

Мирослава
М. Костић*

Институт за историју уметности,
Филозофски факултет Универзитета
у Београду

Олтарска преграда цркве Светог Николе у Сремској Каменици**

* mkostic@f.bg.ac.es

** Истраживања која су била неопходна за настанак овога рада обављена су средствима добијеним са пројекта Матиче српске *Црквено сликарство касног барока у Карловачкој митрополији*.

¹ Улић 1981: 29.

² Улић 1981: 99.

³ Улић 1981: 29–30.

Апстракт: Градња цркве Рођења Богородице у Сремској Каменици започела је 1737. године ктиторством Живана Црногорца, протопрезвитера карловачког, и настојанијем Диме Костића, карловачког трговца, и његове супруге Ане. Олтарска преграда, која је завршена 1752–1753. године, после четрдесет година замењена је новом. У иконостасима храма је записано да су иконостас и ивнице 1793. године наручени од дуборесца Марка Вујаковића, жицеља футошког. За осликавање и позлаћивање олтарске преграде црквена општина је ангажовала браћу Стефана Гавриловића, сликара, и Илију Гавриловића, позлаћара. Распоред је изведен у духу развоја иконостаса као вишестрајне олтарске преграде. Изразитим хоризонталама подељен је у три зоне, али у перфорацији и облику медаљона јасно су изражена нова схваћања.

Целокупни програм каменичке олтарске преграде цркве Рођења Богородице, развијан од сокла у иконостасној зони, преко царских двери закључно са Расећем, сценама Страдања и пророцима, на завршници, исказује јасну литургијску намену и указује на жртвени карактер богослужења. Сликани рељефно сведочи о јуној победи зајадначке оријентације у српском сликарству. Не само иконографски већ и стилски, Гавриловић је укључен у оне токове српске уметности који су наше мајсторе незадрживо водили до нових подстицаја и узора.

Кључне речи: црква Рођења Богородице у Сремској Каменици, олтарска преграда каменичке цркве, Марко Вујаковић, Стефан Гавриловић, илустриране библије, Филип Андреас Килијан, неокласицистичка схваћања, барокна традиција

Градња српске православне цркве посвећене Рођењу Богородице у Сремској Каменици започела је, на месту ранијег храма Ваведања Богородице, 1737. године ктиторством Живана Црногорца, протопрезвитера карловачког, и настојанијем Диме Костића, карловачког трговца, и његове супруге Ане.¹ Из записа уклесаног на каменој плочи на западној страни звоника сазнајемо да је време до 1745. године представљало прву фазу градње овог монументалног здања.² Друга фаза одвија се до освећења храма 8. септембра 1749. године, када је добио барокни звоник, патос и прозоре. Све до овог степена градње трошкове је сносио китор Живан Црногорац Хајдаревић Бајац, познати увезивач и обновилац књига, уважена личност, повереник највећих црквених достојанственика, народни посланик и црквени дародавац.³ Трећа фаза, која је подразумевала дограђивање и украшавање цркве, започела је 1751. године након смрти ктитора и трајала веома дуго услед недостатка средстава. Црква је до већих финансија дошла 1757. године прилозима верника, када су наручени мајстори, који су покрили кубе и звоник пирамидалним крововима од ситне шиндре.

Црква Рођења Богородице је једнобродна грађевина, изграђена у духу српске традиционалне архитектуре са елементима барока.

1. Иконостас цркве Рођења Богородице, Стефан Гавриловић, Илија Гавриловић, Сремска Каменица, 1800–1802. године (фото: Владимир Петровић; фото-документација Покрајинског завода за заштитију споменика културе – Петроварадин)
1. Iconostasis in the Church of the Nativity of the Virgin, Stefan Gavrilović, Ilija Gavrilović, Sremska Kamenica, 1800–1802 (Photo by: Vladimir Petrović; photo documentation of the Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments – Petrovaradin)



⁴ Медаковић 1988: 61–65.

⁵ Медаковић 1971: 179–192; Медаковић 1988: 25–37.

Споља петострана олтарска апсида засведена је полукалотом, док припрату од наоса одвајају стубови, међусобно спојени луковима. Куполу носе четири слободна ступца, споља је украшена лименом капом у барокно-класицистичком духу. Фасаде су зидане опеком и каменом, украшене кордонским венцима и двоструким фризом неједнаких слепих arkada. Уз западно прочеље дозидан је средином XVIII столећа камени троспратни звоник са тремом и барокном капом. У време настанка каменичке цркве процес барокнизације српске архитектуре на подручју Карловачке митрополије већ је био прилично одмакао. Духовно наслеђе које су Срби са собом донели на нову територију имало је црквено обележје, а уметност као облик тог наслеђа имала је карактер позног српсковизантијског стила.⁴ Међутим, српска уметност није могла остати изолована. Била је изложена снажним утицајима барокног Запада, прихватајући новине заобилазним путем, преко барокизиране украјинске уметности.⁵ Каменичка црква не представља једини пример повремених победа традиционалистичких схватања у српској архитектури. Оваква сећања на стару архитектуру, сећања на извесне модификације постморавске архитектуре, ређе и рашке групе, честа су на низу манастирских храмова насталих у току XVIII века: у цркви

⁶ Матић 1973: 163, 167; Матић 1974: 125; Матић 1975: 90, 92; Медаковић 1980: 165–183.

⁷ Руварац 1909: 42–61.

⁸ Улић 1981: 53–62.

⁹ Улић 1981: 69.

¹⁰ Коларић 1966: 43; Гавриловић 1954: 243; Кулић 2007: 99–121.

¹¹ Кулић 2007: 136–138.

Светог Николе у Нерадину, Светог Петра и Павла у Сремским Карловцима, Светог Николе у Иригу, цркви манастира Беочина, Војловице, Грабовца, Шишатовца, Пакре, Лепавине, Бођана.⁶

Ктитор каменичке цркве, Живан Црногорац, тестаментом је обавезао своје наследнике, кћер Ану и зета Диму Костића, да добијени новац од продаје његове куће у Сремским Карловцима приложи за украшавање иконостаса и олтарског простора.⁷ За осликавање темпла, нарученог још 1750. године код неког Немца из Новог Сада, ангажовани су Јов Василијевић, мајстор који ће судбоносно преокренути токове српске уметности, и његов помоћник Василије Остојић. Олтарска преграда је завршена 1752–1753. године, а полукалота олтарске апсиде и свод наоса цркве 1754. године.⁸

Каменичка црква је често плављена, што је утицало на процес труљења и пропадања иконостаса. То су и били разлози због којих је црквена општина одлучила да после четрдесет година замени стару олтарску преграду новом. У тефтерима храма је записано да су иконостас и певнице 1793. године наручени од дуборесца Марка Вујатовића, житеља футошког.⁹ Марко Вујатовић је раних деведесетих година XVIII столећа био ученик Аксентија Марковића, који је са братом Арсенијем и оцем Марком Гавриловићем, основао прву домаћу дрворезбарску радионицу у Новом Саду, најугледнију у Карловачкој митрополији.¹⁰

Иконостас каменичке цркве представља високу и развијену олтарску преграду, складних пропорција, хоризонтално, таласастим архитравима издељену на три зоне, а слободним стубовима и пиластрима на девет трака, вертикално. На темплу су укомпоновани простори за педесет и једну икону, а међупростори су богато испуњени перфорираним дуборезом. Као и на осталим олтарским преградама с краја XVIII и почетка XIX века, преовлађују биљни орнаменти: руже, у гирландама или као врежа, која обавија канелиране стубове са коринтским капителима, винова лоза са грожђем или само лист, увек компонована са пшеничним класјем, као евхаристични симболи, храстово, лорово и стилизовано лишће, сплетено у гирланду, која виси или чини оквир иконе, акантусово лишће облаже пиластре и волуте, стилизовани балдахини су изнад двери.

Резбарија иконостаса, наглашене симетрије и јасне издељености, лишена је барокне претераности. Марко Вујатовић је показао смисао и осећање мере за количину и врсту орнамената.

Каснобарокно дрворезбарство било је одређено оквирима културно-политичких промена доба Јосифа II, које су обележиле последње деценије XVIII столећа. Уметници прихватају и спроводе идеје просветитељских реформи и усвајају начела неокласицизма, који у дрворезбарство продиру брже и директније него у још увек упорно истрајавање каснобарокног сликарства. Дрворезбари постају отворенији према естетици бечког неокласицизма, примењују сведенију естетику, уводе симетрију у компоновање, враћају квадратни формат иконама, значајно повећавају димензије и редукују број икона на олтарским преградама.¹¹

У уређењу унутрашњости православног храма и визуелне презентације његове ритуалне симболичне топографије, чији је контролисани изглед био у домену карловачких митрополита и надлежних епископа, дрворезбарија добија изузетно важно и истакнуто место и у садејству са различитим уметничким дисциплинама доводи ентеријер православне цркве у јасан и препознатљив изглед, установити модел по коме ће се надаље уређивати православни храмови. Повезаност архитектуре, сликарства и дрворезбарства створила је нову барокну естетику. Дошло је до синтезе

¹² Вауер 1992.

¹³ Батављевић 1954: 151–152; Улић 1981: 71, сл. 156; Тодић 2013: 141.

¹⁴ О делатности Стефана Гавриловића в. Батављевић 1954: 139–169; Батављевић 1967: 409–415; Коларић 1965: 89–90; Васић 1978: 91–93; Медаковић 1980: 141–142; Коларић 1966: 8–9, 45, 48, 49, 50–52, 55–57, 62–65, 78–79, 85–89, 99, 98–99, 92–94, 107–110, 147–149; Тимотијевић 1996: 121–122; Тимотијевић 2007: 273–303; Тодић 2010: 475–485; Тодић 2013: 139–150.

¹⁵ Васић 1978: 91.

¹⁶ Кућа Стефана Гавриловића се налазила у Јарковачкој улици бр. 604 (данас Митрополита Стратимировића 38), у суседству Јакова Орфелина, в. Васић 1978: 135.

¹⁷ Тодић 2013: 139.

¹⁸ Батављевић 1954: 139–169, посебно 147; Коларић 1960: 65–68, посебно 65, 66.

¹⁹ Петровић 1954: 142.

²⁰ Обрадовић 1899: 70–71, 104, 113–117, 122–124, 126–127, 129–131; Обрадовић 1961: 276, 299–302, 308–309, 311–313, 344–345.

²¹ Костић М. 1952: 61–65.

²² Симић-Миловановић 1935–1936: 114–123; Коларић 1965: 65, 90.

свих уметности у естетском принципу познатом у бароку као *Gesamtkunstwerk*.¹² Дрворезбар је био упознат са величином иконостаса и будућим иконографским садржајем, који ће преузети сликари и изразити у ликовној форми. Целина унутрашњости храма се дефинише као јединствен простор, обликован по идеји сажимања знања и вештина, где све уметности доприносе општем утиску и јединственој сцени барокног ритуала.

За осликавање и позлађивање олтарске преграде цркве Рођења Богородице у Сремској Каменици црквена општина је ангажовала браћу Стефана Гавриловића, сликара, и Илију Гавриловића, позлатара. Још док је завршавао послове, нешто мањег обима, у Нештину, Стефан Гавриловић је 27. августа 1800. године потписао уговор за сликарске радове у каменичкој цркви.¹³ Уговор је био од изузетне важности, јер је то био први самостални уговор који је Стефан Гавриловић склопио за један велики посао.

Стефан Гавриловић, уметник коме припада важно место у развоју српског барокног сликарства, био је водећа личност генерације која се јавља крајем XVIII века и чија се делатност протеже и на прве деценије XIX столећа.¹⁴ Рођен је, претпоставља Новак Радонић, у Мољу, у Бачкој.¹⁵ Касније се са својим братом Илијом, богатим трговцем, позлатаром, а вероватно и сликарем, који му је у уметничким пословима био најближи сарадник, настанио у Сремским Карловцима, где су стекли велики углед и још веће имање.¹⁶ У Карловцима је држао једну од последњих сликарских радионица, у којој су се школовали млади уметници: Димитрије Ђурковић, Георгије Бакаловић, Петар Николајевић Молер, а вероватно и Димитрије Братоглић.

О поштовању које је уживао сведочи и то што је у Карловцима и другим местима често биран за кума, био је члан црквеног одбора Доње цркве, а 1791. године заједно са братом Илијом присуствовао је оснивачком скупу карловачке гимназије, у чији су фонд браћа приложила две стотине форинти. У периоду између 1816. и 1820. године био је и старатељ гимназије. Сачувано је доста архивских података о његовим имовинским пословима.¹⁷

Велику наклоност је показивао према устанку у Београдском пашалуку. Године 1804. послао је устаницима две своје заставе, а 1807. трећу. Прве две су поклоњене Карађорђу, а трећа војводи Соколске нахије – хаџи Мелентију Стефановићу.¹⁸ Заставе су у револуционарном периоду замениле црквене барјаци. Сликајући грбове на њима, Гавриловић се послужио Џефаревевићевом *Сѣмајџографијом* и њеним хералдичким делом.¹⁹

Овај карловачки сликар био је у присном пријатељству са Доситејем Обрадовићем, о чему сведочи њихова преписка.²⁰ Дугогодишње пријатељство склопљено је седамдесетих година XVIII столећа, када је Доситеј боравио у Карловцима као приватни васпитач синовца митрополита Викентија Јовановића Видака.²¹ Доситеј је желео да са овим образованим уметником оснује друштво за штампање и растурање књига, а од добијених прихода би се подигла школа у оном делу српског народа који је за тим имао највише потреба. У свом последњем писму 1811. године Доситеј предлаже Стефану Гавриловићу да објави Фенелоновог *Телемаха*. *Телемах* у преводу Стефана Живковића изишао је 1814. године, када и књига *Сѣихи о вѣсѣоминанији смерѣи* Јована Рајића у Будиму.²²

У почетку своје каријере изводио је мање црквене поруџбине, док је олтарске преграде радио са угледнијим и искуснијим сликарима – Григоријем Давидовићем Опшићем иконостас у Кузмину, са

²³ Тодић 2013: 139–150.

²⁴ Тимотијевић 2007: 273–309.

²⁵ Matsche 1981: 263–266; Тимотијевић 2007: 306.

²⁶ Улић 1981: 71.

²⁷ Најопширније студије развоју олтарских преграда посветили су: Konstantynowicz 1939; Ђоровић-Љубинковић 1965: 8–28; Бабић 1975: 3–49; Михаиловић 1969: 203–233; Иконостас 2000: 5–711.

²⁸ Schiller 1971: 162.

²⁹ Тимотијевић 1996: 427.

Јаковом Орфелином олтарску преграду цркве у Јарку. Сарађивао је можда и са Јованом Пантелићем и Константином Лекићем. Судећи према сачуваним уговорима, био је веома плодан уметник.²³

Свој посао сликара започиње композицијама, темама које више никада неће поновити, нарученим од стране митрополита Мојсеја Путника, *Гај Муције Сцевола ђед Порценом* и *Краљица Томирида са Кировом главом*, рађеним према истоименим графичким листовима Питера Паула Рубенса.²⁴ Сачувана је *Краљица Томирида са Кировом главом*, док је друга слика страдала у пожару који је захватио митрополијски двор у Карловцима 1788. године. Оне се могу схватити као патриотски *exemplum virtutis*, заснован на неосточком тумачењу патриотизма као основне јавне врлине.²⁵

Украшавању иконостаса храма Рођења Богородице у Сремској Каменици, како је већ наглашено, Стефан Гавриловић је приступио одмах по потписивању уговора. Уметник и његов брат Илија су се обавезали на то да позлате и осликају олтарску преграду, „левнице и два чирака за суму од 3.500 форинти, стан, дрва, ћумур, 30 акова вина и 2 акова ракије“.²⁶ Браћа су посао завршила на време и исплаћена су средином 1803. године.

Распоред је изведен у духу развоја иконостаса као вишеспратне олтарске преграде.²⁷ Изразитим хоризонталама подељен је у три зоне, али у перфорацији и облику медаљона јасно су изражена нова схватања. Подела на хоризонталне зоне присутна на олтарским преградама Карловачке митрополије устукнуће током шесте деценије XVIII столећа пред наглашеним истицањем средишње осе, која повезује царске двери са великим крстом на врху иконостаса. Та нова структура, која напушта хоризонталност као принцип грађења и уводи централну вертикалу, владаће олтарским преградама све до последњих деценија XVIII века. Ова вертикала доследно је обавезивала дрворезбаре, који су одређивали величину олтарске преграде, број икона и будући иконографски садржај, који ће преузети сликари и представити у ликовној форми.

У првој зони су престоне иконе Свети Симеон Српски, Свети Никола, Богородица, Христос, Свети Јован и Свети Сава, са одговарајућим сценама у соклу, које су уводиле у сложени идејни програм. Икона испод Светог Симеона Српског недостаје, затим следе испод Светог Николе – Сретење, испод Богородице – Успење, испод Христа – Исцељење ослабљеног, испод Светог Јована – Крштење и испод Светог Саве – Васкрсење Лазарево. Тематски репертоар сокла у распореду одступа од уобичајених принципа. Две литургијске теме, преузете из циклуса Христових чуда, Васкрсење Лазарево и Исцељење ослабљеног, представе су којима се прославља Христова моћ и љубав, оне су потврда његове месијанске улоге и у оквиру верске пропаганде истичу величање саме цркве као институције која побеђује грех и Сатану.²⁸ Васкрсење Лазара, „приповест која редовно улази у зборнике недељне проповеди“, припада есхатолошкој тематици српског барокног сликарства.²⁹ Поред представа чуда Христових, сликар је у соклу поставио празничне сцене: Сретење, Успење и Крштење. Улазак у Јерусалим је смештен изнад јужних двери, а остале иконе из циклуса Великих празника – Преображење, Вазнесење, Васкрсење и Силазак Светог духа – распоређене су у доњем делу друге зоне иконостаса.

У празничним сценама призори из Христовог живота схваћени су као поука верницима и илустрација су јеванђељског текста. Христос је смештен у амбијенте у којима је учинком светла и психолошком обрадом, као и средствима иконографских ознака изра-

2. *Васкрсење Лазарево, сокл, иконостас цркве Рођења Богородице, Стефан Гавриловић, Илија Гавриловић, Сремска Каменица, 1800–1802. године (фото: Владимир Петровић; фото-документација Покрајинског завода за заштитију сјоменика културе – Петроварадин)*
2. *Resurrection of Lazarus, socle, iconostasis in the Church of the Nativity of the Virgin, Stefan Gavrilović, Ilija Gavrilović, Sremska Kamenica, 1800–1802 (Photo by: Vladimir Petrović; photo documentation of the Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments – Petrovaradin)*



³⁰ У српској уметности XVIII века иконографија Великих празника угледала се на поствизантијске узор, који се касније, под утицајем нових формулација, однегованих у украјинској уметности, постепено преобличавају, в. Тимотијевић 1989: 96.

³¹ Тимотијевић 1989: 95.

³² Тимотијевић 1989: 95–132.

³³ Schiler 1971: 102.

жено његово натприродно послање. Барокна иконографија Великих празника у српској уметности израз је општег процеса утицаја реторике и литургијских текстова на сликарство.³⁰ Западноевропски графички предлошци, који су били познати барокној уметности православног света, послужили су као узор за формална решења представа. Међутим, њихов одбир био је заснован „на реформисаној православној теологији негованој у Могилјанској духовној академији, затим и у придворном проповедничком кругу Петра Великог“.³¹ Овакав начин прихватања нове иконографије поштовала је већина барокних сликара, а није се битније изменио ни касније у делима уметника школованих на Бечкој академији.

Укључивање представа Великих празника у тематски репертоар и програм српских иконостаса десило се на територији Карловачке митрополије половином XVIII века. Поред тумачења теолошких догми, представе Великих празника су првенствено исказивале мистерију евхаристије, чина Христовог откупитељског дела, знак његове трајне присутности међу људима и чинилац заједништва његових хришћанских следбеника.³²

На представи Сретења примењена је западњачка иконографско-композициона схема. Историја празника Сретења има теолошке основе у Лукином јеванђељу (Лука 2, 22–40). По прописима Мојсијевог закона, према којем су сви првенци припадали Богу (Ис. 13), сиромашни родитељи доводе у храм Христа, свог прворођеног сина, и приносе пар грлица као скромну, али обавезну жртву Богу. Празником Сретења обележава се Христово увођење у цркву, а догма о његовој двојакој природи потврђује се сведочењем Симеона Богопримца и пророчице Ане.³³ Призор Сретења, једна од основних хришћанских свечаности, на иконостасу каменичке цркве у први план истиче Симеона Богопримца, коме је проречено „да неће видети смрт пре него што види Христа Господњег“. Светац, у чијим рукама лежи Христ, у надахнућу, прожет занесеним веровањем, обзнањује долазак Спаситеља. Иза је пророчица Ана и један човек, са десне стране су представљени Христови родитељи, Богородица и Јосиф.

Након представе Сретења следи свечано интонирана композиција Успења. У средини на одру лежи Богородица. Лево су распоређени апостоли, мирно посвећени богослужбеном ритуалу, иза

3. Успјење Богородице, сокл, иконостас цркве Рођења Богородице, Стефан Гавриловић, Илија Гавриловић, Сремска Каменица, 1800–1802. године (фото: Владимир Петровић; фото-документација Покрајинског завода за заштитију сјоменика културе – Петроварадин)
3. Assumption of Virgin Mary, socle, iconostasis in the Church of the Nativity of the Virgin, Stefan Gavrilović, Ilija Gavrilović, Sremska Kamenica, 1800–1802 (Photo by: Vladimir Petrović; photo documentation of the Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments – Petrovaradin)



4. Исцељење раслабљеног, сокл, иконостас цркве Рођења Богородице, Стефан Гавриловић, Илија Гавриловић, Сремска Каменица, 1800–1802. године (фото: Владимир Петровић; фото-документација Покрајинског завода за заштитију сјоменика културе – Петроварадин)
4. Healing of the Impotent Man, socle, iconostasis in the Church of the Nativity of the Virgin, Stefan Gavrilović, Ilija Gavrilović, Sremska Kamenica, 1800–1802 (Photo by: Vladimir Petrović; photo documentation of the Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments – Petrovaradin)



³⁴ Тимотијевић 1989: 124–127.

одра стоје архиепископи. Сличност са западноевропским начином приказивања Богородичине смрти исказана је одсуством горњег дела композиције. Канонски текстови о успјењу Богородице не говоре. Описују га предања забележена у легендама и апокрифима. Крај живота Богородице црква тумачи Успењем, које је симбол њене телесне неуништивости, чин њене победе над смрћу. Традиционална композициона схема Успења Богородице, под утицајем барокног маријанског проповедништва, добро позната српском богословљу, реинтерпретирана је у представи на којој је приказана Богородичина смрт и њено телесно вазнесење у небо. Због тога што протестантска теологија, прихваћена из апокрифних списа, није признавала Богородичино телесно вазнесење, тема постаје једна од најактуелнијих тачака полемичких расправа. У барокној еклезиологији композиција је имала тријумфално значење, тумачена је као победоносна црква – *ecclesia triumphans*.³⁴

³⁵ Тимотијевић 1996: 339–361.

³⁶ Захарија Орфелин у *Представци Марији Терезији* наглашава да православна црква сматра да је само Христос безгрешно зачет и ослобођен прародитељског греха, в. Орфелин 1972: 87.

³⁷ То је била последица проглашавања овог учења за догму од стране Католичке цркве 1854. године, в. Поповић 1980: 256–261.

³⁸ Coreth 1959: 69–70; Вуксан 1995: 85–86.

³⁹ Празник Крштења у православној цркви се прославља као Теофанија, тако да се на представама сликају сва три лица Свете Тројице, в. Тимотијевић 1989: 104.

⁴⁰ О тумачењу свете тајне крштења и дубоких трансформација које су представе Крштења претрпеле у барокној иконографији српског сликарства XVIII века в. Тимотијевић 1989: 103–107.

⁴¹ Тимотијевић 1989: 109–110.

Иако је каменичка црква посвећена Рођењу Богородице, ово је једина сцена са догађајем везаним за њу. Барокно поштовање Богородице, заштитнице и посреднице, чији је култ као област побожности у Хабзбуршкој монархији имао повлашћено место и био веома развијен,³⁵ такође је често мета оштрих напада просветитељске критике.

Због пренаглашеног истицања Богородичиног заступништва и њеног места у економији спасења, чиме је, како се сматрало, смањен значај искупитељске улоге самога Христа, просветитељска критика заузела је негативан став, у чијој основи је лежала сложена мотивација према Богородичиним празницима, посебно према Покрову пресвете Богородице и учењу о Богородичином непорочном зачећу. Учење о непорочном зачећу остаје актуелно све до последњих деценија XVIII века, када га просветитељска критика постепено потискује,³⁶ а доводи се у питање средином XIX званичним одбацивањем православне цркве, постајући једна од кључних доктринарних разлика између католичке и православне цркве.³⁷

Просветитељска критика, нападајући пренаглашено истицање Богородичине заступничке улоге и доводећи у питање неке, већ традиционалне, маријанске привилегије, као што је непорочно зачеће, са становишта историје догми, целом том раздобљу даје обележје „изразитог мариолошког регреса“.³⁸

На композицији Крштења представљен је Христос, који стоји у плићак, вода му досеже до половине листова. Преклопљеним рукама изражава као Богородица у Благовестима сагласност са Божијом вољом. Јован Крститељ држи руку испружену изнад његове главе, у којој му је шкољка, из које полива воду на Христа. Сценом је дословно илустровано учење о крштењу поливањем. У горњем делу насликан је само голуб Светог духа. Одсуство Теофаније³⁹ и приказивање само голуба Светог духа произлази из тумачења свете тајне у духу декрета и одлука Тридентског сабора.⁴⁰ Представе које редукују догађај Крштења на Исуса Христа и Јована Крститеља, приказиване паралелно са композицијама Крштења, на којима се сликају сва три лица Свете Тројице, појављују се у српској барокној уметности посредством графичких илустрација у западноевропским библијама. Анђели у сценама Крштења сликани су под утицајем предложака из *Библије* Јана Фишера Пискатора. Њихово присуство у библијама Кристофера Вајгла и Филипа Андреаса Килијана је изостављено.

Икона из циклуса Великих празника Христов улазак у Јерусалим постављена је, како је већ наглашено, изнад јужних двери. Композиција је уобличена према „неокласицистичким схватањима библијске археологије“. Представом се илуструје прича поменута у сва четири јеванђеља: Матеја XXI, 1–9; Марко XI, 1–10; Лука XIX, 29–38; Јован XII, 12–15. Гавриловић је насликао тренутак испред улазне јерусалимске капије. Истицање градске капије у позадини указује на „тријумфални карактер представе и њену чврсту везу са барокним владарским ентрамама. Иконографија свечаних владарских улазака у град и Христов улазак у Јерусалим биле су чврсто испреплетене још од најранијих времена, а ова веза је у барокној уметности још више оснажена. У оба случаја је алегорезом исказивана идеја о судији и обновитељу древне куће Израела“.⁴¹ На сцени каменичког иконостаса Христос јаше на магарцу у пратњи апостола, једном руком благосиља, а другом води магарца. Испред је јеврејски народ, који га дочекује, препознајући цара израиљског. У другом плану појављују се архитектонски елементи насликани са циљем да што веродостојније географски и временски одреде

⁴² Pevsner 1969: 213–235.

⁴³ Баранович 1666: 436–452; Тимотијевић 1996: 325.

⁴⁴ Тимотијевић 1989: 107–108; Schiller 1971: 145–152.

⁴⁵ Михаиловић 1962: 273–278.

⁴⁶ Тимотијевић 1989: 108.

⁴⁷ Покровский 1892: 428–447.

⁴⁸ И у посттридентској уметности је истицано евхаристолошко значење Васкрсења, уп. Blunt 1977: 613; Тимотијевић 1989: 114.

⁴⁹ Тимотијевић 2008: 293.

⁵⁰ Радовановић 1977: 42.

⁵¹ Покровский 1892: 399–425; Радовановић 1977: 34; Тимотијевић 1989: 111.

⁵² За заступљеност оваквог начина представљања у посттридентској уметности в. Mâle 1951: 292–294; Knipping 1974: 227; Тимотијевић 1989: 112–113.

⁵³ Од XI столећа Христос се у Васкрсењу слика са крстом, победничким знаком у руци, „којим је разрушио смрт, обновио људски род дајући му живот и непропадљивост“, Радовановић 1977: 37.

⁵⁴ Mâle 1922: 131–132; Madigan, Levenson 2008: 121–131. Код Дионисија из Фурне опис представе Васкрсења Христовог илуструје тренутак Христовог подизања из гроба, в. *The Painter's Manual of Dionysius of Furna* 1974: 39.

⁵⁵ Тимотијевић 1989: 112.

догађај.⁴² Супротстављање светлих и тамних површина, на начин изворно протумачен у западноевропском сликарству, истиче симболично значење поетичко-реторичког наглашавања добра и зла. У зборнику недељних проповеди Лазара Барановича *Меч духовный* Христов тријумфални улазак у Јерусалим, као владара и првосвештеника, протумачен је као пролог Христових страдања.⁴³

Иконе Преображења, Вазнесења, Васкрсења и Силаска Светог Духа припадају другој зони олтарске преграде.

У центру иконе Преображења стоји Христос на врху Тавора, бочно Мојсије и Илија на облацима, доле су распоређени апостоли. Све фигуре, осим Христове, дате су у покрету. У барокној уметности долази до напуштања традиционалног приказивања Христа окруженог мандорлом и у тежњи да се исказе учење о мистичној светлости преображеног Бога, у представи се укључује светлост као симбол,⁴⁴ такође и облак, познато средство барокне иконографије, којим се исказује повезаност небеских догађаја са земљом.⁴⁵ На популарност оваквог начина представљања утицале су графичке илустрације из *Библије Екџиџе*, у којој је догађај представљен два пута – једном према Јеванђељу по Матеју (XVII, 5), а други пут према опису јеванђелисте Марка (IX, 8), где Христос стоји на врху Тавора, за шта се, сликајући Преображење, определио Стефан Гавриловић.⁴⁶

У српском барокном сликарству представе Вазнесења полазе од старих иконографских решења доследно поштованих у популарној уметности XVIII столећа,⁴⁷ временом обогаћујући се, под утицајем барокног проповедништва, новим детаљима. На каменичкој олтарској прегради догађај је представљен као драматична сцена са позоришном поделом простора. У доњем делу композиције су апостоли, који, гестукулирајући, гледају према небу, док је Богородица, чије присуство сведочи о истинитости дешавања, изостављена. У горњем делу Христос, окружен облацима, уздиже се на небо. Испод њега су, такође у облацима, крилати анђели, којима је једна рука спуштена према доњој групи, док другом упиру према Христу, повезујући композицију у јединствени драмски ток.

Након Вазнесења следи представа Васкрсења. Евхаристијско значење Христовог васкрсења,⁴⁸ коме су богословска литература и проповедништво поклањали посебну пажњу, почивало је на литургијским текстовима пасхалне службе и последовањима на дан Васкрсења, где се „прославља Христос новаја Пасха, жртва живаја, агнец божији“.⁴⁹ У празнику Васкрсења Христовог „славимо умртвљење смрти, адово разрушење и почетак другог вечног живота“.⁵⁰ Са таквим симболичним значењем представе Васкрсења се јављају на српским барокним олтарским преградама.

У средњовековној уметности представа Христовог Васкрсења, које није директно описано у јеванђељима, приказивала се кроз два облика: Силазак у Ад или Мирносице на Христовом гробу.⁵¹ У барокном сликарству традиционална композиција Силазак у Ад замењује се евхаристијски интонираним Христовим тријумфалним васкрсењем из затвореног гроба, који је уобличен по узору на истоимене представе католичке контрареформације.⁵²

На икони Стефана Гавриловића, раскидајући са традицијом, Христос, Сунце правде, окружен облацима, добро знаним сценским елементима барокне визуелне културе, светлосном мандорлом и крстом у рукама,⁵³ тријумфално васкрсава из отвореног саркофага, што је било уобичајено за раније формулације западноевропске средњовековне уметности.⁵⁴ Овакав тип представе, ослањајући се на маниристичке узоре, јавља се касније и у *Библији* Филипа Андреаса Килијана.⁵⁵

⁵⁶ Valone 1993: 801–828.

⁵⁷ Силазак Светог духа је популарна маријанска тема *Le vergine nell Collegio Apostolico*, која истиче Богородицу као *Mater Ecclesia*, уп. Тимотијевић 1996: 345.

⁵⁸ Мирковић 1961: 227–238, посебно 227.

⁵⁹ Hocken 2009; Moltmann 1993; Grummer 2005.

⁶⁰ Михаиловић 1979: 279–320; Levi D'Апсона 1957: 65–70.

⁶¹ Тимотијевић 1989: 119.

⁶² Покровский 1892: 32.

У доњем делу композиције насликан је крилати анђеоло, који седи на гробу, држећи плочу у рукама, док су околу распоређени стражари. Учесници представе повезани су у јединствену драмску радњу. Овакав начин сликања, ослањајући се на јужнобалканско поствизантијско наслеђе, био је присутан и у популарној уметности XVIII столећа.

Представа Силаска Светог духа постављена је иза Васкрсења Христовог. Силазак Светог духа, добро знана и општеприхваћена ангажована алегоричка представа, симбол је институције у најексплицитнијем идеолошко-пропагандном виду. На ту аргументацију, на нови начин уобличену у пропагандним програмима Римске цркве, ослањали су се и прелати западног хришћанства.⁵⁶ У сцени Духова, каменичког иконостаса, као средишња фигура појављује се Богородица, која седи и симболизује цркву.⁵⁷ Фигуре апостола распоређене су око ње у овалној линији. Над њима лебди голуб Светог духа. Силаском Светога духа у „душе апостола ушло је свето усхићење побожности, испуњени љубављу према Богу, осетили су потребу да хвале Бога. Са побожношћу добили су снагу и способност да проповедају Христа свим народима, јер им силаском Светога Духа постаде јасно и знано све што им је Христ говорио“ (Јов. 14, 26).⁵⁸ Тек после силаска Светога духа апостоли су били трансформисани од обичних следбеника у духовне вође нове хришћанске заједнице – постали су достојни да сведоче о Христу, да проповедају Јеванђеље. То је један од најважнијих црквених празника којим се прослављају Света Тројица, посебно Свети дух, и с којим је, у хришћанској цркви, завршено оснивање цркве Христове и царства Божијег на земљи.⁵⁹

На северним дверима приказан је арханђел Михаило, на централним Благовести, а на јужним арханђел Рафаил и Товија.

Арханђел Михаило, вођа небеских одреда и заштитник људи, који побеђује Сатану, маријанским основама указује на своју везу са Богородицом. Овом темом вишеслојног значења, на олтарским преградама браниле су се догматске особености Богородичиног безгрешног зачећа, а још од времена ране противреформације исказиване су и идеје победе цркве над јересима.

Следећи законе симболичног организма иконостаса, на царским дверима су представљене Благовести, важна тема хришћанске иконографије, која има веома сложена и симболична значења. По теолошком схватању, Благовести су час зачећа Христа, кључни моменат његовог утелотворења као друге божанске особе, као сина Божијег и, према томе, почетак Христовог откупитељског послања. Истим призором брањена је идеја о Богородичиној безгрешности,⁶⁰ исказивана и стубом, често сликаним на представама Благовести.⁶¹ Због својих јасно и одређено изражених значења оне су и постављене на царске двери, које својим идејним основама представљају центар приступне зоне иконостаса.

Сцену Благовести Стефан Гавриловић поставља у два одвојена сегмента, која се тумаче као целина. У десном медаљону постављена је фигура арханђела Гаврила. Десну руку је уздигао са пруженим кажипрстом ка небу, у левој држи крин, симбол Богородичине чистоте. У другом медаљону је постављена клечећа фигура Богородице на подијуму, прекрштених руку на грудима. Пред њом на катедри је отворена књига. Мотив књиге је редовни реквизит западне иконографије, настао на темељу Псеудо-Матејевог јеванђеља и средњовековних коментара да је у часу јављања арханђела Гаврила читала баш оно место у *Библији* у којем јој пророк Исаија прориче да ће „зачети и родити сина“.⁶² Изнад ње про-

5. Благовесџи, царске двери, иконостас цркве Рођења Богородице, Сџефан Гавриловић, Илија Гавриловић, Сремска Каменица, 1800–1802. године (фото: Владимир Петровић; фото-документација Покрајинског завода за зашџи и зашџу сџоменика кулџуре – Петроварадин)
5. *Annunciation, Royal Doors, iconostasis in the Church of the Nativity of the Virgin, Stefan Gavrilović, Ilija Gavrilović, Sremska Kamenica, 1800–1802 (Photo by: Vladimir Petrović; photo documentation of the Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments – Petrovaradin)*



⁶³ Mále 1970: 184.

⁶⁴ Тимотијевић 1985: 57–61.

⁶⁵ Михаиловић 1964: 391–394.

бија се светлост Светог духа, која разгони облак. Облак је маријански симбол, знан по стиховима Богородичиног акатиста, а у уметности барока присутан је у амблематским зборницима. Српској барокној поезији позната је његова симболична вредност, а у уметности друге половине XVIII века неизоставно се појављује на представама Благовести.⁶³ Богородица је симболична облак, који у својој утроби носи и заклања „Сунце правде, Христа као нову светлост (Лука 1, 78–79) и која је прва и осветљена светлошћу искупљења“.⁶⁴ Доследно барокним схватањима такву концепцију понела је и Гавриловићева сцена Благовести.

Арханђел Рафаило насликан је како једном руком води Товију, а друга му је уздигнута према небу. Поштовање анђела чувара, активних заступника за опроштај грехова и стицање милости,⁶⁵ допринело је популарности арханђела Рафаила, који је у барокној иконографији задржао своје особености. У *Илџици јеројолиџици*, амблематском зборнику, арханђел Рафаило појављује се, у пратњи

⁶⁶ Тимотијевић 1996: 312; *Ийїка јеройолийїка или Фїлософїа наравоучиїшелная* 1774: 33-34.

67 Вуксан 2016: 39–95.

68 Тимотијевић 1998: 387–431.

младог Товије, као амблем *Зайовестї Божїја*, тумачен у пропратном тексту „као сапутник, друг и пре свега учитељ младог Товије на путу искушења, ка спасењу које се постиже поштовањем Божијих закона и морално етичких норми“.⁶⁶

Изнад северних двери је представа Прање ногу, изнад царских Тајна вечера и изнад јужних, како је већ речено, сцена из циклуса Великих празника – Христов улазак у Јерусалим.

Прање ногу (Јов. 13, 1–20) представља новозаветну евхаристо-лошку тему, која је понела шире морализаторско и есхатолошко тумачење, чије су симболичне основе дефинисане барокним проповедништвом. На каменичком иконостасу Христос клечи опасан пешкиром и пере ноге Петру, који је приказан у живом покрету.

Тајна вечера, популарна морализаторска представа каснобарокне побожности, последњих деценија XVIII столећа у сликарству Карловачке митрополије, где је прихваћена посредством посттридентских средњоевропских узора, напушта живопис олтарског простора, који је био затворен за вернике, и добија истакнуто место у идејном програму иконостаса.⁶⁷

У зони престоних икона, које су везане за идеју деизисног посредништва, поред уобичајених представа Светог Николе, Богородице, Христа, Јована Претече, Стефан Гавриловић је насликао и Светог Симеона, оснивача „Српског царства“ и зачетника светородне лозе, и Светог Саву, првог српског архиепископа и духовног пастира.

Док је графика са ликовима из српског националног пантеона имала често карактер политичких памфлета у односима карловачких митрополита са хабзбуршким владарима, црквено сликарство је умногоме било ослобођено оваквог оптерећења. Оно се директно обраћало српској пастви, која је од својих светитеља очекивала посредништво и молитву пред Христом. Величање светитеља, њихове заштите и небеског посредовања исказано је без претеране барокне помпезности, сликани су као примери херојске врлине.

Идејни програм Карловачке митрополије, као државно-верске институције српског народа, брижно негован још од времена Арсенија IV Шакабенте, догађајима у последње две деценије XVIII столећа био је знатно уздрман. Након што је карловачким митрополитима заувек одузето право да врше функцију и верских и политичких вођа српског народа, а њихова делатност сведена строго на улогу духовних пастира, дотадашње пропагандно коришћење култова Срба светитеља изгубило је смисао. Бакрорезна графика више неће стварати репрезентативне барокне представе на којима српски светитељски хор заступа идеју о обнови старог српског царства под окриљем карловачких митрополита.⁶⁸ Црквено сликарство, међутим, није претрпело значајније измене после терезијанско-јозефинистичких реформи. Срби светитељи ће и даље заузимати место на олтарским преградама као директни заступници пред Христом. Иако су реформе црквеног живота у Хабзбуршкој монархији, које су спровели Марија Терезија и Јосиф II, денационализацијом и редукцијом српског календара знатно умањиле слободу изражавања и тежњи српског народа, иконографски обрасци представљања светитеља оформљени у барокној епохи остаће чврсти и преселиће се у XIX век. О томе сведоче и ликови Светог Симеона и Светог Саве на престоним иконама каменичке олтарске преграде. Њиховим појављивањем илустрована је постојећа традиција, исказана мисао о борби за истинску веру и систематско неговање српских светитељских и владарских култова.

Свети Никола, на престаној икони каменичке цркве, десном руком благосиља, а у левој држи архијерејски штап. Стоји на амво-

69 Малахија 3, 1; Матеј 11, 10.

70 Тимотијевић 1996: 352–353; Schiller 1971: 33; Knipping 1974: 247–249.

71 Тимотијевић 1996: 301–302.

72 Schiller 1971: 223–224; Sachs, Badstübner, Neumann 1992: 78–86.

73 Михаиловић 1969: 203–233.

ну. Свети Јован Крститељ, „симбол весника људског искупљења“, аскета, проповедник, последњи пророк Старог и први светитељ Новог завета, који је посведочио инкарнацију Логоса и својим учењем и појавом претходио Христу,⁶⁹ приказан је у стојећем ставу, ослоњен на десну ногу. У левој руци држи велики танки крст, док му је десна положена на грудима. Богородица стоји на облацима, симболу небеског одредишта, без Христа, са крином у руци, дефинисаним барокним атрибутом њеног безгрешног зачећа, прихваћеног у уметности православног света већ у поствизантијском периоду. Приказивањем Богородице без детета истакнута је идеја о безгрешном зачећу које није одређено Благовестима. Представом је визуелизована Маријина небеска предодређеност „безгрешне богомајке коју је унапред предвидела божанска премудрост“.⁷⁰ Исус Христос, који такође стоји на облацима, симболима неба, држи у левој руци отворену књигу, са текстом исписаним тако да га посматрач може прочитати. Десна рука подигнута је у знак благослова. Наглашена је тежња за хуманизацијом Христовог божанског лика.

У другу зону каменичке олтарске преграде Стефан Гавриловић је сместио, поред већ поменутих сцена из циклуса Великих празника, апостоле, који су наставили Христову земаљску делатност и на чијој је богословској мудрости почивала земаљска црква, и централну икону Свете Тројице. Неколицина апостола у рукама носи карактеристичне атрибуте њиховог страдања, који се у иконографији устаљују од романике до барока. Апостол Андреј у руци држи крст са косим краком, Павле мач, Тома копље, Петар кључеве, Симон тестерасти мач, Јован, поред јеванђеља, држи и путир, из кога извирује змија, чиме је илустрована једна апокрифна апостолска историја, коју прича Јаков де Ворагине. Јаков, Филип, јеванђелиста Матеј, Магија Заведејев и Вартоломеј приказани су са књигама у рукама.

Одбрана вечне и есенцијалне улоге Светог духа представљена је на централној икони Свете Тројице. Српско барокно сликарство прихвата представу новозаветне Свете Тројице, где је Бог Отац приказан као старац дана, Бог Син у лику Исуса Христа, а Бог Дух као голуб. Хоризонтални композициони тип Свете Тројице, као и овај у каменичкој цркви, у коме Бог Отац и Бог Син седе један поред другог на облацима, а изнад њих је голуб Светог духа, појављује се у уметности православне и католичке цркве крајем средњег века. Према традиционалној иконографској схеми, која је догматски потврђена стиховима 109. псалма, Бог Син је смештен десно од Оца, док је Бог Отац насликан као старац. Голуб Светог духа приказан је у средини, између два прва лица Свете Тројице.⁷¹ На представе Бога Оца и Бога Сина, који су сликани постављени један поред другог, великог је утицаја имало повезивање Христових страдања са Светом Тројицом. Христос се често, као и на temple цркве Рођења Богородице у Сремској Каменици, јавља као искупитељ са крстом у рукама. У барокној уметности величање Свете Тројице значило је величање Христа као искупитеља.⁷²

На завршници олтарске преграде, у трећој зони, око Распећа са иконама Богородице и Јована Богослова, налази се циклус Христових мука комбинован са ликовима пророка. Распеће је редуковано до амблематске јасности, што се уклапа у барокна схватања представе. Крст са Распећем и Богородицом и Јованом Богословом на барокном иконостасу постаје део Страдања. Значење и место Великог крста са Страдањима или без њих одређено је, осим византијским утицајем, и средњовековном традицијом северне Европе.⁷³

На каменичкој олтарској прегради сцене из циклуса Христових мука распоређене су као две тројне иконе лево и десно од



7. Пророци, трећа зона, иконостас цркве Рођења Богородице, Стефан Гавриловић, Илија Гавриловић, Сремска Каменица, 1800–1802. године (фото: Владимир Петровић; фото-документација Покрајинског завода за заштитију споменика културе – Петроварадин)

7. Prophets, third zone, iconostasis in the Church of the Nativity of the Virgin, Stefan Gavrilović, Ilija Gavrilović, Sremska Kamenica, 1800–1802 (Photo by: Vladimir Petrović; photo documentation of the Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments – Petrovaradin)

⁷⁴ Костић Мир. 1996: 56–57.

⁷⁵ Вуксан 2016: 137–176.

Богородице, Распећа и Јована Богослова. Лево се налазе: Молитва о чаши, Христос пада под теретом крста, Христа приводе Пилату, десно: Ругање Христу, Разапињање на крст, Бичевање Христа. Приказивање Христових страдања и догађаја око његове смрти било је у XVIII столећу у вези са све јачим утицајем католичке побожности, која је пажњу верника усмеравала ка посматрању реалистичких prizora из овоземаљског Христовог живота.

Сцене Христових страдања доспеле су у српски иконопис посредством украјинских узора, са јасно испољеним утицајем барокне контрареформацијске уметности у истицању жртвеног карактера литургије. Шездесетих година XVIII века у највиши регистар иконостаса постављено је дванаест дуборезних картуша са представама Страдања.⁷⁴ Циклусом Страдања, великом темом барокне уметности, која се развија по јасно утврђеним канонима и илуструје економију људског спасења кроз искупитељску жртву Христа, затвара се у сложеном организму олтарских преграда иконолошка линија, која започиње представом Благовести на царским дверима.⁷⁵

Друге две тројне иконе, на самом левом и десном крају треће зоне каменичког иконостаса, садрже представе пророка: Језекиљ,



8. Страдања Христјева, трећа зона, иконостас цркве Рођења Богородице, Стефан Гавриловић, Илија Гавриловић, Сремска Каменица, 1800–1802. године (фото: Владимир Петровић; фото-документација Покрајинског завода за заштитију сјоменика културе – Петроварадин)

8. *Passion of Christ, third zone, iconostasis in the Church of the Nativity of the Virgin, Stefan Gavrilović, Ilija Gavrilović, Sremska Kamenica, 1800–1802* (Photo by: Vladimir Petrović; photo documentation of the Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments – Petrovaradin)

⁷⁶ Михаиловић 1969: 285–286.

Мојсије, цар Соломон, цар Давид, Арон и Исаија. На барокним олтарским преградама пророци обично своја виђења исказују кроз кратке, сажете мисли, изложене текстом исписаним на развијеним свицима, који одређује и симболично значење идејног контекста. Међутим, Стефан Гавриловић је изоставио текстове. Појавом пророка у горњим зонама истакнут је значај оних који су сведочили о историјској улози Христа и неминовности његовог страдања ради спасења људског рода.⁷⁶

Целокупни програм каменичке олтарске преграде цркве Рођења Богородице, развијан од сокла у приступној зони, преко царских двери закључно са Распећем, сценама Страдања и пророцима, на завршници, исказује јасну литургијску намену и указује на жртвени карактер богослужења. Визуелизована евхаристологија, развијана је дуж централне вертикалне осовине. Као духовна окосница, постављене су композиције Благовести, Тајна вечера, Света Тројица и Распеће Христово.

Сликани репертоар сведочи о пуној победи западњачке оријентације у српском сликарству. Не само иконографски већ и стилски, Гавриловић је укључен у оне токове српске уметности који су наше

9. *Крст са Распећем, иконостас цркве Рођења Богородице, Стефан Гавриловић, Илија Гавриловић, Сремска Каменица, 1800–1802. године (фото: Владимир Пејровић; фото-документација Покрајинског завода за заштитиу сџоменика културе – Пејроварадин)*
9. *Cross with the Crucifix, iconostasis in the Church of the Nativity of the Virgin, Stefan Gavrilović, Ilija Gavrilović, Sremska Kamenica, 1800–1802 (Photo by: Vladimir Petrović; photo documentation of the Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments – Petrovaradin)*



⁷⁷ Михаиловић 1963: 50.

⁷⁸ Тимотијевић 1996: 194.

мајсторе незадрживо водили до нових подстицаја и узора. Уместо палете коју је карактерисала рокајна прозрачност, постигнута примењивањем тонског моделовања и fine глазури, Гавриловићеве иконе поседују хладан колорит, у чему се већ могу назрети идеје наступајућег класицизма. Нема широког избора боја, палета је сведена на неколико полутонова окер, плаве, ружичасте, жуте и црвене. При изради својих икона служио се бакрорезним предлошцима, са којих је преузета и његова сигурност компоновања. Приликом израде олтарске преграде у Сремској Каменици ослања се највише на графичка решења рокаизоване *Библије* Филипа Андреаса Килијана.

Ново схватање слике света као потврде моралних истина рађа се из барокне морализаторске књижевности, нарочито холандске и немачке, а гради се по узору на графичке листове западноевропских илустрованих библија. Са својим дидактичним, догматским и театралним репертоаром, ове библије ће унети другачији распоред композиција и на зидовима православних храмова, дајући простора улози *decorum*.⁷⁷ Важну улогу у грађењу основне композиционе структуре слике има *decorum*, чија теорија је одувек подразумевала прецизну карактеризацију учесника у сценском оквиру, који локализује драмску радњу, а у постридентском периоду одређиваће верско-догматску и морализаторско-дидактичну подобност слике.⁷⁸

⁷⁹ Михаиловић 1963: 37.

⁸⁰ Тимотијевић 2009: 95–113.

⁸¹ Тимотијевић 1996: 98–209.

⁸² Тимотијевић 1989а: 30.

⁸³ Тимотијевић 2002: 369–370.

Из Кијевопечерске лавре, која је спремно дочекала немачке, холандске, италијанске књиге у виду богато илустрованих библија, преко академија, српска култура прима подстицај у коришћењу предлога са библијском и историјском тематиком из ликовно систематизованих амблематских корпуса маниризма и раног барока, у којима теме морализаторске вредности добијају иконографски оквир и текстуално разјашњење.⁷⁹ Тако ће се у једној младој уметничкој средини сликана представа удаљити од старинског манира традиције, не само путем предлога већ и стварањем нове естетске форме и новог ритма композиционих детаља, који појачавају сценску илузионистичку импресију.

Анализирајући иконостас цркве Рођења Богородице у Сремској Каменици уочавамо да је Стефан Гавриловић, поред утицаја неокласицистичких схватања, остао доследно везан за каснобарокну традицију. Неокласицизам, као стил епохе заснован на идејама просвећености, неће пресудно довести у питање владајућа каснобарокна схватања ни у првим деценијама XIX столећа.⁸⁰ Гавриловићева олтарска преграда у Сремској Каменици показује да је познавао стваралаштво Јакова Орфелина, са којим је радио у парохијској цркви села Јарак, као и радове старијег Теодора Крачуна, чију је олтарску преграду у Нештину чистио и досликавао. Заправо, српско сликарство последњих деценија XVIII века представљало је скуп разнородних схватања, али су у основи преовлађивале ликовне формулације водећих мајстора каснобарокног еклектицизма Јакова Орфелина и Теодора Илића Чешљара, који су својим личностима и делом дали духовни печат нашој култури епохе просвећености. Њихове ликовне формулације следила је велика група уметника, међу којима је и Стефан Гавриловић, формирана у домаћој средини, која је остварила плодну делатност. Ови „пратиоци епохе“, поред послова у сеоским парохијским црквама, стицањем угледа ангажују се и у већим градским срединама и у познатим манастирима. Њиховим сликарством, које понавља раније формулације, завршава се крајем XVIII и првих деценија XIX века процес барокнизације. То сликарство је некада било високих ликовних вредности, а још чешће га је карактерисала занатска вештина.

Управо у време деловања Јакова Орфелина и Теодора Илића Чешљара Бечка ликовна академија пролази кроз сложене реформе, засноване на критикама барокних и прихватању просветитељских схватања. Барокна реторичка сколастика, држећи се традиционалног тумачења библијског текста, у први план је истицала његово алегоричко тумачење, што се одразило и на уметност.⁸¹ Како нису сагледани у историјском контексту, библијски догађаји нису ни приказивани као историјска истина. Са појавом секуларизације морализаторске теме неговане у библијској побожности уступиле су место „сликарству које библијске теме тумаче са наглашеним интересовањем за историјски, географски, па чак и етнографски концепт. Сакрално и секуларно довођено је на исту раван ликовног тумачења, а историјски догађаји улазе у жанровске оквири резервисане у бароку искључиво за црквену уметност.“⁸² „Морална или догматска поучност приказаног догађаја почива на реторичном аргументу аутентичне и објективне истине, која се досеже миметичким карактером представе. Тиме се библијска повед изједначава са осталим историјским родовима, повезује у јединствену *Historia universalis* и приказује истим ликовним језиком.“⁸³ Прихватање каснобарокне поетике Бечке ликовне академије значило је одустајање од континуитета реформисане барокне иконе и прихватање схватања да се религиозна слика тумачи у оквирима историјског сликарства. У складу са

тим, светитеље, као старе етичке узор, замењују хероји из античке историје. Представе светитеља све више се одвајају од своје старе теолошке основе, долази до њиховог лаицизирања и инсистира се на њиховом световном карактеру.

Савремена тумачења црквеног сликарства нашла су присуство и у овом делу Стефана Гавриловића, који ће, под утицајем идеја просветитељства, старозаветну и новозаветну тематику све доследније тумачити у оквирима историјског сликарства.

И поред свих лоших страна Гавриловићевог цртежа, поред свих позајмица, необичности и слабости колорита, олтарска преграда у Сремској Каменици је леп пример јединства дуборезних облика и сликарског програма. Представља заједничку тежњу дуборесца и сликара да се литургијском обреду да величајност, да се допуни визуелно одређеним и програмски формулисаним ентеријером, у коме сваки део мобилијара има своју јасну намену.

Литература

- Бабић Г. 1975, *О живописном украсу олтарских преграда*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 11, 3–49.
- Баранович Л. 1666, *Меч духовный*, Кијв.
- Батавељић О. 1954, *Неколико докумената о сликару Стефану Гавриловићу*, Зборник Матице српске, серија друштвених наука 9, 139–169.
- Батавељић О. 1967, *Сликарство Стефана Гавриловића*, Зборник Народног музеја у Београду V, 409–415.
- Васић П. 1978, *Уметничка топографија Сремских Карловаца*, Нови Сад.
- Вуксан Б. 1995, *Критика барокне побожности у Орфелиновој „Представци Марији Терезији“*, Годишњак за друштвену историју, Annual of Social History II/1, 82–88.
- Вуксан Б. 2016, *Барокне теме српског иконописа XVIII века*, Нови Сад.
- Гавриловић Б. 1954, *Неки дрворезбарски центри у Војводини, прилог истраживању дрворезбарске уметности у XVIII и XIX веку*, Рад војвођанских музеја 3, 238–252.
- Иконостас 2000, *Иконостас. Происхождение - Развитие - Символика*, сост. А. М. Лидов, Москва.
- Итика јерополитика или Философија наравоучијелна*, 1774, Беч.
- Коларић М. 1960, *О пореклу и ауторима неких застава из Карађорђевог времена*, Музеј првог српског устанка, II, Таково.
- Коларић М. 1965, *Класицизам код Срба 1790–1848*, I, Београд.
- Коларић М. 1966, *Класицизам код Срба*, III, Београд.
- Костић М. 1952, *Досијеј Обрадовић у историјској перспективи XVIII и XIX века*, Београд.
- Костић Мир. 1996, *Димитрије Бачевић (? – после 1770)*, Нови Сад.
- Кулић Б. 2007, *Новосадске дрворезбарске радионице у 18. веку*, Нови Сад.
- Матић В. 1973, *Манастир Војловица*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 9, 151–171.
- Матић В. 1974, *Црква Светог Николе у Нерадину*, Зборник за ликовне уметности 10, 115–138.
- Матић В. 1975, *Црква Светог Николе у Сремским Карловцима*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 11, 79–95.
- Медаковић Д. 1971, *Пућеви српског барока*, Београд.
- Медаковић Д. 1980, *Српска уметност у XVIII веку*, Београд.
- Медаковић Д. 1988, *Барок код Срба*, Загреб.
- Михаиловић Р. 1962, *О пореклу композиције „Преображење“ Теодора Крачуна*, Зборник радова Народног музеја у Београду II, 273–278.

- Михаиловић Р. 1963, *Ушцијаи морализајорских тема и школске драме на евројску ликовну умејносћ XVII и XVIII века*, Београд.
- Михаиловић Р. 1964, *О бакрорезу Св. Тројица с арханђелом Михаилом од Захарије Орфелина*, Зборник Народног музеја у Београду IV, 391–394.
- Михаиловић Р. 1969, *Иконосјас XVIII века и циклус Христјових сјрадања*, Зборник Светозара Радојчића, Београд, 203–233.
- Михаиловић Р. 1979, *Прва зона срјског иконосјаса XVIII века*, Зборник Филозофског факултета у Београду XIV/1, 279–321.
- Мирковић Ј. 1961, *Хеорјологија*, Београд.
- Обрадовић Д. 1899, *Домаћа писма Досјијеја Обрадовића*, Београд.
- Обрадовић Д. 1961, *Сабрана дела*, III, Београд.
- Орфелин З. 1972, *Предсјавка Марији Терезији*, прев. са немачког С. Костић, прев. са латинског Ч. Миловановић, Нови Сад.
- Петровић Ђ. 1954, *Засјаве Карађорђевог доба*, Весник Војног музеја ЈНА I, 134–145.
- Покровский Н. 1892, *Евангелие в памятниках иконографии*, преимущественно византийских и русских, Санкт Петербург (Pokrovskij, N., *Gospel in the monuments of iconography, mostly Byzantine and Russian*, Sankt Peterburg).
- Поповић Ј. 1980, *Догмајика православне цркве*, II, Београд.
- Радовановић Ј. 1977, *Јединсјвене јредсјаве Васкрсења Христјовог у срјском сликарсјву XIV века*, Зограф 8, 34–48.
- Руvaraц Д. 1909, *Живој јројие Живана Црногорца*, Ручни српско православни свештенички календар за просту 1909, 42–61.
- Симић-Миловановић З. 1935–1936, *О сликару Сјефану Гавриловићу*, Старинар X–XI, 114–123.
- Тимотијевић М. 1985, *Свејлосћ као симбол на јредсјавама Благовесћи у срјској умејносћи XVIII века*, Свеске друштва историчара уметности Србије 16, 57–61.
- Тимотијевић М. 1989, *Иконографија Великих јразника у срјској барокној умејносћи*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 25, 95–132.
- Тимотијевић М. 1989а, *Теодор Илић Чешљар (1746–1793)*, Нови Сад.
- Тимотијевић М. 1996, *Срјско барокно сликарсјво*, Нови Сад.
- Тимотијевић М. 1998, *Serbia sancta и Serbia sacra у барокном верско-јолијичком јрограму Карловачке мјтројолије*, Свети Сава у српској историји и традицији, Београд, 387–431.
- Тимотијевић М. 2002, *Религиозно сликарсјво као исјоријска исјина*, Саопштења XXXIV, 361–387.
- Тимотијевић М. 2007, *Комјозиције Сјефана Гавриловића „Гај Муције Сцевола јред Порсеном“ и „Томирида са Кировом главом“ као јајриојски „exemplum virtutis“*, Зборник Народног музеја у Београду XVIII/2, 273–303.
- Тимотијевић М. 2009, *Класицизам и срјска визуелна умејносћ*, Рачански зборник 14, 95–113.
- Тодић Б. 2010, *Радови о срјској умејносћи и умејницима XVIII века*, Нови Сад.
- Тодић Б. 2013, *Срјски сликари од XIV до XVIII века*, II, Нови Сад.
- Ђоровић-Јубинковић М. 1965, *Средњовековни дуборез у исјочним обласћима Југославије*, Београд, 8–28.
- Улић М. 1981, *Срјска православна цква у Сремској Каменици*, Нови Сад.

*

Bauer H. 1992, *Barock. Kunst einer Epoche*, Berlin.

Blunt A. 1977, *Rubens and Architecture*, The Burlington Magazine: Pier Paul Rubens 894, CXIX, 609–621.

- Brummer V. 2005, *Christology and the Trinity*, A. C. Thiselton, University of Nottingham and University of Chester, UK.
- Coreth A. 1959, *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, Vienna.
- Hocken P. 2009, *The Challenges of the Pentocostal Charismatic and Messianic Jewish Movements*, London.
- Knipping J. B. 1974, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, II, Nieuwkoop–Leiden.
- Konstantynowicz I. B. 1939, *Ikonothesis. Studien und Forschungen*, I, Lwow.
- Levi D'Ancona M. 1957, *Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York.
- Mâle E. 1951, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris.
- Mâle E. 1970, *Religious Art from Twelfth to the Eighteenth Century*, New York.
- Matsche F. 1981, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des "Kaiserstils"*, I–II, Beiträge zur Kunstgeschichte, 16/2, Berlin – New York.
- Moltmann J. 1993, *The Trinity and the Kingdom, The Doctrine of God*, First Fortress Press edition.
- Pevsner N. 1969, *The Egyptian Revival*, Studies in Art, Architecture and Design I, 213–235.
- Sachs H., Badstübner E., Neumann H. 1992, *Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst*, Hanau.
- Schiller G. 1971, *Iconography of Christian Art*, I, London.
- The Painter's Manual of Dionysius of Furna* 1974, An English translation with Commentary of cod. Gr 708 in the Saltykov-Schedrin State, Public Library, Leningrad, By P. Hetherington, London.
- Valone C. 1993, *Pentecost: Image and Experience in Late Sixteenth-Century Rome*, The Sixteenth Century Journal, The Journal and Early Modern Studies 24/4, 801–828.

Miroslava M. Kostić

SANCTUARY SCREEN IN THE CHURCH OF SAINT NICHOLAS IN SREMSKA KAMENICA

The building of a Serbian Orthodox church dedicated to the Nativity of the Virgin in Sremska Kamenica, in the place of the former church of the Presentation of the Virgin, started in 1737 through the endowment of Živan Crnogorac, protopresbyter of Karlovac and through the efforts of Dima Kostić, a merchant from Karlovac, and his wife Ana. From the inscription carved into the stone slab on the west side of the belfry we can learn that the period until 1745 constituted the first phase of the construction of this monumental edifice. The second phase took place until the consecration of the church on 8 September 1749 when it got a Baroque belfry, floor and windows. The third phase, which entailed building of additional elements and decorating of the church, started in 1751 after the death of the endower and it took a very long time on account of the lack of funds.

The sanctuary screen that was completed in 1752–1753 was replaced by a new one after forty years. The records of the church state that the iconostasis and the choirs were ordered in 1793 from wood-carver Marko Vujatović, a resident of Futog. As for the painting and gilding of the sanctuary screen, the church community hired brothers Stefan Gabrilović, painter, and Ilija Gavrilović, gilder. While he was still finishing his assignments of a somewhat smaller scope, in Neštin,

Stefan Gavrilović signed a contract on 27 August 1800 on the painting work at the church in Kamenica. The contract was of exceptional importance, because it was the first independent contract which Stefan Gavrilović signed for such a big assignment.

The distribution was done in the spirit of the development of the iconostasis as a multi-storey sanctuary screen. With pronounced horizontals, it was divided into three zones, but the new views were clearly expressed in the perforation and shape of the medallion.

The overall programme of the sanctuary screen in the Church of the Nativity of the Virgin in Kamenica developed from the socle in the access zone, through the Royal Doors, all the way through to the Crucifixion, scenes of the Passion and prophets in the end, shows a clear liturgical purpose and points at the sacrificial character of the worship. The visualised eucharistology was developed along the central vertical axis. The compositions of *Annunciation*, *Last Supper*, *Holy Trinity* and *the Crucifixion of Christ* were positioned as the spiritual pillar.

The painted repertoire testifies to the complete victory of the western orientation in the Serbian painting. Not only iconographically, but also in terms of the style, Gavrilović was involved in those trends in the Serbian art that insuppressibly led our masters to new incentives and paragons. When creating the sanctuary screen in Sremska Kamenica, he mostly relied on the graphic solutions from the rococo-style Bible by Philip Andreas Kilian.

By analysing the iconostasis of the Church of the Nativity of the Virgin in Sremska Kamenica we may notice that in addition to the influences of the neoclassicistic views, Stefan Gavrilović remained consistently tied to the late Baroque tradition. The sanctuary screen in Sremska Kamenica made by Gavrilović shows that he was familiar by the opus of Jakov Orfelin with whom we had worked at the parish church in the village of Jarak, as well as the works of the older Teodor Kračun, whose sanctuary screen in Neštin he himself cleaned and additionally painted.

The contemporary interpretations of church wall paintings found their place in this work of Stefan Gavrilović who will, under the influence of the ideas of the Enlightenment, interpret the old testament and the new testament topics increasingly more consistently within the scope of historic painting. Despite all of the bad sides of Gavrilović's drawings, beside all the borrowings, unusual features and the weakness of the colour scheme, the sanctuary screen in Sremska Kamenica constitutes a fine example of the unity of woodcarving forms and painting programme. It constitutes a joint aspiration of the woodcarver and the painter to render the liturgical rite a sense of grandeur and to supplement it with visually determined interior which has been clearly formulated in terms of its programme and in which each piece of the furnishing and equipment has its clear purpose.