета насталих за потребе цркве у радионицама локалних варошких кујунџија и златара припада материјалној култури градова, чинећи спону са свакодневицом и њеним профаним предметима сачуваним у незнатном броју. Златарски радови пиротских мајстора обухватају окове јеванђеља, масивне сребрне путире са дискосима, престоне крстове, рипиде, тасове и анафорнике, брачна венчила, као и богате окове икона. Нарочиту групу предмета чине радови локалних златара с краја XIX века, који се повремено јављају и као њихови приложници. Уметничке карактеристике поменутих предмета указују на континуирано неговање каснобарокних модела под утицајем златарства XVIII века. Предмети настајали у пиротским радионицама надовезују се на традиције хришћанске уметности југа Балкана и Левантa. Од периода танзиматских реформи до Првог светског рата пиротски мајстори израђују репрезентативно црквено сребро, чија је основна визуелна карактеристика доследно неговање каснобарокне традиције и одсуство истористичких стилова. Предмети из варошких цркава Пироша и његове непосредне околине репрезентују уметничке токове и друштвену динамику у јужним крајевима Србије током XIX и у првим деценијама XX века.*

Кључне речи: *црквена уметност, кујунџилук и златарство, богослужбени предмети, материјална култура, јужна Србија, Нишавска епархија, Пирош, XIX век*

Abstract: *The role of silversmiths and goldsmiths who were active in developed trading towns such as Pirot is important for getting a good view at the Balkan visual culture and ecclesiastical art of the 19th century. The authentic corpus of artistic objects created for the needs of the church at the workshops of the town's local silversmiths and goldsmiths belongs to the urban material culture creating a link with the daily life and its profane objects preserved in small numbers. The pieces made by masters from Pirot include the silver cover for Gospels consisting of variously shaped metal fittings, massive silver chalices with patens, blessing crosses, rhipidions, silver plates and antidoron bowls, wedding crowns, as well as votive silver fittings for icons. A particular group of the objects consists of the works made by local goldsmiths from the end of the 19th century who sometimes appear also as their donors. The artistic characteristics of the said objects suggest continuous cherishing of the Baroque models under the influence of the 18th-century goldsmithery. The objects created at the workshops of Pirot constitute a continuation of the tradition of the Christian arts of the Balkans and the Levant. From the period of the Tanzimat reforms to WWI, the masters from Pirot made representative ecclesiastical silver the basic visual characteristic of which was consistent cherishing of the late Baroque tradition and absence of historic styles. The objects from the urban churches of Pirot and its direct environs represent artistic trends and social dynamics in the south regions of Serbia during the 19th century and in the first decades of the 20th century.*

Key words: *ecclesiastical art, silversmithery and goldsmithery, liturgical objects, material culture, south Serbia, Nišava diocese Pirot, 19th century*

Улога златарства и кујунџилука у обликовању црквене уметности у јужним крајевима Србије током XIX века и развој ове уметничке гране може се делом сагледати кроз примерке литургијског сребра сачуваног у црквама Пирота са околином.[1] Оквир развоја и уметнички токови на овом подручју до окончања Велике источне кризе 1878. године били су одређени мерилима заједничке хришћанске културе, развијане на османском Балкану.[2] Танзиматске промене почетком тридесетих година XIX века повољно су утицале на развој црквене уметности и визуелне културе.[3] Црквено златарство било је такође једно од средстава обнове црквене величајности у овом периоду. Територије којима је након Берлинског конгреса на југу проширена независна Кнежевина Србија обухватиле су четири нова округа: Топлички, Нишки, Пиротски и Врањски.[4] Епархије на овом простору, које су до тада биле под управом Васељенске патријаршије и потом Бугарске егзархије – Нишка, Нишавска (Пиротска) и Врањска – улазе у састав Београдске митрополије, која потом постаје аутокефална црква.[5] Развој и општи токови црквене уметности у јужним крајевима могу се сагледавати пре поменутих друштвено-политичких догађаја и после њих.

Црквено градитељство и сликарство на југу до седамдесетих година XIX века одређени су деловањем градитељских тајфи и зографским моделом иконописа.[6] Надовезујући се на старије традиције, зографски иконопис носио је одлике барокне ретроспективности.[7] Реформа црквеног и верског живота започета је одмах након присаједињења, саображавајући њихове институционалне облике са праксом и прописима Београдске митрополије, реформисане према руском моделу. Црквена уметност стављена је под државну контролу, а православни храмови третирани су као јавна здања од изузетног значаја за општине, вернике и државу, која подједнако са црквеном организацијом учествује у њиховом подизању и украшавању. Ово је такође значило промену у начину градње, као и прихватање академског типа црквеног сликарства усклађеног са историјским богословљем.[8]

У погледу уметничких одлика литургијских предмета настајалих на југу између танзиматских реформи и присаједињења Кнежевини Србији уочавају се одговарајуће заједничке карактеристике. Златарски радови из овог периода масивне су израде, форма литургијских предмета јасно је профилисана, док су иконографски и декоративни репертоар утемељени у наслеђу каснобарокне уметности. Развијене кујунџијске радионице продуковале су квалитетне сребрне предмете за своје наручиоце као одраз заједнички схваћене репрезентативности. После присаједињења јужних територија и промене културне парадигме, традиционалне форме израде богослужбених предмета и њихова визуелност представљају вид непрекинутог каснобарокног континуитета. Јасно се уочава и готово потпуно одсуство историзма, чије тековине оличавају актуелни уметнички стилови друге половине XIX века, које златари на југу не примењују.[9] Златарство у измењеном контексту развоја црквене уметности представља готово изоловану област у рукама локалних мајстора, који делују у садејству са приложничком структуром.[10] Златарски радови који настају крајем XIX века

[1] О улози литургијског сребра у контексту развоја црквене уметности в. Даутовић 2017: 211–227.

[2] Макуљевић 2005: 72–111.

[3] Makuljević 2009: 98–103.

[4] Љушић 2008: 162–171.

[5] Вучковић 2007: 55–120.

[6] Makuljević 2004: 385–405; Макуљевић 2005а: 12–18, 21–25; Макуљевић 2008: 9–105; Makuljević 2011: 118–121.

[7] Тимотијевић 1996: 229–238; Макуљевић 2005а: 24–25; Стошић 2006: 137–191.

[8] Макуљевић 1997: 35–58, нарочито 43–53; Макуљевић 2005а: 18–21, 25–30.

[9] Даутовић 2017: 211–227.

[10] Лазић 2006: 611–659.

доследно понављају форме и декоративни репертоар с почетка века, утемељене у ширим токовима старе балканске православне традиције. Пиротски златари који су израђивали црквене предмете крајем XIX и почетком XX века учествовали су на међународним изложбама, попут париске одржане 1900. године.[11] Њихови тада изложени радови представљали су домете онога што је сматрано традиционалним националним златарством без разумевања околности које су овај вид уметничког стварања таквим начиниле, једнако у профаној, као и у сакралној сфери.

За рецепцију богослужбених предмета затечених на југу изузетно је значајан извештај епископа нишког Димитрија начињен након канонске визитације Пиротском округу 1886. године и упућен Архијерејском сабору. О затеченим богослужбеним предметима епископ Димитрије каже: „Од не мање је важности и златарски посао у разним предметима по богатијим црквама. Посао овај дело је домаћих мајстора и обично се одликује масивношћу. Предмети су сви рађени од сребра, и где кад су позлаћени. Међу овим предметима имаде крстова, рипида, кадионица, кандила, окова на јеванђељима, прибора за свету тајну и т. д. Крстови ручни обично су вођени од сребрне жице позлаћени и окићени камењем. У поменутој пиротској цркви особито су лепи и богато израђени ованови цветови. У истој цркви находе се рипиде са крстом израђене масивно од сребра. Такав исти је оков и на једном јеванђељу, светитељске слике како на рипидама, тако и на јеванђељу, испупчене су, а израђене су право вештачки. Дарохранилнице су различног облика и од различне грађе понајчешће од метала нарочито од сребра. У старој пиротској цркви налази се повелика сребрна дарохранилница, израђена потпуно вештачки.“[12]

Први значајан податак који извештај доноси је констатација да су предмети у пиротским црквама дела домаћих мајстора, начињени углавном од позлаћеног сребра, што сведочи о постојању развијених златарских радионица. Под домаћим мајсторима, поред локалних радионица, може се подразумевати и шире деловање златара у околини унутар претходног културног и економског окружења Османског царства. Епископ Димитрије поменуо је најпре филигранске позлаћене крстове украшене камењем, који нису сачувани. Особито лепо израђени цветови из пиротске цркве могу се довести у везу са типом „расцветалог окова“, који је уједно и најдрагоценији вид израде престоних крстова на ширем балканском простору.[13] Захваљујући подацима из Тефтера Нишавске митрополије, познато је да су за Стару пиротску цркву сребрни престони крстови купљени 1841. године у Татар Пазарџику за суму од 388 гроша.[14] Почетком XIX века у бугарској вароши Пазарџику радило је двадесет пет кујунџија, претежно цинцарског порекла. На мапи градова важних за развој црквеног златарства Бугарске мајстори и радионице Пазарџика током XIX века заузимају значајно место. Кујунџије из Пазарџика израђивале су управо различите сребрне богослужбене предмете, по којима су били на добром гласу.[15] Попут зографских сликара који делују на ширем подручју Балкана, и присуство златарских мајстора и радионица посредством покретних предмета које израђују било је истоветно.

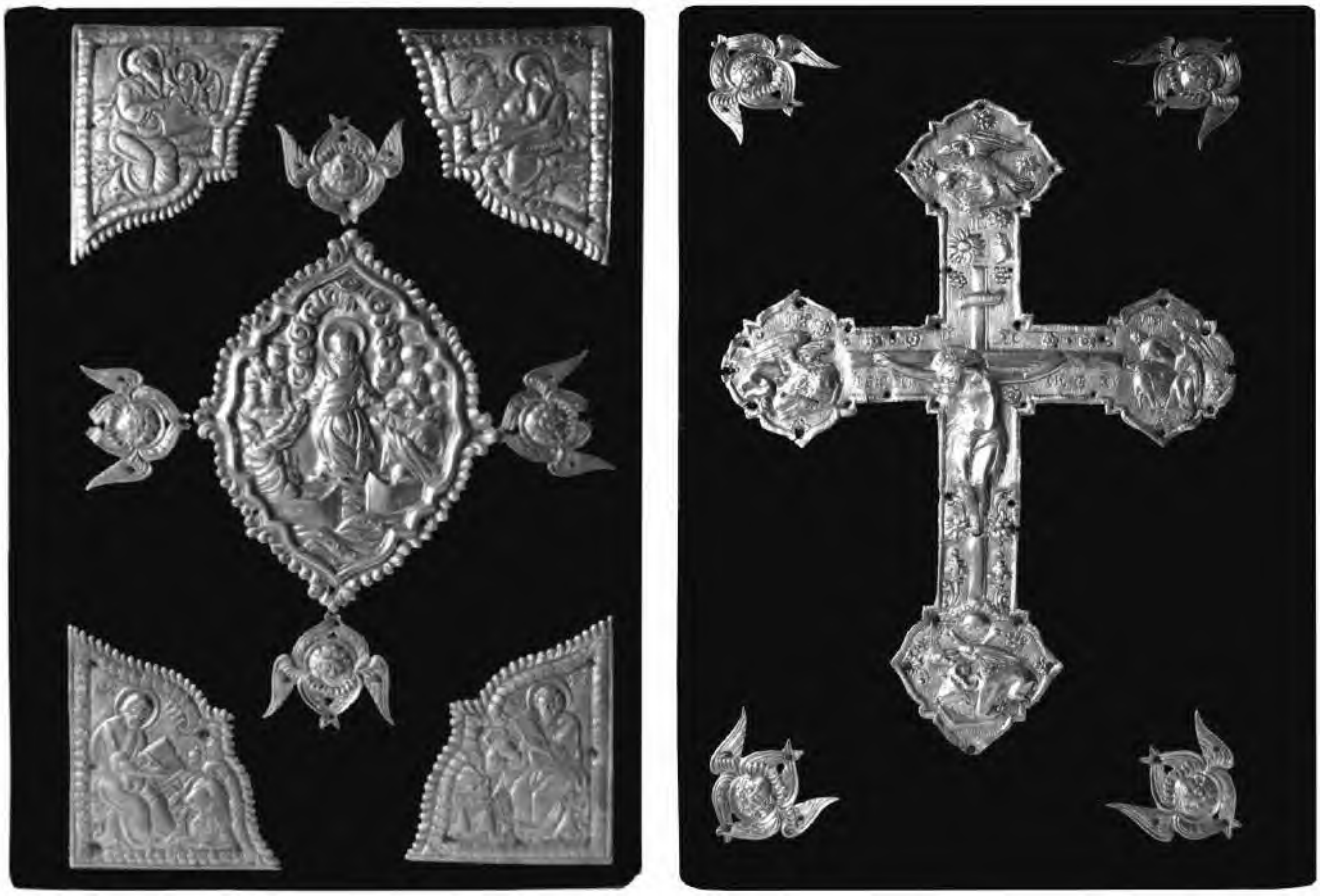
[11] Душковић 1995: 58–60.

[12] АС, МП, Одељење црквено, г. 1886, Б-3212; цитирано према Макуљевић 1997: 55.

[13] Тимотијевић 2008: 189–195; Даутовић 2015: 136–141.

[14] Николић 1976: 11–12.

[15] Друмев 1976: 43–44; Буюклиев 1994: 149–171; Дринов 1998: 72; Генова 2004: 92–98.



*1. Сребрни оков јеванђеља Пазарске цркве у Пироту**

1. Silver fittings of the Gospel of the Pazar Church in Pirot

[16] Уп. Даутовић 2015а: 491–499.

[17] Величине је 41,5 x 29 cm.

*Аутор свих приложених фотографија је и аутор текста, изузев у два случаја, што је у легенди непосредно назначено.

Нарочит утисак на епископа Димитрија оставила је у пиротским црквама масивност златарских радова, чију је вешту уметничку обраду истакао. Том приликом епископ је издвојио „оков на једном јеванђељу светитељске слике како на рипидама“ (сл. 1). Ови предмети су у ризници Старе цркве у Пироту сачувани до данас, а спадају међу значајније уметничке радове ове врсте са југа Србије. Сребрни окови са корица јеванђеља пиротске Старе цркве хронолошки припадају различитим раздобљима, као и штампана књига на којој се налазе. Ова пракса честа је, будући да су јеванђеља изнова преповезивана, пресвлачена кадифом и поправљана, допуњавана сребрним оковима из различитих раздобља или су окови са старих преношени на нове књиге, те су тако мењала изглед током литургијског трајања.[16] Јеванђеље пиротске цркве штампано је у московској Синодалној типографији 1875. године.[17] Предњи оков на корицама начињен је према годинама урезаним на централном картушу 7334. године од стварања света по византијском календару и 1826. године од рођења Христовог. Састоји се од картуша са представом Силаска у Ад, окруженом шестокрилим серафимима и приказима јеванђелиста у угловима. У сцени Силаска у Ад, Христос је приказан фронтално, како, држећи за руке, из саркофага подиже праоца Адама (ѧдамъ), окруженог праведним мушкарцима и царевима, и прамајку Еву (евѧ), окружену праведним женама. Јеванђелисти су приказани за пултовима са својим симболичким персонификацијама. Јеванђелист Матеј (матѳ) представљен је у горњем левом углу, а

2. Предстаће Силаска у Ад – предњи оков Пазарског јеванђеља (лево), рипиде Пазарске цркве (средина) и оков Ловчанског четворојеванђеља (десно, фото Мајя Захариева)

2. Depictions of the "Harrowing of Hell" – the front fitting of the Pazar Gospel (left), rhipidion of Pazar Church (middle) and the front fitting of the Tetraevangelion of Lovčani (right, photograph by Мајя Захариева)

наспрам њега је јеванђелист Јован (ⷭ̅ѡ), у доњем регистру лево је приказан јеванђелист Марко (ⷨ̅ⷯ̅), док је десно јеванђелист Лука (ⷧ̅). Уз ивицу угаоног картуша са представом јеванђелисте Луке налази се потпис мајстора, кујунџије Стоје Диминог (ⷨⷭⷮⷬ стоиѧ диⷨинн). У тефтеру Нишавске митрополије кујунџија Стоја помиње се 1864. године,[18] такође 1839. године у истом тефтеру поменут је „кујумџија Димитрие".[19] Са опрезом можемо претпоставити да су у питању отац и син који су се у Пироту бавили кујунџијским занатом. Поједине иконе сачуване у Пазарској или Старој цркви, уз друге изворе, указују на постојање још старије цркве пре изградње храма Христовог Рођења.[20] На исти начин у посед Пазарске цркве могло је доћи и старо сребром оковано јеванђеље.

Према византијском обрасцу приказана сцена Васкрсења формулисана је као Силазак у Ад (сл. 2), а у реченој форми среће се на оковима бројних јеванђеља на балканском простору.[21] Сцена је делимично упрошћена у односу на описе традиционалних ерминија, а као иконографска особеност јављају се одвојене групе представљених мушкараца и жена приказаних иза праоца Адама и прамајке Еве.[22] Аналогија Пазарском окову може се наћи недалеко од Пирота, на северним падинама Старе планине у цркви Богородичиног Рођења у Берковици.[23] Ловчанско четворојеванђеље из ове цркве, чији је предњи оков датован с почетка XIX века, у централном картушу садржи приказ Христовог Силаска у Ад.[24] Ова представа је по свим иконографским одликама потпуно истоветна онима на јеванђељу мајстора Стоје и рипидама Пазарске цркве у Пироту, па је извесно да обе представе настају по истом моделу. Картуши са јеванђелистима и бордура Ловчанског четворојеванђеља уз представу Силаска у Ад, дело су другог кујунџије, који са мајстором Стојом Диминим дели заједнички предложак. Предњи оков јеванђеља зидарског еснафа из Једрена, израђен крајем XVIII века и обновљен 1821. године, садржи композиционо и иконографски готово истоветан прикз

[18] Николић 1976: 110.

[19] Николић 1976: 8, поменут је и 1842. године – 13.

[20] Зебић 2016: 41–55.

[21] Генова 2004: 89–93, 107–111.

[22] Медић 2005: 305; Василиев 1976: 109, 155–156.

[23] Захваљујем се срдачно проф. Иванки Герговој на уступљеним фотографијама окова Ловчанског четворојеванђеља.

[24] Гергова 2016: 156–158.

Силаска у Ад, чија се формулација везује за окове јеванђеља из XVII века са подручја Трансилваније.[25] За преношење одређених иконографских решења кључну улогу су имали оловни модели и матрице који су служили као узор за израду одабраних представа.[26] Картуши на Пазарском и Ловчанском четворојеванђељу то потврђују, као и истоветна представа која се нашла на богослужбеном предмету друге намене, какав су рипиде Пазарске цркве, које помиње и епископ Димитрије. Фина моделација јеванђелиста у угаоним картушима такође потврђује пазарски оков као значајан златарски рад. Предлошци употребљавани при изради металних угаоних окова једнако говоре о технолошком колико и о уметничком приступу њиховој изради.[27]

У Музеју примењене уметности у Београду чува се збирка оловних модела који су служили као предлошци за окивање корица јеванђеља.[28] Поред чињенице да кујунџијски модели замагљују првобитног аутора композиције, њихова вредност је изузетна јер појашњавају начин преузимања и дисеминације појединих иконографских решења која се сусрећу на предметима богослужења. Истоветност одређених ликовних представа може указивати на употребу поменутих оловних модела, искључујући при томе честу претпоставку да воде порекло из исте мајсторске радионице. Кујунџијски оловни предлошци могу се довести најпре у везу са ширим подручјем на коме су били у оптицају, док представе на њима одговарају критеријумима доминантног модела у визуелној култури (сл. 3).

3. Оловни кујунџијски модел са ѓредсѓавом Васкрсења Христовог, Музеј Примењене умеѓносѓи у Београду, Збирка меѓала и накиѓа, инв. бр. 2372

3. Lead smithed model with the depiction of the Resurrection of Christ, Museum of Applied Art in Belgrade, Metal and Jewellery Collection, Inv. no. 2372

[25] Ballian 2011: 66–67.

[26] Vujaklija 1979: 33–35.

[27] Музеј примењене уметности у Београду, Збирка метала и накита, оловни модели, инв. бр. 2370; 2558.

[28] Музеј примењене уметности у Београду, Збирка метала и накита, оловни модели – сачувана је матрица за оков јеванђеља с почетка XIX века из радионице битољског кујунџије Димитрија, инв. бр. 3021; као и модели под инв. бр. 2359; 2360; 2369; 2373.

На задњој корици јеванђеља је представа крста у чијем средишту је Распеће Христово, док су у тролисним крацима представљене симболичке персонификације јевнђелиста. Тело Христово приказано је благо погнуте главе, а стопе су постављене једна на другу, што одговара пракси приказивања Христових стопала карактеристичној за Западне примерке Распећа. Изнад крста су симболи сунца и месеца, док на свитку изнад главе Спаситеља стоји натпис „INBI“.[29] Испод руку распетог Христа пише на византијском грчком: „Ἡ ΣΤΑῩΡΩCIC ΤΟῩ ΧῩ“, што је сакрална скраћеница од „Η ΣΤΑΥΡΩCIC ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ“.[30] Палеографске особености натписа указују на грчку златарску радионицу у којој је Распеће Христово настало. У подножју крста представљена је Адамова лобања. Вешто моделоване симболичке персонификације изведене су према обрасцу који се често среће на старијим литијским крстовима западне Европе. Површина крста која окружује Распеће Христово декорисана је звездама и цветовима. Форма и иконографија крста са окова Пазарског јеванђеља срећу се и на старијим сребрним православним литијским крстовима израђиваним на југу Балкана, а нарочито на Светој Гори.[31] Њихов директан типолошки узор представљају литијски крстови од сребра обликовани на простору млетачког Медитерана током XV и XVI века.[32] Будући да настаје у грчком културном кругу под утицајем медитеранског златарства, овај део окова може прецизније бити датован у крај XVIII века. Сребрни крст са окова јеванђеља може се довести у везу са грчким иконама из XVIII века које се чувају у Пазарској цркви, а потичу из периода управе Васељенске патријаршије.[33] Представе шестокрилих серафима, смештених у угловима задње корице, истоветне су онима које се налазе на предњем окову. Овај вид симболичке пластичне декорације употребљаван је на различи-

4. Пар сребрних ри̏ида, Пазарска црква у Пироу̏, 1842. година

4. A couple of silver rhipidions, Pazar Church in Pirot, 1842

[29] Скраћено од: Ἰησοῦς ὁ Ναζωραῖος ὁ βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων [ō Иисӯс ō Назорéос ō василéвс тōн Иудéон, тј. по етацизму: hō Iesūs hō Nazoráios hō basiléus tōn Ioudáion], што значи „Исус Назарећанин цар јудејски“.

[30] Чита се: „ӣ ста́вросис тӯ Христӯ“ или по етацистичком начину читања грчког: „hē stáurosis t(o)ū Christ(o)ū)“, а значи „распеће Христово“. Прво сигма у речи „ΣΤΑῩΡΩCIC“ јесте знак „ΣΤ“, тј. „сигматав“ или „сингма тау“ – по етацистичком читању. Два грчка слова сигма на крају речи „ста́вросис“ су различита од уобичајеног грчког слова сигма „Σ“ и написана су као ћириличко „С“, што је било уобичајено у византијском грчком. Изнад речи дифтонга „АӮ“ у речи „ΣΤΑῩΡΩCIC“ стоји права цртица, што није дуги акценат „῀“, тј. тзв. Циркумфлекс, већ је ознака за скраћеницу, иако сама реч није скраћена, тј. не функционише као сакрална скраћеница, попут речи „ХӮ“, која је скраћеница од „Христӯ“, или као што је изнад Христових руку „ІС ХС“, тј. „Иисӯс Христо́с“. На преводу и тумачењу палеографских одлика натписа најсрдачније захваљујем теологу господину др Мирољубу Глигорићу са Универзитета у Бечу.

[31] Радојковић 1966: 45–49, сл. 50; Ikonomaki-Papadopoulos 1997: 402; Миловановић 2008: 360; Ballian 2011: 184–185.

[32] Mezzacasa 2013: 433–447.

[33] Зебић 2016а: 315–328.

тим литургијским предметима, попут рипида, о којима ће бити надаље речи.

Пар рипида од сребра из Пазарске цркве у Пироту које помиње епископ Димитрије, заједно са литијским крстом, који није сачуван, према приложничком натпису, потиче из 1842. године (сл. 4).[34] Кружног су облика, таласастих ивица, чија профилација умногоме дугује исламској орнаментици. Усађене су у масивне цилиндричне дршке, док је у врху постављен ливени крст. Са обе стране декорисане су апликацијама од позлаћеног сребра. На обе рипиде, са једне стране налазе се картуши са представом Силаска у Ад подударном окову Пазарског јеванђеља. На супротној страни прве рипиде у картушу приказана је сцена Рођења Христовог (ѓтво хво), сведена на приказе Богородице и Јосифа са тек рођеним Христом у јаслама, над којим су животиње и Источна звезда. Сцена Рођења изедена је по узору на описе у ерминијама и зографске представе на иконама тога времена[35] (сл. 5). У подножју је натпис, који, поред године израде, наводи имена црквених епитропа чијим старањем су рипиде израђене.[36] На другој рипиди је медаљон са представом шестокрилог серафима,[37] а исте фигуре небеских сила се обострано радијално у две величине јављају дуж обода рипида, према старој пракси, а сходно њиховом симболичком значењу.[38] Кујунџије су различите предмете украшавали ливеним апликацијама према постојећим матрицама, попут серафима са рипида и јеванђеља Пазарске цркве.[39] Имена епитропа хаџи Косте, Кире Нишорлије и Гоге Анџиског срећу се средином XIX века и у Тефтеру Нишавске митрополије.[40] Подударност медаљона са рипида и јеванђеља њиховог мајстора везује за локалну средину у којој треба тражити кујунџију који их је обликовао, што извесно може бити такође мајстор Стоја Димин. Посредством ових сребрних предмета, нас-

[34] Пречник рипида износи 27 cm, а дужина са сребрном дршком 45 cm.

[35] Василиев 1976: 97–98, 112; Даутовић 2008: 190–191.

[36] Приложнички натпис гласи: „єпитрѳпє кѡста поклѡнникь кнра нишорць 1842".

[37] У левом углу је натпис: „гѡга аџиннніінь".

[38] Fotopoulos, Delivorrias 1997: 364–365; Ikonomaki-Papadopoulos 1997: 403–407; Шакота 2015: 139, 199.

[39] Музеј примењене уметности у Београду, Збирка метала и накита, оловни модели, инв. бр. 2542; 2543; 2549; 2996; 2997.

[40] Николић 1976: 12, 14, 135.

5. Детаљ рипиде са представом Рођења Христовог (лево) и детаљ исте композиције (десно), рад зографа Вена, из Саборне цркве у Врању, половина XIX века

5. A detail of a rhipidion with the depiction of the Nativity (left) and a detail of the same composition made by zograph Veno from the Cathedral Church in Vranje, middle of the 19th century (right)

талих у размаку од деценију и по, могу се пратити механизми обликовања литургијских предмета у чијој изради кључну улогу имају претходно обликовани модели који у оптицају дуго задржавају одређене иконографске типове и форме.

Поменута је у опису Старе цркве из Пирота и данас изгубљена „повелика сребрна дарохранилница, израђена потпуно вештачки“, која се, извесно, типолошки може надовезати на сребрну дарохранилницу из 1860. године, сачувану у ризници Саборне цркве у Врању.[41] Облик врањске дарохранилнице произилази из старијег типа кивота у облику цркве, који су били распрострањени на ширем балканском простору, једнако у манастирским, као и значајнијим парохијским црквама, управо као одраз старе православне традиције.[42] У Старој или Пазарској цркви помињу се такође половином XIX века и кивоти за мошти од сребра, као и трошкови за њихову позлату.[43]

[41] Даутовић 2008: 160–161.
[42] Радојковић 1979: 263–277.
[43] Николић 1976: 19, 22, 156.

6. Детаљи окова иконе Светог цара Константина и царице Јелене из Пазарске цркве у Пироту – нимб Свете царице Јелене (горе), база крста са потписом кујунџије Пеше (испод) из 1837. године

6. Details of the votive silver fitting of the icon of the Holy Emperor Constantine and Empress Helena from Pazar Church in Pirot – nimbus of the Holy Empress Helena (above), base of the cross with the signature of silversmith Peša from 1837 (below)

У првој половини XIX века у Пироту је постојао организован кујунџијски еснаф. Новчани прилози овог еснафа бележени су редовно између 1848. и 1850. године.[44] Овај еснаф забележен је и у старом литургијском поменику из XIX века.[45] Појединачно се у овом раздобљу јављају кујунџије по имену Мана[46] и Кира Шага.[47] Имена мајстора из прве половине XIX века који делују на територији Пирота остала су забележена непосредно и на предметима које су израђивали. На сребрном окову иконе Светог цара Константина и царице Јелене из Пазарске цркве потпис је 1837. године оставио кујунџија Пеша Белутин (сл. 6). Он је израдио нимбове са позлаћеним крунама цара Константина и царице Јелене, као и оков Часног крста, остављајући отворе на појединим местима која визуелно истичу реликвијарни карактер овог крста. Сребром су покривене и руке којима царски пар придржава крст, на чијој бази се налази потпис мајстора.[48] Позлаћени нимбови светитељског пара слични су бројним вотивним оковима који се у различитим формама јављају на иконостасу Старе цркве у Пироту.[49] Порекло флорално-вегетабилног репертоара и декоративних облика који се срећу на овим кујунџијским радовима утемељен је у барокној уметности Леванта. Сребрни позлаћени нимб на престоној икони Богородице Одигитрије из Пазарске цркве садржи карактеристичне мотиве, попут рога изобиља, представе сунца, херувима, круне и цветова.[50] Исти декоративни репертоар јавља се на предметима профане намене који припадају градској култури, попут пафти из битољских златарских радионица са представама натуралистички обрађених цветова преплетених са роговима изобиља, картушима и венчићима доследно обликованим у духу левантског барока.[51] Вотивни окови које израђују кујунџијски мајстори специфичан су аспект визуелне културе XIX века.[52] И поред њихове нарочите намене, ови предмети, повезани са општим уметничким токовима епохе, мање су проучавани и тумачени. Академско сликарство, које преовлађује после 1878. године, потискује зографски иконопис који подразумева сликање иконе на дасци, што утиче и на ишчезавање праксе окивања икона на иконостасима. Пример вредан пажње је чудотворна икона Свете Петке „Иверице“ са иконостаса истоименог манастира у Островици из 1898. године.[53] Икона светитељке насликана је на платну по замисли Милутина Бл. Марковића, школованог на руској сликарској академији.[54] Будући објектом снажног култа, икони Свете Петке прилагани су током првих деценија XX века сребрни вотиви у формама антропоморфно обликованих делова тела, представа деце или предмета, тако што су причвршћивани између рама иконостаса и платна са представом светитељке.[55]

Спону са градском културом чине поједини предмети, попут тасова и анафорника, чија форма је, поред декорације, блиска онима који се јављају у свакодневици (сл. 7). У Пазарској цркви сачуван је сребрни ковани тас са именима првих епитропа из 1845. године.[56] Доцнији тутори на истом предмету начинили су нови запис молитвено-меморијског карактера током 1927. године.[57] Тас је израђен техникама ковања и ажурирања у облику тањира благо издигнутих ивица. Поред вегетабилног репертоара,

[44] Николић 1976: 140, 142, 156–157.

[45] Костић 1973: 46.

[46] Николић 1976: 13.

[47] Николић 1976: 23, 156.

[48] „1837 пєша кѡюцгнѧ бєлѧтин“. Белутин је пореклом из насеља Белут које се налази у општини Босилеград у Пчињском округу.

[49] Зебић 2016: 41–50.

[50] У Тефтеру Нишавске митрополије наведен је податак да је за „Гердан на Богородицу“ 1847. године утрошено 150 гроша, Николић 1976: 20.

[51] Радојковић 1969: 257.

[52] Филиповић 1936: 241–253; Цветковић 2001.

[53] Рајчевић 1985: 219–234.

[54] Гагулић 1980: 19–20.

[55] Уп. Шакота 2015: 174–177; Баришић 1991: 40–43.

[56] „єпитрѳпє живкѡ пєша нѡанъ. 1845.“ Пречник таса износи 32 cm.

[57] „*Тутори Војислав Николић. шустер. Петар Јовановић. Басарац 1927. год. С.Т.П.*“ Басарац је пиротски микротопоним и означава досељеника из села Басаре, Златковић 2017: 172, 174, 182, 187.

7. Сребрни тас из 1845. године поред сребрног окова иконе Светог Николе са иконостаса Пазарске цркве у Пироту (лево), сребрни анафорник из 1847. године са представом двоглавог орла, Саборна црква у Пироту (десно)

7. Silver plate from 1845 next to the silver votive fittings of the icon of Saint Nicholas from the iconostasis of Pazar Church in Pirot (left), silver antidoron bowl from 1847 with the depiction of a two-headed eagle, Cathedral Church in Pirot (right)

елемент декорације је средишња розета, која се као чест мотив јавља у радовима балканских копаничара, нарочито као украс средишта таваница. Цветни фриз са бордуре таса појављује се у сличном облику и на окову иконе Светог Николе у престоној зони иконостаса Старе цркве у Пироту. Различити видови визуелне културе располагали су сличним мотивима, преплићући се унутар османског културног модела као претпостављеног оквира. Вредан пажње је и анафорник од сребра, начињен у форми зделе 1847. године са именима црквених епитропа, у поседу Саборне цркве у Пироту.[58] Поред флорално-вегетабилног фриза дуж обода, у средишту анафорника јавља се представа двоглавог орла. Као хералдичка ознака Васељенске цариградске патријаршије, али и Светогорског протата, двоглави орлови се као знамења јављају на различитим металним и другим црквеним предметима.[59] На мермерној плочи нађеној у Пазарској цркви, која се чува у Музеју Понишавља, налази се исто хералдичко знамење.[60] Ови предмети могу се довести у везу са периодом управе Васељенске патријаршије на овом простору и визуелизовањем њеног ауторитета.

При изради прибора за Евхаристију највећа пажња придавана је путирима. Током XIX века у Пироту и околини причесне чаше израђиване су према готово непромењеном моделу. Значајан пример је сребрни путир израђен ковањем 1835. године из цркве Свете Параскеве у селу Станичење.[61] Чаша путира звонасте форме је изнутра и дуж ивице позлаћена, дршка је облика профилисаног балустра, усађена на благо испупчену стопу.[62] Путир, од

[58] „єпитрѵпє цена пањ҃а гѡга 1847“, пречник анафорника износи 32 cm, висине је 8 cm, пречника стопе 12 cm.

[59] Тодоровић 1991: 106–107; Ballian 2011: 174–175; Florakis 1997: 284–285.

[60] Глас 1899: 196; Велкова 2009: 257.

[61] О обнови и значају овог сакралног топоса у XIX веку в. Лазић 2005: 217–227.

[62] На стопи дуж обода гравирана су имена приложника: „1835. ꙗ҃ꙁ҃ цлана анта навнъ вньден нованъ петаръ цлана гога коста катерина вела цларнл елнсавета“. Путир је висине 21 cm, пречника чаше 10 cm и пречника стопе 16 cm.

веома квалитетне сребрне легуре, брижљиво је полиран. Готово у истој форми израђен је путир за пиротску Саборну цркву у Тијабари са именом Гоге Цупоње на стопи.[63] Ова личност помиње се у Тефтеру Нишавске митрополије крајем четрдесетих година XIX века, када се може датовати и израда овог кованог предмета.[64] Монахиња Јефимија даривала је истом храму путир од масивног кованог и искуцаваног сребра 1859. године.[65] Форма предмета следи у потпуности претходно описане, уз изузетак стопе, која је декорисана вегетабилним мотивима и позлаћеним розетама.

На богослужбеним предметима јављају се као вид декорације и поједини елементи пореклом из културе османске свакодневице. Такав је амблематско хералдички мотив звезде, која се у овом облику јавља на империјалној османској застави од XVIII века.[66] Почелица сребрних венчила из Старе пиротске цркве украшена је звездама и позлаћеним цветним букетом (сл. 8). Затворена круна формирана је од дуплих чеоних венаца и две укрштене траке са ливеним крстом на врху. Чеоне траке могу се подешавати према обиму главе, што је рећи случај код овог типа предмета. Употреба мотива звезде било самостално или са полумесецом уз типове цветних букета и гирланди честа је у османској барокној декоративној уметности.[67] У овом обику среће се и на сакралним предметима других религијских група у царству, попут јеврејске.[68] Први пар венчила израђен је 1861. године и садржи гравирана имена тутора, док је други пар брачних круна начињен 1872. године.

Почетком друге половине XIX века помињу се у митрополијском тефтеру кујунџије Митраш, који је био активн и у претходним деценијама,[69] као и Јован Мангарка[70] и Коста Колин.[71] Након присаједињења јужних области Кнежевини Србији, затечени развијени еснафи били су из темеља реорганизовани према регулама Еснафске уредбе донете 1847. године. Поједини еснафи су се издвајали из оних мешовитих или су реорганизовани и изнова регистровани. Пиротске кујунџије оформиле су еснаф према овој уредби јуна 1884. године.[72] У деценијама по присаједињењу до Првог светског рата, судећи према сачуваним златарским радовима из овог периода, богослужбени предмети које су израђивали пиротски златари изгледали су готово као они с почетка века. Престони крст у сребрном окову Старој цркви у Пироту даривали су локални златари – браћа Стојанче и Димитрије Мита Петровић – 1894. године.[73] Ливени и делом искуцани сребрни оков дрвеног крста у потпуности следи старије обрасце, дршка је осмоугаоно профилисана, са прстеном у средини, а стопа декорисана вегетабилним орнаментима и ликовима херувима. Овакав тип окова често се среће у црквама на југу Србије, као алтернатива скупљим филигранским радовима.[74] Исте године пиротски златар Стојанче Петровић израдио је дискос по наруџби мештана села Шпај у околини Пирота.[75] Дискос изведен искуцавањем садржи представу Свете Тројице у троугаоној барокно иконографски конципираној композицији.[76] Приказани су Бог Отац и Бог Син, између којих је расцветали ружин грм, као стари

63 На стопи путира је натпис: „гога цвпоннинъ“, висине 28 cm, пречника чаше 10 cm и пречника стопе 16 cm.

64 Николић 1976: 140, 156–157.

65 „+ храмъ рдⷭтво пⷭтїѣ ѥдцн прѝложн ефнмїѣ монахнна андренна 1859.“ Путир је висине 29 cm, пречника чаше 11 cm и пречника стопе 17 cm.

66 Marshall 2017: 117–118.

67 Уп. такође Fotopoulos, Delivorrias 1997: 361.

68 Juhasz 1990: 53, 57, 92–95.

69 Николић 1976: 15–16, 64, 104, 114.

70 Николић 1976: 64, 116.

71 Николић 1976: 66.

72 Вучо 1954: 78–79.

73 Натпис дуж обода стопе гласи: „Поклонию Стоіанче Петровић златар 1894. и брат Мита“. Крст је висине 22 cm, док је стопа пречника 8,5 cm.

74 Даутовић 2009: 402–404; Даутовић 2015a: 505–508.

75 Николић 1974: 80.

76 Тимотијевић 1996: 302–303.

8. Детаљ почелице са мотивом звезде и цвећа, сребрна венчила Пазарске цркве у Пироту, 1861. и 1872. година

8. Detail of a brow band with a motif of star and flowers, silver wedding crowns of Pazar Church in Pirot, 1861 and 1872

9. Дискос од сребра, рад златара Стојанчета Петровића, 1894. година (лево – публиковао Николић 1974: 80), престони крст златара Стојанчета и Димитрија Мите Петровића, Пазарска црква у Пироту, 1894. година (десно)

9. Silver paten, made by goldsmith Stojanče Petrović, 1894 (left – published by V. M. Nikolić 1974: 80), blessing cross made by goldsmiths Stojanče and Dimitrije Mita Petrović, Pazar Church in Pirot, 1894 (right)

10. Сребрни путир, црква Свете Параскеве у Станичењу, 1835. година (1); сребрни путир Гоге Цупоње, Саборна црква у Пироту, половина XIX века (2); сребрни путир монахиње Јефимије, Саборна црква у Пироту, 1859. година (3); сребрни путир мајстора СЂ. и ТЂ., Пазарска црква у Пироту, 1898. година (4)

10. Silver chalice, Church of the Saint Parascheva of the Balkans in Staničenje, 1835 (1); Silver chalice of Goga Cuponja, Cathedral Church in Pirot, mid-19th century (2); Silver chalice of nun Jefimija, Cathedral Church in Pirot, 1859 (3); Silver chalice of masters СЂ and ТЂ., Pazar Church in Pirot, 1898 (4).

Богородичин атрибут, над њим је мундус са крстом и голуб Светог духа[77] (сл. 9).

Форма сребрних путира који су израђивани крајем XIX века истоветна је оним који су настајали током прве половине овог столећа. За рачун црквених тутора Пазарске цркве у Пироту мајстори потписани иницијалима [СЂ.] и [ТЂ.] начинили су сребрни путир 1898. године.[78] (сл. 10) Поред масивног изгледа, глатка звонаста чаша, дршка у форми вишечланог балустра и левкаста, на три степена издигнута стопа следе непромењене старије форме израде путира. За цркву Свете Параскеве села Станичење у непосредној близини Пирота златар Димитрије Петровић израдио је сребрни путир.[79] Форма путира у потпуности следи старије узоре, док је чаша украшена гравираним представама шестокрилих серафима, који се у складу са богослужбеном функцијом јављају као чест мотив при декорацији путира и других литургијских предмета током XIX века[80] (сл. 11).

Значајан догађај за кујунџије са југа Србије, које су представљали мајстори из Ниша, Пирота и Лесковца, било је учешће на

[77] Приложнички натпис тече дуж обода и гласи: „*Октомбра 1894. год. поклон од село Штај у Пироту. Израдио Стојанче Петровић златар*“.

[78] На стопи је гравиран приложнички натпис: „1898 14/6 : ПИРОТ : ИЗРАДИЛИ .СЂ. И ТЂ. ХРАМ РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО ТУТОРИ: С: ПЕТРОВИЋ В: ГАВРИЛОВИЋ“. Путир је висине 30 cm, пречника чаше 11 cm и пречника стопе 17,5 cm.

[79] Натпис на стопи гласи: „ИЗРАДИО ДИМИТРИЈЕ К. ПЕТРОВИЋ ЗЛАТАР 14/IV 1899 Г. ПИРОТ ЗА ЦРКВУ СТАНИЧЕЊСКУ“. Висина овог путира износи 26 cm, док је пречник стопе 16 cm.

[80] Dautović 2014: 178–179.

11. Радови златара Димитрија Петровића – сребрни путир, црква Свете Параскеве у Станичењу, 1898. година (1); сребрна и позлаћена чаша излагана на Светској изложби у Паризу 1900. године, Етнографски музеј у Београду, инв. бр. 12494 (2); дискос са звездицом од сребра, Пазарска црква у Пироту, 1907. година (3)

11. Pieces made by goldsmith Dimitrije Petrović – Silver chalice, Church of the Saint Parascheva of the Balkans in Staničenje, 1898 (1); Silver and gilded goblet shown at the 1900Paris Exposition, Ethnographic Museum in Belgrade, Inv. no. 12494 (2); Paten with an asterisk made of silver, Pazar Church in Pirot, 1907 (3)

Светској изложби у Паризу 1900. године. Кујунџилук анахрон тадашњим кретањима у европској декоративној уметности одабран је да прикаже наставак старе византијске традиције у савременом националном духу.[81] Број чланова кујунџијског еснафа у Пироту у време париске изложбе 1900. године износио је дванаест мајстора.[82] На Светској изложби у Паризу учествовала су три пиротска златара. Кујунџија Димитрије Јовановић изложио је две сребрне пафте и кашичице украшене филиграном.[83] Димитрије Петровић, који је себе потписивао као златар-јувелир, на изложби је приказао сребрне стреласте пафте и сребрну позлаћену чашу украшену филиграном.[84] Изложена чаша, веома фине златарске израде, несумњиво сведочи о великој златарској вештини којом је овај пиротски мајстор располагао.[85] Узевши у обзир путир из Станичења и сребрне литургијске сасуде из Старе пиротске цркве, поуздано се може разјаснити начин израде вреднијих објеката црквеног златарства с краја XIX века. Димитрије Петровић је сребрни дискос са звездицом начинио у септембру 1907. године. Декорација овог предмета понавља мотив шестокрилих серафима, попут оних на чаши путира из Станичења (сл. 11).[86] Црквено сребро које израђују пиротски градски златари указује на довољно познавање локалне црквене традиције, према чијим потребама су поменути предмети рађени. На париској изложби такође је учествовао и Стојанче Стојан Петровић, мајстор који је израдио дискос по наруџби мештана села Шпај и крст из Старе цркве. Он је међународној публици приказао различите форме традиционалног накита Понишавља, попут игала типа „керачаска“ и „звезда“, те гривне и пафте.[87] Радови којима

[81] Душковић 1995: 12–48.

[82] Вучо 1954: 79.

[83] Душковић 1995: 58.

[84] Душковић 1995: 58–59.

[85] На чаши је натпис: „ДИМИТРИЈЕ ПЕТРОВИЋ – ЗЛАТАР ЈУВЕЛИР ПИРОТ СРБИЈА 1900.“

[86] На стопи је уграviран натпис о прилагању: „*Г. Прота М. С. Недић пой А. Јовановић пой Д. Мијалковић тутори Ј. Милошевић и Ј. Живковић овд. Израдио Мита К. Петровић златар 8-IX-1907 г. у Пироту*“.

[87] Душковић 1995: 59–60.

[88] Трајковић 2003: 5–61.

су се најистакнутији пиротски златари представили на Светској изложби припадају профаној визуелној култури. Развијеност њених аспеката и форми кроз постојање организованих радионица и искусних мајстора који израђују луксузне предмете и накит створили су услове за развој црквеног златарства у XIX веку.[88]

Значајну улогу у обликовању црквене уметности и визуелне културе XIX века имало је златарство као уметничка грана везана за продукцију накита и драгоцених предмета профане културе. Литургијско сребро које су у XIX веку израђивали пиротски златари било је у функцији истицања црквене величајности, колико и социјалног статуса хришћанске заједнице и њених важнијих чланова. Мерила репрезентативности одређена каснобарокним моделом поистовећена су са православном традицијом слично зографском иконопису. У том смислу црквено златарство Нишавске епархије и Пирота као главног центра одликује се истом ретроспективношћу. Преплитање различитих утицаја, попут грчког и бугарског златарства кроз сродан декоративни репертоар и деловање њихових мајстора, у садејству са локалном традицијом створили су изузетно вредан слој материјалне културе у првој половини XIX века. Црквено златарство обухвата много шири опсег артифицираних објеката од искључиво литургијских, као што су раскошни сребрни окови и вотиви, кандила и чираци, уз бројне друге предмете. Златарски радови овог подручја, нарочито са аспекта црквене уметности, били су на маргини научне пажње. Одабрани предмети, поред уметничке вредности, сагледавају се и као битни артефакти локалне литургијске свакодневице, која је њима пажљиво уређена и дефинисана.

После промена у главним токовима црквене уметности крајем седамдесетих година XIX века златарски радови следе раније установљене форме. Мајстори који су се повремено бавили њиховом израдом истовремено су правили бројне предмете намењене личној репрезентацији и артифицирању домаћег простора. Честа и веома погрешна премиса у тумачењу појединих црквених предмета је приписивање недовољне вештине њиховим мајсторима. Париска изложба, која је значила веома строгу националну селекцију, представља испит који су пиротски златари успешно прошли у смислу уметничке вештине и техничких могућности. Стога црквени предмети настајали крајем XIX века могу бити тумачени превасходно кроз однос ретроспективног схватања православне традиције. Контекстуално разматрање златарства унутар црквене визуелне културе и паралеле са другим уметничким гранама доприносе тачнијем сагледавању балканског културног модела.

Извори:

Глас 1899, *Црквени календар са Шематизмом Нишке епархије за 1900. годину*, Ниш.

Николић И. (прир.) 1976, *Тефтер Нишавске митрополије 1834–1872*, Пирот.

Литература:

Баришић Р. 1991, *Метални вотиви манастира Хиландара*, Свеске Друштва историчара уметности Србије 22, 40–43.

Буюклиев Љ. 1994, *Златарският занаят в Пазарджик*, Известия на музеите от южна българия 20, 149–171.

Василиев А. 1976, *Ерминии. Технология и иконография*, София.

Велкова С. 2009, *Етнологија у Музеју Понишавља*, Гласник Етнографског музеја у Београду LXXIII, 255–265.

Вучковић В. 2007, *Организација Српске православне Цркве у новим крајевима Кнежевине Србије после Берлинског конгреса*, Пирот.

Вучо Н. 1954, *Распадање Еснафа у Србији*, књ. 1, Београд.

Гагулић П. В. 1980, *У Сићевачкој клисури цркве и манастири*, књ. II, Ниш.

Генова Е. 2004, *Църковните приложни изкуства от XV–XIX век в България*, София.

Гергова И. 2016, *Църквата „Рождество Богородичино“ в Берковица*, София.

Даутовић В. 2008, *Ризница цркве Свете Тројице у Врању*, Саборни храм Свете Тројице у Врању 1858–2008, ур. Н. Макуљевић, Врање, 159–214.

Даутовић В. 2009, *Богослужбени предмети у црквеним ризницама Врањске епархије*, Лесковачки зборник XLVIX, 385–418.

Даутовић В. 2015, *Три престона крста из ризнице манастира Грачанице*, Саопштења XLVII, 136–141.

Даутовић В. 2015а, *Ризница манастира Светог Прохора Пчињског*, Манастир Свети Прохор Пчињски, ур. Н. Макуљевић, Београд–Врање, 458–555.

Даутовић В. 2017, *Црквено сребро из ризнице храма Покрова Пресвете Богородице у Ваљеву*, Саопштења XLIX, 211–227.

Дринов М. 1998, *Панорама на възрожденските приложни изкуства*, София.

Друмев Д. 1976, *Златарско Изкуство*, София.

Душковић В. 1995, *Србија на Светској изложби у Паризу 1900*, Београд.

Зебић Т. 2016, *Четири иконе пазарске цркве у Пироту – прилог познавању духовног живота у XVIII веку*, Пиротски зборник 41, 41–55.

Зебић Т. 2016а, *Две престоне иконе из женске цркве Христовог рођења у Пироту*, Саопштења XLVIII, 315–328.

Златковић Д. 2017, *Микротопонимија општине Пирот – допуна*, Пиротски зборник 42, 171–207.

Костић Н. К. 1973, *Историја Пироша*, Пирот.

Лазић М. 2005, *Иконостас и иконе храма Свете Петке у Станичењу*, Црква Светог Николе у Станичењу, ур. М. Поповић, С. Габелић, Б. Цветковић, Б. Поповић, Београд, 217–227.

Лазић М. 2006, *Ктитори и приложници у српској култури 19. и почешком 20. века*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, Од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, ур. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд, 611–659.

Љушић Р. 2008, *Српска државносш 19. века*, Београд.

Макуљевић Н. 1997, *Реформа црквене умешносши у југоисшочној Србији после 1878*, Лесковачки зборник XXXVII, 35–58.

Макуљевић Н. 2005, *Визуелна кулшура и приваши идениишеш православних хришћана у 18. веку*, Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба, ур. А. Фотић, Београд, 72–111.

Макуљевић Н. 2005а, *Иконойис Врањске епархије 1820–1940*, Иконопис врањске епархије, ур. М. Тимотијевић, Н. Макуљевић, Београд–Врање, 11–48.

Макуљевић Н. 2008, *Оснивање и историјат цркве Свете Тројице; Црква Свете Тројице; Литургија, симболика и приложништво: иконостас цркве Свете Тројице у Врању*, Саборни храм Свете Тројице у Врању 1858–2008, ур. Н. Макуљевић, Врање, 9–109.

Медић М. 2005, *Стари сликарски приручници, Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне*, књ. III, Београд.

Миловановић Д. 2008, *Ризнице манастира Хиландара*, књ. I, Београд.

Николић В. М. 1974, *Стари Пирот, етнолошке белешке из прошлости града*, Пирот.

Радојковић Б. 1966, *Српско златарство XVI и XVII века*, Нови Сад.

Радојковић Б. 1969, *Накит код Срба*, Београд.

Радојковић Б. 1979, *Артофориони у облику цркве*, Зборник Филозофског факултета у Београду XIV–1, 263–277.

Рајчевић У. 1985, *Сликар Милутин Бл. Марковић*, Саопштења XVII, 219–234.

Стошић Љ. 2006, *Српска уметност 1690–1740*, Београд.

Тимотијевић М. 1996, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад.

Тимотијевић М. 2008, *Манастир крушедол*, књ II, Београд.

Тодоровић Д. 1991, *Налази из старе солунске ливнице*, Хиландарски зборник 8, 99–124.

Трајковић И. 2003, *Златарство, кујунџилук и накит Горњег Понишавља кроз векове*, Ниш–Пирот.

Филиповић М. 1936, *Метални вотиви код православних Срба*, Гласник Скопског научног друштва XV–XVI, 241–253.

Цветковић М. 2001, *Вотиви из збирке Етнографског музеја у Београду*, Београд.

Шакота М. 2015, *Студеничка ризница*, друго допуњено и измењено издање, Нови Сад – Манастир Студеница.

*

Ballian A. (ed.) 2011, *Relics of the Past: Treasures of the Greek Orthodox Church and the Population Exchange*, Milan.

Dautović V. 2014, *Liturgical vessels from XIX century Serbian Orthodox churches: Pictorial symbolic decoration of Eucharistic chalices*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 42, 171–186.

Florakis A. E. 1997, *Modern Greek Stone-carving on Mount Athos*, Treasures of Mount Athos, ed. A. Ballian, B' Edition, Thessaloniki, 279–289.

Fotopoulos D., Delivorrias A. 1997, *Greece at the Benaki museum, Benaki museum*, Athens.

Ikonomaki-Papadopoulos Y. 1997, *Post-Byzantine Silver-Work*, Treasures of Mount Athos, ed. A. Ballian, B' Edition, Thessaloniki, 291–307.

Juhasz E. 1990, *Synagogues; Textiles for the Home and Synagogue*, Sephardi Jews in The Ottoman Empire, Aspects of material culture, ed. E. Juhasz, Jerusalem, 65–119.

Makuljević N. 2004, *The „zograph" model of Orthodox painting in Southeast europe 1830–1870*, Balcanica XXXIV, 385–405.

Makuljević N. 2009, *From Ideology to Universal Principles: Art History and the Visual Culture of the Balkans in the Ottoman Empire*, Crossing cultures: conflict, migration and convergence, ed. J. Anderson, Melbourne, 98–103.

Makuljević N. 2011, *Država, društvo i vizuelna kultura: poznoosmanska arhitektura u Srbji, Makedoniji i Bosni i Hercegovini*, Zbornik radova međunarodne konferencije „Centri i periferije u Osmanskoj arhitekturi: ponovo otkrivanje balkanskog naslijeđa, ur. Maximilian Hartmuth, Sarajevo, 118–121.

Marshall T. 2017, *A Flag Worth Dying For: The Power and Politics of National Symbols*, New York.

Mezzacasa M. L. 2013, *Per un corpus di croci astili tra Veneto e Trentino (secoli XIV–XV)*, Hortus Artium Medievalium 19, 433–447.

Vujaklija Lj. 1979, *Umetnička obrada plemenitih metala*, Novi Sad.

LATE BAROQUE RETROSPECTIVITY AND THE GOLDSMITHERY OF THE NIŠAVA DIOCESE IN THE 19TH CENTURY

The role of silversmiths and goldsmiths who were active in developed trading towns such as Pirot is important for getting a good view at the Balkan visual culture and ecclesiastical art of the 19th century. The authentic corpus of artistic objects created for the needs of the church at the workshops of the town's local silversmiths and goldsmiths belongs to the urban material culture creating a link with the daily life and its profane objects preserved in small numbers. In the urban churches of Pirot, such as the Old and the Cathedral churches, and in the important churches located in the vicinity of the town such as the one in Staničenje, it is possible to see fittings for Gospels, blessing crosses, liturgical chalices and rhipidions, silver plates, antidoron bowls, wedding crowns and votive silver fittings for icons. A particular group of the objects consists of the works made by local goldsmiths from the end of the 19th century who sometimes also appear as their donors, such as Dimitrije and Stojan Petrović.

As regards the artistic features of the liturgical objects created in the south in the period between the Tanzimat reforms and the uniting with the Princedom of Serbia, it is possible to observe some shared characteristics. The goldsmith pieces from this period are of massive make, the form of the liturgical objects is clearly profiled, while the iconographic and decorative repertoires are based on the heritage of the late Baroque art. After the unification of the south regions and the change of the cultural paradigm, the traditional forms of making liturgical objects and their visuality constitute an aspect of uninterrupted Baroque continuity along with complete absence of Historism reflected in the contemporary artistic styles of the second half of the 19th century. The goldsmiths of Pirot who made ecclesiastical objects at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century also took part at international exhibitions such as the Paris one held in 1900. Despite the unquestionably skilful make and the knowledge of the form, they did not introduce any major changes into the ecclesiastical goldsmithery. The ecclesiastical objects made of silver at the end of the 19th century may be primarily interpreted through the relation of the retrospective understanding of the Orthodox tradition. The contextual considering of goldsmithery within the scope of the ecclesiastical visual culture and parallels with other artistic branches contribute to a more accurate understanding of the Balkan cultural model.