27-528:929.6 (497.11+439.24)

Мач духовни, глагол Божји: две хералдичке представе из Славоније**

*Александра П. Кучековић**

Факултет ликовних уметности, Београд

* akucekovic@gmail.com

** Рад је настао у оквиру пројекта *Црквено сликарство касног барока у Карловачкој митрополији* Одељења за ликовне уметности Матице српске.

Апстракт: *У раду су представљена два сликана панела сачувана у збирци Пакрачко-славонске епархије који нису привукли значајнију пажњу ранијих истраживача, а садрже хералдичке представе важне за познавање овог вида визуелне презентације у српској нововековној религиозној култури. Артефакте је могуће само посредно датовати јер им прецизно порекло остаје непознато, а конзерваторска истраживања над њима нису вршена. У раду је из наведених разлога акценат стављен на њихову идејну и иконографску контекстуализацију у оквирима визуелне културе Карловачке митрополије, али и кључних утицајних сфера империјалне и црквено-политичке пропаганде – хабзбуршке и руске.*

Кључне речи: *хералдика, Славонија, Пакрачко-славонска епархија, грб Карловачке митрополије, хералдички двоглави орао, Лазар Баранович*

Abstract: *The paper presents two painted panels preserved in the collection of the Diocese of Pakrac and Slavonia that have not attracted any significant attention of the earlier researchers, while containing heraldic depictions that are of importance for the study of this aspect of visual presentation in the Serbian religious culture of the early modern period. The artefacts may be dated only indirectly since their precise origin remains unknown, while conservationists' studies of them have not been carried out. For these reasons, the emphasis of the paper is put on their notional and iconographic contextualisation within the scope of the visual culture of the Archbishopric of Karlovac, as well as the key influential spheres of the imperial and the church and political propaganda – both the Habsburg and the Russian ones.*

Key words: *heraldry, Slavonia, Diocese of Pakrac and Slavonia, Coat of arms of the Archbishopric of Karlovac, heraldic two-headed eagle, Lazar Baranovych.*

Трансформација српске културе у Хабзбуршкој монархији у XVIII столећу укључивала је и усвајање статусних и политичко-пропагандних идиома хералдичких представа западног порекла, које су, за разлику од раније традиције балканског православља, постале важан сегмент репрезентативног визуелног идентитета Карловачке митрополије.[1] Програми сликаних и дрворезбарених црквених декорација често су укључивали верско-политичке и династичко-патриотске фокусе изражене хералдичким мотивима, али њихова типологија и функција у том контексту нису још увек довољно изучени.[2] Презентација два сликана панела са хералдичким представама из збирке Пакрачко-славонске епархије у овом раду покушаће деломично да одговори на низ питања која отварају њихови партикуларни ликовно-симболички склопови, као и да понуди заједнички контекст њиховог тумачења у оквирима верско-политичког хабитуса Карловачке митрополије.

На првом панелу, готово правилног квадратног облика, представљен је црни двоглави орао раширених крила, окружен двема мањим бочним крунама и једном централном круном са

[1] Грујић 2002: 273–291; Ацовић 2008: 280–284.

[2] Посебно неистражено поље представља епархијска хералдика Карловачке митрополије, која се развијала у снажној спрези са барокном амблематиком, Тимотијевић 1996: 219; Ацовић 2008: 299–305; Кучековић 2016: 160–168.

*1. Хералдички орао са сценом **Христос спасава Петра на мору**, Пакрац, вер. друга половина XVIII века*

*1. Heraldic eagle with the scene **Christ saves Peter at sea,** Pakrac, prob. second half of the 18th century.*

белим тракама у средини, са царским скиптром и мачем у наспрамним канџама (сл. 1). На грудима хералдичког орла, у округлом широком медаљону, насликана је јеванђеоска представа Христос спасава Петра на мору (Мат. 14: 28–31). У првом плану приказан је апостол Петар, који, драматично раширених руку, тоне у узбуркано море, док му Христос, стојећи на води, приказан у профилу, пружа руку спаса. У позадини лево види се лађа са једром, које вијори на ветру, и тројицом апостола, који посматрају догађај.[3] Дрвена подлога и темпером сликана представа веома су оштећени, а бојени слој је местимично потпуно истрвен или отпао, што значајно отежава закључке о њеним сликарским квалитетима.[4] Датовању, али и тумачењу представе препреку представљају њено непознато порекло и изворна локација, односно функција, што је констатовано и у ранијим истраживањима.[5] Последње се такође може устврдити и за други артефакт, који је предмет овог рада, с тим што је, с обзиром на његов облик, лакше закључити да је изворно припадао неком црквеном ентеријеру. Реч је о издуженом овалном картушу, уоквиреном лисним резбареним мотивом и украшеном машном од набране траке на средини доле. Резбарени украс картуша је у целости позлаћен. У њему је, на плавој позадини, као средишњи мотив, насликан грб Карловачке митрополије, који придржавају два анђела (сл. 2).[6] С леве стране грба, испод листа који је део резбареног украса, помаља се рука у црвеној драперији која држи мач, док је на десној страни насликана рука у драперији смеђе боје која држи затворену књигу. Целу композицију прати натис, који се протеже у два реда, лево и десно од грба, и представља део седамнаестог

[3] Borčić 1974: 88–89, кат. бр. 350, ил. 33.

[4] Постоји могућност да је представа досликавана, поготово у сегментима руку Светог Петра и Христа, као и Петровог и Христовог лица. Такође, чини се да је панел накнадно прекрајан и уметан у једноставан оквир јер је скиптар у левој орловој канџи „одсечен“ на врху и на доњем делу.

[5] Тимотијевић 1994: 301–302, нап. 61. Музејске ознаке на полеђини панела указују на то да је почетком Другог светског рата доспео, вероватно из Пакраца, у Музеј за умјетност и обрт у Загребу (ознака 472. PAK), да би после рата постао део збирке под називом „Похрана српске православне цркве“, најпре у Музеју, а потом у Одјелу Срба у Хрватској у Повијесном музеју Хрватске (ознака MSH 134), где је као место порекла артефакта наведен Пакрац. Уп. Borčić 1974: 89; Moačanin 2016: 384–391; Моачанин 1971: 36–38. Предмет је враћен епархијској збирци у владичанском двору у Пакрацу 1983. године, где је чуван до разарања, почетком деведесетих година прошлог века, Кучековић 2017: 166–167.

[6] На полеђини панела видљива је ознака MSH 932, што значи да је и он својевремено био део збирке Музеја/Одјела Срба у Хрватској. Међутим, не налазимо га наведеног у званичном каталогу збирке икона издатом 1974. године. Ни инвентарне књиге некадашњег Одјела при

2. ***Грб Карловачке митрополије**, Пакрац, крај XVIII или прва пол. XIX века.*

2. ***Coat of arms of the Archbishopric of Karlovci,** Pakrac, end of the 18th or the first half of the 19th century.*

3. ***Грб Карловачке митрополије**, Пакрац, крај XVIII или прва пол. XIX века (детаљ).*

3. ***Coat of arms of the Archbishopric of Karlovac,** Pakrac, end of the 18th or the first half of the 19th century (a detail).*

Повијесном музеју Хрватске, у које ми је љубазно омогућила увид управница ПМХ Матеа Брстило Решетар, не садрже податак о пореклу артефакта, иако је регистрован под горњим бројем, где је наведено да су му димензије 42 x 72 cm, да је сликан уљем на дрвету и условно је датован у XIX век.

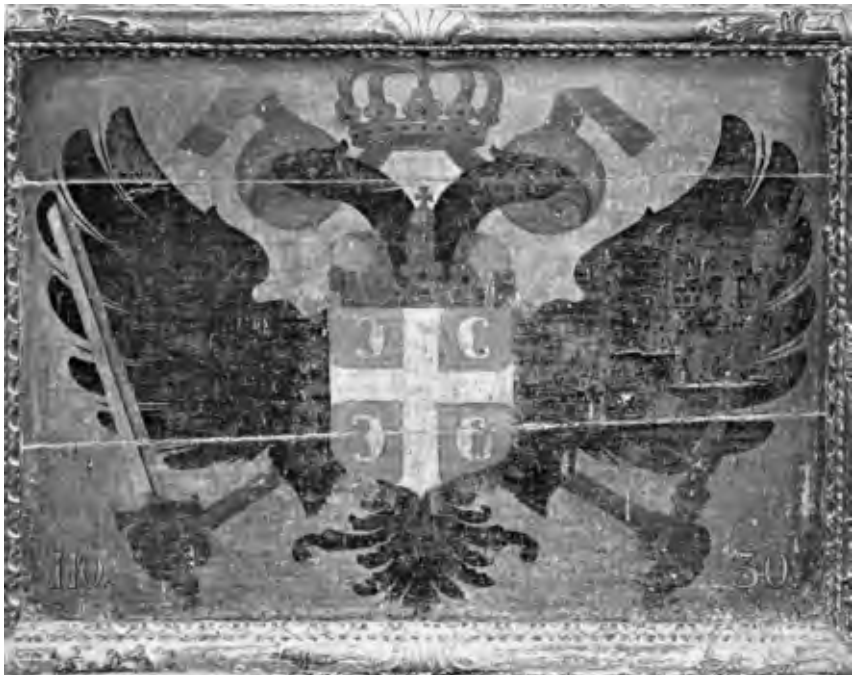
[7] Медаковић 1969: 141–155.

[8] Медаковић 1969: 147–148; Симић 2012: 369–373, 444–447.

стиха шесте главе Посланице Ефесцима Светог апостола Павла: „… мач духовни, који је ријеч Божја“ (сл. 3).

Опис и подаци о два артефакта изнесени у претходном делу текста готово је све што се о њима данас са сигурношћу може рећи. У збирци Пакрачко-славонске епархије они представљају изоловане комаде, без сасвим поузданих података о пореклу и датацији, али и без јасних стилских или иконографских аналогија. Оба, међутим, садрже сасвим јединствене садржајне компилације, којима се не налазе директне паралеле у ширем контексту визуелне културе Карловачке митрополије. Стилски аргументи дозвољавају претпоставку да би панел са хералдичким двоглавим орлом могао потицати из нешто ранијег периода него картуш са митрополијским грбом. За потоњи, поузданију референтну тачку за касније датовање представљају јасне класицистичке стилске карактеристике сачуваних дрворезбарених елемената, али и стилизације слова у сачуваном запису.

Двоглави црни орао на панелу пореклом из Пакраца изазива снажне асоцијације на представе које је новосадски сликар Јоаким Марковић сликао у соклу иконостаса цркве Светог Томе у селу Дишник 1750. године (сл. 4).[7] Познате Марковићеве хералдичке компилације са окруњеним двоглавим хабзбуршким орловима који на грудима носе српски и хрватски грб у досадашњим истраживањима тумачене су као израз специфичног династичко-патриотског контекста Срба Вараждинског генералата у XVIII столећу.[8] Питање поштовања привилегија под директном империјалном гаранцијом, на посебно уређеној територији која је монархији обезбеђивала интегритет и одбрану од турске најезде, Марковић је визуелизовао и на две сачуване историјске композиције из цркве у селу Плавшинци, где су хабзбуршки двоглави царски орао и хрватски и српски грб уткани у



4. *Јоаким Марковић,* ***Хералдички орао са српским грбом****, Дишник, 1750*

4. *Joakim Marković,* ***Heraldic eagle with the Serbian coat of arms,*** *Dišnik, 1750*

5. *Никола Јанковић,* ***Двоглави орао са угарским грбом на постољу проповедаонице православне цркве у Мишколцу****, Мађарска, 1791*

5. *Nikola Janković,* ***Two-headed eagle with the Hungarian coat of arms on the pediment of the pulpit at the orthodox church in Miskolc,*** *Hungary, 1791*

сложени хијератски визуелно-наративни концепт.[9] Уочена прилагодљивост и мултифункционалност мотива двоглавог империјалног орла, прогресивно све интензивније истицаног у визуелној култури Карловачке митрополије XVIII столећа, ипак не пружа задовољавајуће аналогије за пакрачки пример са „иконом“ *in medio*.[10]

Прописи о царском грбу са двоглавим орлом још од прве четвртине столећа имплементирају његову обавезну службену употребу у целој Угарској, са варијацијама које су подразумевале појаву јединствених земаљских грбова на његовим грудима (сл. 5);[11] Марковићеве хералдичке слике у Дишнику свакако треба разумети примарно у наведеном контексту. Иако пакрачки панел са окруњеним двоглавим орлом и царским регалијама несумњи-

[9] Медаковић 1971: 85–96; Кучековић 2014: 75–81.

[10] Тимотијевић 1994: 298–303; Симић 2012: 198–201.

[11] Медаковић 1969: 148. О генези и развоју адопције двоглавог орла као царског симбола у хабзбуршкој и руској сфери в. Нуе 1973: 63–100 и Alef 1966: 1–21.

во визуелизује идеју империјалног ауторитета и покровитељства, замена грба или царског портрета на његовим грудима религиозном представом упућује на другачије контексте иконолошког тумачења.

Позната чињеница да је сликар Јоаким Марковић боравио у Пакрацу, приспевши на позив епископа пакрачко-славонског Софронија Јовановића, вероватно непосредно након довршавања претходно поменутих радова у Дишнику и Плавшинцима, остаје закриљена недостатком сачуваних података о његовом ангажману на осликавању иконостаса новосаграђене саборне цркве.[12] Ипак, сачувана пакрачка представа са хералдичким хабзбуршким орлом и ликовним решењем толико сличним онима у Дишнику веома је рано иницирала потрагу за њиховом међусобном везом. Том приликом, уочене су њихове идејне сродности, али и разлике, на првом месту у сликарском квалитету пакрачког панела, који значајно заостаје за дишничким панданима и, готово сасвим сигурно, не потиче од руке Јоакима Марковића.[13] Концептуалне сродности наводе на претпоставку да се ради о панелу који је настао под утицајем Марковићевих хералдичких представа, које су средином XVIII столећа морале бити познате пакрачко-славонском епископу Софронију Јовановићу. Појава религиозне представе на двоглавом царском орлу и асоцијације на хабзбуршки династички контекст скрећу и ка другој империјалој сфери, у којој је постављање „иконе“ на орлове груди била добропозната пракса – руску.[14] Истраживачи су уочили да се, иако се ради о релативно хетерогеној групи сачуваних примера у црквеној уметности, иконолошки контексти њихове појаве везују за идеје маријанске заштите, али и за Христа са атрибутима орла и сунца правде, при чему су потоњи обилно кориштени у пропагандним програмима глорификације руског владара.[15] Резбарени једноглави и двоглави хералдички орлови са иконичним представама на грудима поготово су чести на украјинским иконостасима XVII и XVIII столећа. У новијим истраживањима, међутим, тумачени су као полисемантички мотиви, који могу, али и не морају, имати директну хералдичку, односно династичко-пропагандну функцију.[16] С друге стране, истакнута је вредност симбола двоглавог орла у христолошком контексту сликаних и дрворезбарених програма иконостаса, снажно подржана текстовима украјинских теолога од дуге половине XVII века. Тако се у оквиру гравире на трећем листу чувеног проповедничког зборника Лазара Барановича *Меч духовный*, штампаног у Кијеву 1666. године, појављује сложена визуелна глорификација Московског царства, које представља руски царски двоглави орао окруњен трима крунама, који на грудима има медаљон са представом цара на коњу, фланкиран допојасним представама Богородице и Христа (сл. 6).[17] Иако директно преузет из царске хералдике, орао на гравири Барановичеве књиге у канџама не држи царски скиптар и сферу, већ гази полумесец, који теолог тумачи као симбол варвара, који падају под божанском силом орла. Баранович експлицира и три круне којима је орао на гравири овенчан:

[12] Кучековић 2014: 52–53, 124–127.

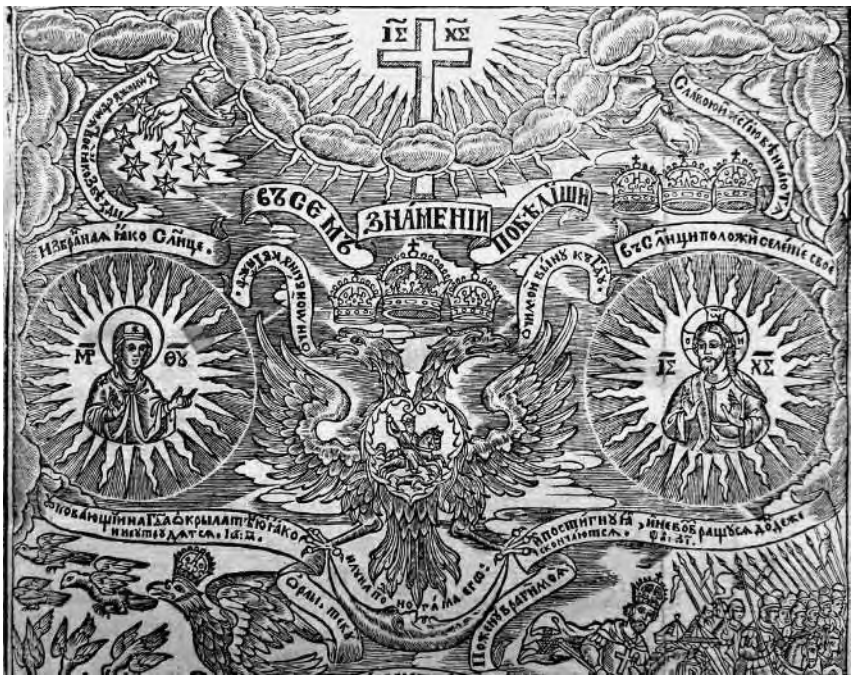
[13] Borčić 1974: 144, нап. 54.

[14] Тимотијевић 1994: 300–303.

[15] Тимотијевић 1994: 301.

[16] Шустова 2007: 225–233; Оляніна 2016: 93–104.

[17] Коњаник који копљем пробада змију (аждају) појављује се редовно у медаљону на грудима руског двоглавог орла, а од краја XVII столећа почиње да се идентификује и са ликом Светог Георгија, Franklin 2010: 93–95, Оляніна 2016: 94.



6. Л. Баранович, ***Меч духовный****, Кијев 1666, гравира са царским двоглавим орлом (детаљ)*

6. L. Baranovych, ***Меч духовный,*** *Kiev 1666, engraving with imperial two-headed eagle (a detail)*

„Венчае[т] двоима венцы Царь Н[е]бесны
две Главы Орлїи, Полагае[т] Третий венець посредь,
венчающе добродетели… Собраны суть две Главы
Орла В[а]шего Прєсвътлаго Ц[а]рского Величес[т]ва,
в имя Христа две в себе ест[е]ства,
Бож[е]ственное и Человеческое имущаго; Х[ристо]с есть
посередь сих двоих Глав в венцу третем, вышшая
Глава Церкви невидимая.“[18]

Сличну амбивалентност значења показују илустрације и тумачења двоглавог орла у другом, у Карловачкој митрополији такође веома популарном проповедничком зборнику Лазара Барановича *Трубы на дни нарочитыя* (Кијев, 1674), као и оне у књизи Инокентија Гизеља *Мир с Богом человеку* (Кијев, 1669).[19] Свим претходним примерима заједничко је да се двоглави орао појављује симболизујући руског цара као небеског посредника у мистичној вези са Богом. Двоглави царски орао у интерпретацијама украјинских теолога неодвојив је од контекста Христовог покровитељства и благослова.[20] Исто тако, двоглави орлови на украјинским иконостасима из XVII и XVIII века не представљају егзактне реплике руског државног хералдичког знака, чак често ни директне алузије на империјално достојанство и божанско порекло царске власти, као на чувеном примеру Теодора Илића Чешљара са портретом цара Јосифа II са иконостаса у Мокрину (1782).[21] Као најзначајнија одлика двоглавих орлова украјинских иконостаса, а која их идејно одваја од контекста државне симболике, истакнута је управо учестала појава икона на њиховим грудима.[22]

Богородица Знамења са Христом у медаљону на грудима двоглавог руског царског орла на фронтиспису зборника *Мир с Богом человеку* представља класичну визуелну формулацију идеје маријанске заштите над Московским царством, које је од

[18] Оляніна 2016: 98.

[19] Двоглави царски орао на гравири у Гизељевој књизи носи на грудима медаљон са допојасним ликом Богородице шире од небеса са Христом на грудима; ово иконографско решење појављује се и на иконостасу цркве у Великим Сорочинцима из 1732. године. Иако је Богородица Знамења најчешћи иконични мотив који се јавља на грудима двоглавих орлова на украјинским иконостасима наведеног периода, у истраживањима су забележени примери и употребе других представа, Оляніна 2016: 94, 97–98, сл. 1–3, 11–12; уп. Тимотијевић 1994: 300–302; Rodov 2014: 113–117, 123–125.

[20] Оляніна 2016: 99–100. Ауторка наглашава да су поменути украјински теолози разликовали алегоријску употребу представе двоглавог орла у описаним примерима од случаја када су реферирали на прецизно дефинисан руски државни хералдички знак. О потоњем најбоље сведочи књига Лазара Барановича *Аполлон християнський* (Кијев, 1670), у којој је представа царског орла, са одговарајућим регалијама, означена натписом као *Herb Iego Przeswietnego Carskiego Welicyestwa.*

[21] Тимотијевић 1994: 283–285.

[22] Поред представе коњаника (Светог Георгија) који савладава аждају, убедљиво најчешћа иконична представа на грудима руског орла је Богородица Знамења са Христом на грудима. Икона је мењала основно симболичко значење царског орла и, када је таква визуелна компилација укључивана у иконографске програме барокних иконостаса у Украјини, њена секуларна семантичка суштина је такође била измењена. О везама украјинских примера са ширим контекстима појаве симбола двоглавог орла у православној сфери в. Оляніна 2016: 100–101.

1667. године обухватило и Украјину са Кијевом.[23] Графичке илустрације у руско-украјинским штампаним књигама друге половине XVII и почетка XVIII столећа са мотивом двоглавог хералдичког орла, који на грудима носи иконичне представе, утицале су и на варијације које се појављују у руском иконопису истог периода – у новије време истражени су историја и варијанте чудотворне иконе Богородице Азовске, чији је иконографски концепт у XVIII столећу уобличен под утицајем гравире на фронтиспису издања Кијево-печерског патерика из 1702. године, посвећеног цару Петру Великом.[24] Двоглави царски орлови са иконичним представама части су мотив и графичких илустрација руских тзв. конклузија, барокног синтетичког литерарно-визуелног жанра кориштеног у служби династичке пропаганде – конклузија песника и управника московске штампарије Кариона Истомина из 1693. године садржи представу двоглавог царског орла са Распећем на грудима.[25] На јединственој икони Семена Иванова *Орел зря в вышних Бога* из 1729. године средишњу позицију заузима двоглави царски орао са медаљоном у којем је приказан пиктограм Свевидећег Божјег ока.[26] Сродне суперпозиције представа Христа и Богородице као заштитника Светог Римског царства на грудима империјалног орла присутне су и у хабзбуршкој сфери још од XV столећа. Као илустративан ранији пример може послужити графика Ханса Бургкмејра (Hans Burgkmair) из 1510. године, којом се промовише Максимилијан I као изборни свети римски цар. На грудима црног двоглавог окруњеног орла приказан је распети Христос, док су његова крила, односно велика летна пера, посута грбовима посебних конституената царства (сл. 7).[27] Пример из хабзбуршке сфере ближи времену које посматрамо налази се у цркви Санта Марија дел Анима у Риму – златни двоглави орао у штуку са представом Богородице са Христом којој се моле анђели постављен је средином XVIII столећа у врху забата изнад главног олтара.[28]

7. Ханс Бургкмејр, ***Quaternionenadler****, 1510*

7. Hans Burgkmair, ***Quaternionenadler,*** *1510*

[23] Илустрација у Гизељевом зборнику је моделована према сличној графици којом је украшен чувени Печерски Патерик (Кијев, 1661), хагиографија монаха Кијевопечерске Лавре, која је имала за циљ да после козачке побуне против пољске власти над Украјином и окретања ка суверенству Русије, истакне Кијев као старо упориште православља, Rodov 2004: 108–112.

[24] Остапенко, Остапенко 2016: 323, 327–328.

[25] Тимотијевић 1994: 301, нап. 59; Чубинская 1985: 301–302.

[26] Rodov 2014: 118, сл. 10; Краслин 2001: 54–56, сл. 3; уп. Погосян, Сморжевских-Смирнова 2011: 299–306. Идеја о Божјој промисли као надахнућу државне заштите над вером и црквом, визуелизована представом Свевидећег Божјег ока, актуелизована је и у оквирима декоративних програма иконостаса Карловачке митрополије, Тимотијевић 1994: 302–303.

[27] Позната Бургкмејерова *Quaternionenadler* дрворезна гравира била је веома популарна и репродукована је у немачкој сфери, у различитим медијима, све до XIX столећа, Rodov 2004: 93–95; Rodov 2014: 106–107.

[28] Цркву Санта Марија дел Анима основали су холандски трговци у XIV столећу, а у наредном веку храм постаје национална црква Светог Римског царства у Риму. Протекторат над црквом у XVIII столећу прелази директно у надлежност хабзбуршког дома. Олтарски део цркве реконструисао је италијански архитекта Паоло Поси 1743–1750. године, Schmidlin 1906: 545–652. Визуелна формулација царског орла са Богородицом, Христом и анђелима као знак немачког присуства на тлу Италије постоји од средине XVI века – штуко варијанта из римске цркве представља заправо понављање раније иконографско-симболичке целине, односно репрезентативног сликаног примера на повељи којом је 1595. године установљена немачка католичка црква Санта Марија дел Анима у Напуљу, Nye 1973: 97–98, Abb. 6; Rodov 2004: 94–97, сл. 17.

Обе империјалне сфере су тако, и руска и хабзбуршка, у оквирима сопствених визуелних династичко-пропагандних дискурса, баштиниле хибридне варијанте кодификованог хералдичког знамена двоглавог орла. У српској средини прве половине XVIII века рецепција визуелних компилација оваквог типа, углавном преношених путем графичких илустрација, често је имала веома флуидан и адаптабилан карактер, односно двоглави царски орао је схватан као амбивалентан знак лојалности империји и цару – био он хабзбуршки или руски. Мотив двоглавог орла је у књижевности и уметности од израза љубави и оданости једноверним руским царевима постао метафора лојалности хабзбуршким династима.[29] Докази о сличном амбивалентном односу ка двема империјалним сферама и њиховим прерогативима сачувани су и у Пакрачко-славонској епархији средине XVIII века. Епископ Софроније Јовановић је сопствену званичну лојалност хабзбуршком двору исказао у тексту заклетве царици Марији Терезији који је изговорио приликом своје знавичне инсталације у Пакрацу 1743. године. Међутим, панегирички конципиран запис на иконостасу цркве у селу Даруварски Брестовац из 1750. године помиње епископа Јовановића као несебичног ктитора многих цркава, а као његове покровитељке царицу Марију Терезију, али и руску „велику императорицу“ Јелисавету Петровну.[30] Сликар Јоаким Марковић је током боравка у Пакрацу сигурно био свестан оваквих инклинација свог патрона и његовог интелектуалног окружења. Руске богословске и богослужбене књиге које је поседовао, и, вероватно, њима и трговао,[31] биле су илустроване гравирама са руским империјалним хералдичким орлом – оне су свакако подупирале прилагодљивост схватања функције тог симбола у визуелним манифестацијама барокне религиозно-патриотске свести православних и на подручју Славоније средином XVIII столећа.

Хералдички контекст пакрачког панела са представом двоглавог царског орла не пружа задовољавајуће објашњење за тему која је изабрана за тондо на његовим грудима. Композиција Христос спасава Петра на мору нема јасну контекстуалну везу са династичким пропагандним програмима ни руског ни хабзбуршког света. Међутим, на Западу је представа *Navicula Petri*, заснована на тексту Матејевог јеванђеља, коришћена као алегорија легитимитета и ауторитета католичке цркве и папе.[32] Чувени Ђотов мозаик, постављен у првој четвртини XIV столећа на зид изнад улазне аркаде старе цркве Светог Петра у Риму, илустровао је Матејеву верзију догађаја на Галилејском мору, у којој се једино укључује Христов позив Светом Петру да му се придружи.[33] Ђотов својеврсни прототип, са сценом Христос спасава Петра у првом плану композиције, копиран је и дистрибуиран у различитим медијима, поготово у штампаним водичима за ходочаснике у Рим (сл. 8).[34] Међутим, у посттридентским програмима Ђотова хијератска поставка двеју кључних фигура, при чему Христос стоји фронтално са свитком у левој руци и десницом, коју пружа Петру у *traditio legis* контексту наглашавања примата Рима,[35] измењена је у корист истицања концепта активне побожности, која гарантује Божју заштитничку интервенцију и повратак на пут вере. У истом контексту ревитализовани су и потенцијали слике брода са апостолима на узбурканом мору, као але-

[29] Тимотијевић 1994: 297–298; Симић 2012: 198–200.

[30] Кучековић 2014а: 23–24, 58–60, сл. 15; уп. Кучековић 2014б: 603–605; Kučeković 2019: 122.

[31] Медаковић 1969: 144–145.

[32] Köster 2003: 9–30, уп. Bauer 2000: 19–20; Nicholls 2007: 169.

[33] Мозаик је у потпуности уништен током изградње нове катедрале Светог Петра да би, на основу сачуваних фрагмената, био рестауриран 1675. године, уп. Szabó 2018: 140–141.

[34] Kohren-Jansen 1993: 246–259.

[35] Szabó 2018: 141.

8. Никола Беатризе, ***Navicella****, гравира према Ђотовом мозаику у портику старе цркве Светог Петра у Риму, 1559. ©Trustees of the British Museum*

8. Nicholas Beatrizet, ***Navicella,*** *engraving after Giotto's mosaic in the portico of the old church of Saint Peter in Rome, 1559. ©Trustees of the British Museum*

9. Јохан Георг Мансфелд, ***Христос крмчија****, почетак XIX века*

9. Johann Georg Mansfeld, ***Christ the Helmsman,*** *beginning of the 19th century*

горије цркве у опасности, афирмисане још у текстовима ранохришћанских теолога.[36] Контрареформацијски полемисти су, на основу старозаветног прототипа Нојеве барке, истицали представу брода као цркве, ван које спасење није било могуће – грешни хришћани који испадну из брода неминовно бивају осуђени на пропаст.[37] У популарној западноевропској графици, црквом-бродом могао је управљати папа, али и сам Христос као крманош.[38] Потоњи концепт појављује се и у српској средини, на графичком листу који је Јохан Георг Мансфелд израдио почетком XIX века за епископа будимског Дионисија Поповића (сл. 9). Христос крмчија управља барком у којој путују апостоли и верници, док је један од њих и сам владика Дионисије.[39]

На пакрачкој представи брод са апостолима повучен је у позадину догађаја спасавања Петра у првом плану, у складу са барокном интенцијом скретања фокуса ка личном подвигу поје-

10. Христоф Вајгл, ***Iesus ambulans super mare****, Biblia Ectypa, Аугзбург 1695*

10. Christoph Weigel, ***Iesus ambulans super mare,*** *Biblia Ectypa, Augsburg 1695*

36 Knipping 1974: vol. II, 355.

37 У алегоријском имагинаријуму западне Европе идеја о цркви-броду била је повезана са представама брода-државе којом управља правоверни владар, попут Рубенсовог чувеног брода који носи Марију Медичи и Луја XIII (око 1621–25), а на ком веслају персонификације Снаге, Вере, Правде и Мира, Knipping 1974: vol. II, 356; уп. Leibfried, Winter 2014–2015: 5–12 и даље. О симболици брода-цркве у доба реформације и контрареформације в. и Calbarro 2002: 300–302, 305–309.

38 Knipping 1974: vol. II, 356–359.

39 Симић 2012: 51–53, са старијом литературом.

динца.[40] У изворима је остало забележено да је омиљена молитва римског кардинала и јунака контрареформацијске мисли, Ћезареа Баронија (Cesare Baronio, 1538–1607), коју су од њега преузели и практиковали остали кардинали, била заснована на Петровом вапају Христу да га спасе од смрти у узбурканом мору, забележеном у Матејевом јеванђељу. Баронije је молио Господа да, као што је уздигао Петра, и њега спасе од узбурканих вода греха.[41] Уздизање Петра од сумње ка вери у егзегетском барокном дискурсу представљало је и алузију васкрсавања мртвих у живот.[42] У проповеди на девету недељу по Духовима у зборнику *Меч духовный* Лазар Баранович, тумачећи епизоду са Петровим спасавањем из мора, користи антитезу сумње и вере и говори о апостолу као о темељном камену цркве, којег Господ спасава да не потоне на дно. Баранович афирмише сва општа места западног богословског контрареформацијског дискурса о симболичким потенцијалима ове драматичне јеванђеоске епизоде – барка са апостолима је црква која плови на великом и пространом мору овога света, Христос који улази у брод и смирује олују.[43] Графике популарних илустрованих библија које су користили српски сликари XVIII и прве половине XIX столећа следиле су ангажована тумачења Петровог спасавања из олујног мора, визуелно наглашавајући директан однос Петра и Христа, смештањем момента Христове спасоносне интервенције у први план композиције (сл. 10). Тако и у Барановичевом зборнику графичка илустрација на почетку проповеди насловљене *О ходу Христовом по мору* у првом плану приказује Христа, који хвата Петра за руку и избавља га од потонућа, док су сви остали наративни елементи Матејеве приче повучени у други план (сл. 11).

Пакрачки панел треба тумачити у оквирима претходно изнесених идејних оквира и сврстати га у хибридну хералдичко-алегоријску групу представа у српској уметности новог века,

11. Л. Баранович, ***Меч духовный****, Кијев 1666, гравира на почетку проповеди* ***О ходу Христовом по мору***

11. L. Baranovych, ***Меч духовный,*** *Kiev 1666, engraving at the beginning of the sermon* ***About Christ walking on the Sea***

40 Nicholls 2007: 170.

41 Domini, ut erexisti Petrum afluctibus; ita, eripe me a peccatorum undis, Bauer 2000: 18–19, нап. 18.

42 Nicholls 2007: 169.

43 Барнович 1666: 147 и даље. Уп. Calbarro 2002: 300–301.

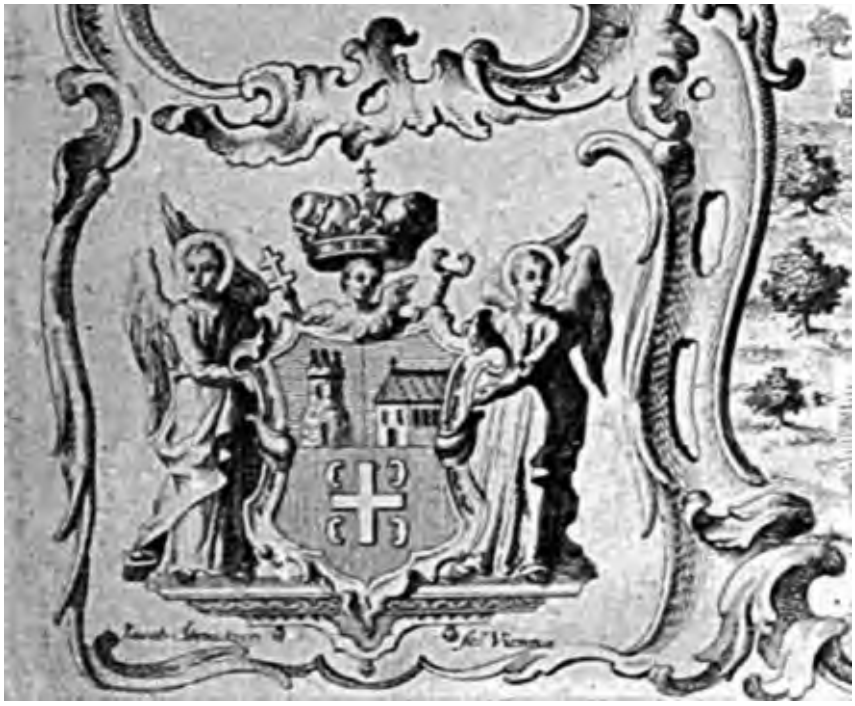
које, утилизирајући симболичке потенцијале империјалног хералдичког двоглавог орла, стварају адаптиране иконографске целине које идеју о царском достојанству и моћи транспонују у шире хибридне контексте тумачења. За разлику од графичког листа који је 1701. године приложен православној цркви у Пешти са житијном иконом Светог Георгија, а на којој се у доњем регистру појављује царски орао са медаљоном на грудима, у којем је представа Светог Георгија који убија аждају, као јасна асоцијација на истоверну моћ риских императора,[44] пакрачку представу треба схватити као алегорију црквеног ауторитета и правоверја под заштитом Христа орла и сунца правде, али и христоликог владара.[45] Без конзерваторских испитивања није могуће прецизније је датовати, а трагови сачувани на самој представи недовољни су за њену даљу контекстуализацију. Скраћени запис Христовог имена ћирилицом (IC XC) говори поуздано да је представа била намењена православној средини, док би изостанак нимбова око орлових глава могао тек посредно указивати на настанак панела после 1804. године и прокламације Аустријског царства.[46]

Посттридентски концепти активне побожности и Христове војујуће цркве, које су усвојили украјински теолози друге половине XVII столећа, нашли су свој одраз и на другој хералдичкој представи непознатог порекла из збирке пакрачко-славонске епархије. Грб Карловачке митрополије, који је приказан у средини картуша, представља облик митрополијског грба стандардизован током XVIII столећа и званично санкционисан од стране државних власти (сл. 12).[47] Иконолошку интригу чине акцесорни ликовни и текстуални елементи целине, запис, мото или девиза који прати грб и хералдичко-амблематски пиктограми савијених руку, које држе атрибуте – мач и књигу. Полазна тачка тумачења свакако је текст записа, који, као што је већ напоменуто, представља директан библијски цитат, али и јасну референцу на наслов и контекст истоименог проповедничког зборника Лазара Барановича. У предговору, који, заправо, представља панегиричку посвету књиге цару Алексију Михаиловичу, Баранович непосредно реферира на речи апостола Павла и појам духовног мача тумачи као царски прерогатив, добијен директно од Христа, који цар умно користи, јер он представља реч Божју. У предговору читатељу, Баранович прилагођава метафору и говори о два духовна мача - Старом и Новом завету, Христову реч поистовећује са мачем, а његов овоземаљски пандан види у војујућој цркви.[48] Савијене руке са атрибутима, најчешће наоружане, чест су хералдички мотив и присутне су и у илирским грбовницима. У корпус српске националне хералдике XVIII века пренете су, како су истраживања показала, посредством Жефаровић–Месмерове *Стематографије* из 1741. године.[49] Пиктограми руку које држе мач или књигу присутне су и у барокном морализаторско-дидактичком имагинаријуму. У српској средини добро познат и кориштен амблематски приручник *Символы и Ємблемата*, штампан у Москви указом Петра Великог 1705. године, већ на насловној графици са портретом цара садржи амблем руке у оклопу са мачем и палмовом граном као алегоријама владарске врлине и мудрости. За ликовна исказивања црквеног ауторитета карловачких митрополита зборник је пос-

[44] Давидов 1978: 337, сл. 177; Симић 2012: 198–199.

[45] Тимотијевић 1994: 301–302.

[46] Империјални хабзбуршки орао носио је нимбове од 1433. године, када је краљ Сигисмунд Луксембуршки крунисан за светог римског цара, а изгубио их је 1804. године проглашењем Аустријског царства, Ацовић 2008: 160; Pferschy-Maleczek 1996: 433–471; Nye 1773: 74.



12. Јакоб Шмуцер, ***Грб Карловачке митрополије****, гравира* ***Света Ана са Богородицом и изгледом манастира Света Ана****, 1758 (детаљ)*

12. Jacob Schmutzer, ***Coat of arms of the Archbishopric of Karlovci,*** *engraving* ***Saint Anne with Holy Virgin and the appearance of Monastery Saint Anne,*** *1758 (a detail)*

лужио као извор амблематских мотива при осликавању олтарског простора цркве манастира Крушедол 1751. године.[50] Поред наведених контекста, чини се да пуно разрешење иконографске целине грба на пакрачком картушу поново треба тражити у Барановичевом поетско-дидактичком дискурсу. На крају предговора, намењеног читаоцима зборника *Меч духовный*, Баранович оставља кратки кант посвећен симболици двају мачева на којима почива књига:

НА ДВА МЕЧА КНИГИ СЕѦ
Две роуцѣ чада имеютъ ц[е]рковна,
Два имъ дютсѧ зде меча д[у]ховна.
Сими мечами хранитисѧ требе
ѠТ зла воміре: сице будем ву н[е]бе...[51]

Досада изнета аргументација утврђује тезу о томе да оба сликана панела из збирке Пакрачко-славонске епархије представљају визуелизације порекла, природе и легитимитета црквене власти у Карловачкој митрополији. Њихови ликовни концепти уклапају се у општи контекст династичко-патриотских и привилегијално-правних оквира у којима је деловала православна црква у Хабзбуршкој монархији. Јединствене иконографске компилације које доносе сведоче о мултифункционалности оваквих представа у визуелној култури Карловачке митрополије, али намећу и претпоставку о постојању идејних контекста и визуелних пандана, који још увек измичу покушајима идентификације и прецизније научне верификације. Губитак веза са изворним контекстима њиховог порекла и намене оставља отвореним низ питања са неизвесним потенцијалима разрешења. Идентификоване ангажоване барокне основе њихових садржинских оквира, у српској култури идејно у целости уобличених до средине XVIII столећа, сведоче о снази и перзистенцији таквих концепата и у каснијим деценијама на крају тог и почетком наредног века – периода из којег највероватније потичу обе пакрачке хералдичке представе.

[47] Грујић 1909: 273–291; Ацовић 2008: 280–299.

[48] Баранович 1666: Предсловїе до Его.., Предсловїе кочитателю.

[49] Ацовић 2008: 262–265.

[50] Тимотијевић 1994а: 70–71; Симић 2012: 442–445.

[51] Баранович 1666: Предсловїе кочитателю; *Kurziv* А. К.

Литература:

Ацовић Р. 2008, *Хералдика и Срби*, Београд.

Баранович Л. 1666, *Меч духовный*, Кијев.

Грујић Р. 2002, *Апологија српског народа у Хрватској и Славонији и његових главних обележја*, Загреб.

Давидов Д. 1978, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад.

Красилин М. 2001, *„Иконизация“ государственности*, Поздняя икона: от XVII до начала XX Столетия, Москва, 45–58.

Кучековић А. 2014а, *Уметност Пакрачко-славонске епархије у XVIII веку*, Београд.

Кучековић А. 2014б, *Епископ Софроније Јовановић (1743–1757) и барокни културни модел у Пакрачко-славонској епархији*, Три века Карловачке митрополије, Нови Сад, 601–610.

Кучековић А. 2016, *Архијерејски трон епископа пакрачко-славонског Кирила Живковића из 1787 – реконструкција сликаног програма*, Саопштења XLVIII, 153–171.

Кучековић А. 2017, *Арсеније Теодоровић у Пакрацу – нови контексти*, Саопштења XLIX, 157–169.

Медаковић Д. 1969, *Иконостас Јоакима Марковића у селу Дишнику*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 5, 141–155.

Медаковић Д. 1971, *Две историјске композиције сликара Јоакима Марковића из 1750*, Путеви српског барока, Београд, 85–96.

Моачанин Ф. 1971, *Музеј Срба у Хрватској*, Вјетром вијани: споменица Српског културног друштва „Просвјета“, Загреб, 36–38.

Оляніна С. 2016, *Під крилами Бога*: *символіка геральдичного орла в українських іконостасах XVII–XVIII ст*., Культурологічна думка 9, 92–104.

Остапенко А. А., Остапенко Н. А. 2016, *История возникновения и иконография Азовской иконы Божией Матери: опыт изучения малоизвестного образа*, Исторический журнал: научные исследования 3 (33), 323–335.

Погосян Е. А, Сморжевских-Смирнова М. А. 2011, *„Литургия Господня“, гербовая икона Таллиннской Никольской церкви*, Петровское время в лицах. К 30-летию Отдела Государственного Эрмитажа „Дворец Меншикова“ (1981–2011), 299–306.

Симић В. 2012, *За љубав отаџбине: патриоте и патриотизам у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*, Нови Сад.

Тимотијевић М. 1994, *Уметност и политика: портрет цара Јосифа II на иконостасу Теодора Илића Чешљара у Мокрину*, Зборник Филозофског факултета, серија А: Историјске науке, књ. XVIII, 283–310.

Тимотијевић М. 1994а, *Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола*, Саопштења XXIV, 95–127.

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

Чубинская В. Г. 1985, *Икона Симона Ушакова „Богоматерь Владимирская“, „Древо Московского государства“, „Похвала Богоматери Владимирской“*, Труди отдела древнерусской литературы 38, 290–308.

Шустова Ю. Э. 2007, *Государственная символика в геральдических композициях книг киевской и московской печати 60-х годов XVII в.*, Человек в культуре русского барокко: Сборник статей по материалам международной конференции, Москва, 225–233.

*

Alef G. 1966, *The Adoption of the Muscovite Two-Headed Eagle: A Discordant View*, Speculum 41/1, 1–21.

Bauer G. C. 2000, *Bernini's "Pasce oves meas" and the Entrance Wall of St. Peter's*, Zeitschrift für Kunsgeschichte 63/1, 15–25.

Borčić V. 1974, *Zbirka ikona Odjela Srba u Hrvatskoj*, Zagreb.

Calbarro J. L. 2002, *Navis Ecclesiae: Origen e interpretación de una joya iconográfica de Bentacuria*, Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura, 297–317.

Franklin S. 2010, *Printing Moscow: Significances of the Frontispiece to the 1663 Bible*, The Slavonic and East European Review 88/1–2, 73–95.

Hye F. H. 1973, *Der Dopeladler als Symbol für Kaiser und Reich*, Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 81, 63–100.

Liebfried S., Winter W. 2014–2015, *Ships of Church and State in the Sixteenth-Century Reformation and Counterreformation: Setting Sail for the Modern State*, Max Weber Lecture Series, San Domenico di Fiesole.

Knipping J. B. 1974, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands: Heaven on Earth*, I–II, Leiden.

Köhren-Jansen H. 1993, *Giottos Navicella: Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte,* Romische Studien der Bibliotheca Hertziana Bd. 8, Worms am Rhein.

Köster G. 1999–2000, *Aquae multae-populi multi. Zu Giottos Navicella und dem Meerwandel Petri als Methapher päpstlicher Herrschaft*, Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 33, 7–30.

Kučeković A. 2019, *Art, Politics and Religious Identity – Coats of Arms of the Pakrac Slavonian Bishopric in the 18th Century*, Art and Politics in the Modern Period, Zagreb 2019, 119-128.

Nicholls R. 2007, *Walking on the Water: Raeding Mt. 14:22–33 in the Light of its Wirkungsgeschichte*, Biblical Interpretation Series 90, Leiden.

Moačanin F. 2016, *Muzej Srba u Hrvatskoj*, Radovi iz povijesti Vojne krajine, Zagreb, 384–391.

Pferschy-Maleczek B. 1996, *Der Nimbus des Doppeladlers Mystik und Allegorie im Siegelbild Kaiser Sigmunds*, Zeitschrift für Historische Forschung 23/4, 433–471.

Rodov I. 2004, *The Eagle, its Twin Heads and Many Faces: Synagogue Chandeliers Surmounted by Double-Headed Eagles*, Studia Rosenthaliana 37, 77–129.

Rodov I. 2014, *Winged Image of the Divine: A Comparative Note on Catholic, Orthodox and Jewish Art in Early Modern Ukraine*, Judaica Ukrainica 3, 105–127.

Schmidlin J. 1906, *Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom: S. Maria dell'Anima*, Freiburg im Breisgau und Wien.

Szabó T. 2018, *The 14th Century Representations of Navicella and the Story of the Murals from Jelna*, Caiete ARA 9, 137–154.

Aleksandra P. Kučeković

SWORD OF THE SPIRIT, WORD OF GOD: TWO HERALDIC DEPICTIONS FROM SLAVONIA

The paper under the proposed title presents two preserved painted panels from the collection of the Diocese of Pakrac and Slavonia that have not been adequately scientifically contextualised and that contain heraldic depictions of importance for the study of this aspect of visual presentation in the Serbian art of the early modern period. Their origin and the time when they were created may only be presumed on the basis of indirect evidence. Therefore, the emphasis of the paper is put on their notional and iconographic contextualisation within the scope of the visual culture of the Archbishopric of Karlovci, as well as the key influential spheres of the imperial and the church and political propaganda – both the Habsburg and the Russian ones.

At the probably older panel, there is the depiction of a two-headed heraldic eagle known since the representative creations of painter Joakim Marković in the socle of the iconostasis at the church in vil-

lage Dišnik (1752), but with a central medallion at the chest of the bird in which, like in the case of Russian and Ukrainian models in different media, there is a religious depiction (icon) – *Christ saves Peter at sea*. Starting from the known circumstances linked to the introduction of the two-headed eagle into the themes of the Orthodox churches in Croatian Military Border, the paper also offers an alternative possibility for the interpretation of the ideological context of its takeover, both in the case of Joakim Marković and in the case of the concrete depiction we are talking about, that is, it will reveal powerful influences of the Russian imperial symbolism adopted through the powerful medium of book illustration.
The creation of the famous Ukrainian theologian and preacher Lazar Baranovych *Меч Духовний* (1666) and its deep impact on the religious culture of the Archbishopric of Karlovci of the 18th century constitute the scope for the interpretation of the artistic and symbolic concept of the second heraldic depiction from the collection of the Diocese of Pakrac and Slavonia – a cartouche with the coat of arms of the Archbishopric in the official version established during the second half of the century with unusual painted symbols of emblematic association and written section of the 17th verse of chapter six of Paul's Epistle to the Ephesians ("And take the helmet of salvation, and *the sword of the Spirit, which is the word of God*...").