
РЕПУБЛИЧКИ
ЗАВОД
ЗА
ЗАШТИТУ
СПОМЕНИКА
КУЛТУРЕ
БЕОГРАД



INSTITUT POUR
LA PROTECTION
DES MONUMENTS
HISTORIQUES DE
LA RÉPUBLIQUE
DE SERBIE
BELGRADE

COMMUNICATIONS

XLIX–2017

Comité de rédaction

Viktorija Popovska-Korobar (Skopje)

Rosa D'amico (Bologna)

Marko Popović

Dragan Vojvodić

Mirjana Đekić

Igor Borožan

Gordana Simić

Marina Nešković

Nevena Debljović Ristić

Pour l'éditeur

Mirjana Andrić

Chef

Svetlana Pejić

Secrétaire

Ivana Prodanović-Ranković

YU ISSN 0354-4346

UDK 7 + 902 / 904

САОПШТЕЊА

XLIX–2017

Редакциони одбор

Викторија Поповска-Коробар (Скопје)
Роза Дамико (Болоња)
Марко Поповић
Драган Војводић
Мирјана Ђекић
Игор Борозан
Гордана Симић
Марина Нешковић
Невена Дебљовић Ристић

За издавача

Мирјана Андрић

Уредник

Светлана Пејић

Секретар

Ивана Продановић-Ранковић

*Штампање ове публикације омогућило је
Министарство културе Републике Србије*

*La présente revue a été imprimée grâce aux fonds
du Ministère de la culture de la République de Serbie*

Садржај / Table des matières

Расправе и студије / Traités et études

<i>Гордана Д. Милошевић</i> <i>Gordana D. Milošević</i>	Породични маузолеј у селу Брестовик код Београда	7
	Family Mausoleum in the Village of Brestovik near Belgrade	23
<i>Невена М. Дебљовић Ристић</i> <i>Nevena M. Debljović Ristić</i>	Бифоре са западне фасаде Богородичине цркве у Студеници – анализа облика и скулпторалне декорације	25
	Mullioned Windows in the West Facade of the Church of the Virgin at Studenica – an Analysis of the Shapes and Sculptural Decoration	41
<i>Тихон М. Ракићевић</i> <i>Tihon M. Rakićević</i>	Интерколумнија на темплу и икона	43
	Intercolumniation at the Orthodox Iconostasis and the Icon	55
<i>Алекса А. Јеликић, Драган С. Станојевић</i> <i>Aleksa A. Jelikić, Dragan S. Stanojević</i>	О злату на сопоћанским фрескама	57
	On the Gold in the Frescos of Sopoćani	73
<i>Сања Р. Пајић, Роза Г. Дамико</i> <i>Sanja R. Pajić, Rosa G. D'amico</i>	<i>Сјирашњи суд</i> у ђеновској катедрали и уметност првих деценија XIV века	75
	<i>The Last Judgement</i> at the Genoa Cathedral and the Art in the First Decades of the 14 th century	93
<i>Даница И. Појовић</i> <i>Danica I. Popović</i>	Архитектонска пластика цркве Светог Николе („Тамница“) код села Ајновце	95
	Architectural Sculpture of the Church of Saint Nicholas near the Village of Ajnovce (East Kosovo)	109
<i>Татијана А. Стародубцев</i> <i>Tatjana A. Starodubcev</i>	Писани извори о црквама и манастирима подизаним или обнављаним у областима Лазаревића и Бранковића.	111
	Written Sources on the Churches and Monasteries Built or Restored in the Domains of the Lazarević and Branković Families	138
<i>Зоран Д. Ракић</i> <i>Zoran D. Rakić</i>	Минијатуре и орнаментика <i>Цетињског четворојеванђеља</i> из осме деценије XVI века	141
	Miniatures and Ornamentation of the <i>Tetraevangelion of Cetinje</i> from the Eighth Decade of the 16 th century	156
<i>Александра П. Кучековић</i> <i>Aleksandra P. Kučeković</i>	Арсеније Теодоровић у Пакрацу – нови контексти	157
	Arsenije Teodorović in Pakrac – New Contexts	169
<i>Марина Љ. Матић</i> <i>Marina Lj. Matić</i>	Сликарски радови Алексија Лазовића у манастиру Савина	171
	Paintings of Aleksije Lazović in Savina Monastery	183
<i>Јована Д. Миловановић</i> <i>Jovana D. Milovanović</i>	Миленијумска прослава 1896. године и споменичка култура: Миленијумска кула на Гардошу у Земуну	185
	1896 Millennium Celebrations and the Monument Culture: Millennium Tower in Gardoš in Zemun	209

<i>Вук Ф. Даутовић</i>	Црквено сребро из ризнице храма Покрова Пресвете Богородице у Ваљево	211
<i>Vuk F. Dautović</i>	Church Silver from the Treasury of the Church of Intercession of the Holy Virgin in Valjevo	227

Прилози / Contributions

<i>Вујадин М. Иванишевић</i> <i>Александар З. Стаменовић</i> <i>Соња З. Јовановић</i>	Примена дигиталне археологије у заштитним истраживањима: пример Мале Копашнице	229
<i>Vujadin M. Ivanišević</i> <i>Aleksandar Z. Stamenović</i> <i>Sonja Z. Jovanović</i>	Application of Digital Archaeology in Protective Archaeological Surveys: the Mala Kopašnica example	248
<i>Брана Б. Стојковић-Павелка</i>	Купатило у Ромулијани	251
<i>Brana B. Stojković-Pavelka</i>	Bath in Romuliana	262
<i>Бранка Б. Кнежевић</i>	О портретима двеју властелинки из ктиторске композиције у цркви Светог Николе у Станичењу	263
<i>Branka B. Knežević</i>	On the Portraits of Two Noblewomen from the Endowment Composition at the Church of Saint Nicolas in Staničenje	269
<i>Јелена М. Пјевац Ненадовић</i>	Иконостас цркве Светих апостола Петра и Павла у Глоговцу	271
<i>Jelena M. Pjevac Nenadović</i>	Iconostasis of the Church of the Holy Apostles Peter and Paul in Glogovac	284
<i>Марко Ж. Кајић</i>	Православна црква у Ливну и њене две најстарије иконе	285
<i>Marko Ž. Katić</i>	The Orthodox Church in Livno and Its Two Oldest Icons	302

Прикази и критике / Comptes-rendus et critiques

<i>Јасмина С. Ћурић</i>	Veronica Della Dora, LANDSCAPE, NATURE AND THE SACRED IN BYZANTIUM	303
<i>Нађа И. Куриновић Фолић</i>	Ilija D. Lalošević, FORTIFIKACIJSKA ARHITEKTURA BOKE KOTORSKE VENECIJANSKOG PERIODA (XV–XVIII VIJEK)	305
<i>Ана М. Радованац Живанов</i>	Бранка Кулић, ДВОРЦИ И ЛЕТЊИКОВЦИ ВОЈВОДИНЕ	307
<i>Дејан Р. Радовановић</i>	СРПСКА ЦРКВЕНА УМЕТНОСТ У РУМУНИЈИ	310
<i>Дејан Р. Радовановић</i>	Славица Вујовић, КАКО ОЧУВАТИ И КОРИСТИТИ КУЛТУНО НАСЛЕЂЕ, ДОПРИНОС <i>ВЕКОВА БАЧА</i>	311

* mgoga@eunet.rs

** Чланак представља резултат рада на пројекту *Романизација, урбанизација и трансформација урбаних центара цивилног и војног карактера у римским провинцијама на тлу Србије* (бр. 177007) Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Гробница је нађена случајно, приликом копања воћњака на имању Вукашина Милосављевића, јужно од његове куће на граничном делу према сеоском гробљу.

² Краћи извештај објављен је исте године, а обимнија студија десет година касније, в. Валтровић 1895: 131–132; Валтровић 1906: 128–138.

³ Стричевић 1957: 411–413.

⁴ Вујичић-Вуловић 1967: 85–92. Гробница је као споменик културе заштићена још 1948. године, а као непокретно културно добро од великог значаја категорисана 1979. године.

⁵ Валтровић 1895: 131–132; Валтровић 1906: 128–138; Васић 1906: 138–140; Стричевић 1957: 411–413; Стричевић 1953; Stričević 1964: 195–196; Милошевић 1993: 181–183; Milošević 2009: 741–751; Milošević 2009a: 59–64.

Апстракт: У селу Брестовик (општина Гроцка) крајем XIX века откривена је и археолошки испитана монументална гробница сложене основе. Гробница и кил мушкарца датовани су у крај III или почетак IV века. Општински склоп гробнице у Брестовику, фреско и скулптурална декорација указују на дугу традицију сахрањивања, поштовања умрлих и пагански карактер гробног култи. Скулптура са огрначем и туником вероватно представља власника породичног маузолеја, изграђеног према хеленистичким узорима који су били примењени у архитектури царских маузолеја и других јавних грађевина касне антике. Идеја сајања храма (templum) и гроба (sepulcrum) као основни модел у градњи царских маузолеја у време тетрархија одраз је опште слике и односа у начину сахрањивања и неговању култи мртвих. Архитектура и место породичне гробнице у позноримским провинцијама на Балкану доживљавају сличну трансформацију. Један од примера таквог односа најбоље је исказан у градњи и украшавању гробнице у Брестовику код Београда.

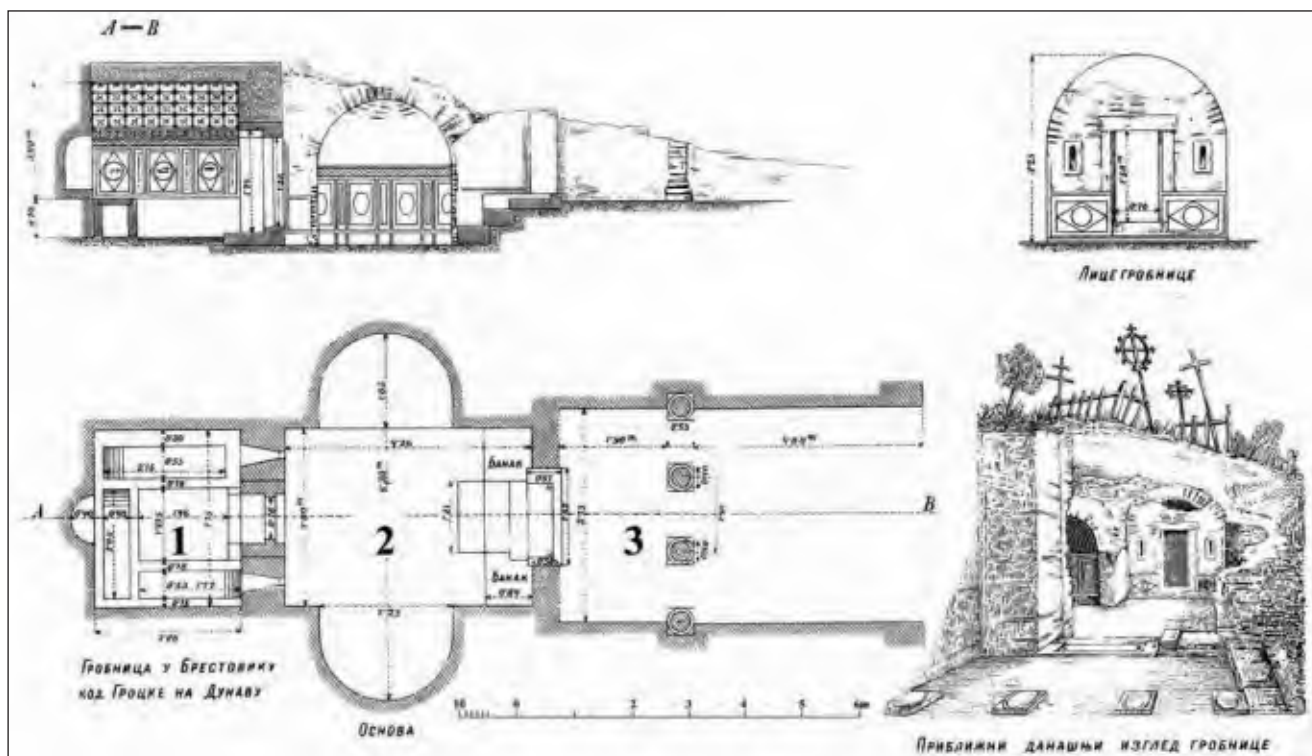
Кључне речи: Брестовик (Гроцка), гробна архитектура, гробни култи, породични маузолеј

АРХИТЕКТУРА ГРОБНИЦЕ

У селу Брестовик (општина Гроцка), на локалитету Вукашинова црква, испод савременог сеоског гробља, откривена је 1895. године монументална гробница.¹ Археолошки је испитана септембра 1896. године и налази детаљно публиковани.² Средином шездесетих година изведена су ревизиона истраживања,³ а почетком седамдесетих година и радови на заштити архитектуре и живописа.⁴ Сложена организација и конструкција грађевине, фреско и скулптурална декорација били су предмет проучавања већег броја истраживача.⁵

Гробница је сложене основе, издуженог плана. Састоји се из три просторије, поређане у низу од истока према западу, различитог облика и намене (сл. 1).

Гробна одаја – крипта налази се на западном делу објекта. У основи је четвороугаона, полуобличасто засвођена просторија, основе 2,60 x 3,17 m и висине 2,70 m. Улаз (0,76 x 1,58 m) стоји на источној страни и изведен је од грубо тесаног пешчара. На северном делу прага и надвратника сачуване су мање јаме од конструкције врата, а на јужном довратнику жлеб за браву. Са северне и јужне стране улаза налази се по један уски, лучно засвођен прозор, у целисти клесан од камена. У осми западног зида, изнад гроба, налази се мања полукружна ниша. Под просторије је од кречног малтера и ситних комада опеке



1. Гробница у селу Брестовик, оштинина Гроцка, основа и пресек: 1) гробна просторија – крипта; 2) просторија са конхама; 3) прилазни простор (Валтровић 1906: Т. IV, сл. 1)

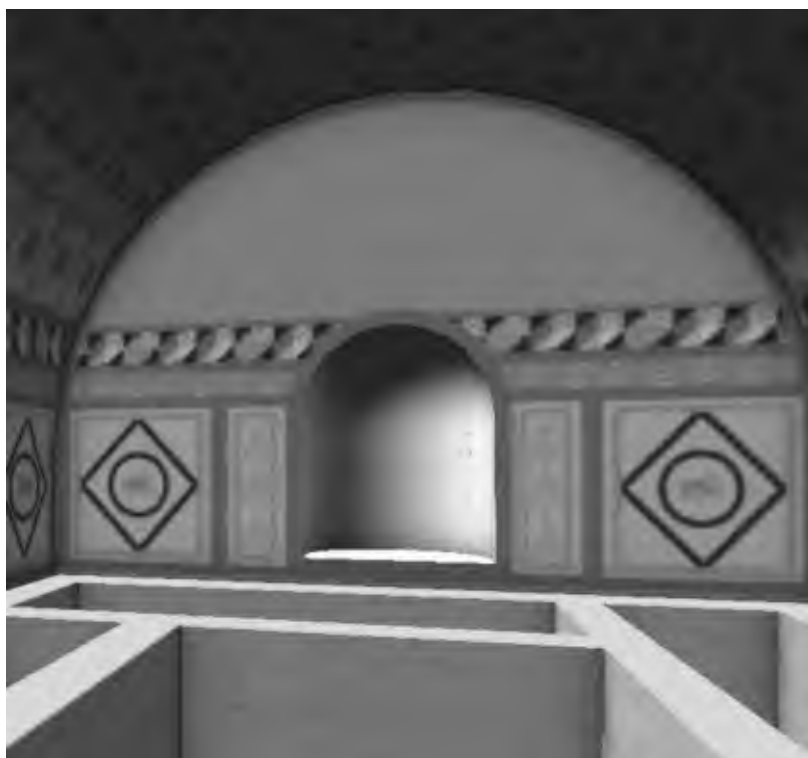
1. Tomb in Brestovik village, Grocka municipality, ground plan and cross-section: 1) tomb chamber – the crypt; 2) room with the conches; 3) access space (Valtrović 1906: T. IV, fig. 1)

2. Гробница у селу Брестовик, реконструкција крипте (документација Центра за урбани развој, Београд, према Милошевић 1993: 181–182, fig.101)

2. Tomb in Brestovik village, reconstruction of the crypt (documentation of the Centre for Urban Development, Belgrade, according to Milošević 1993: 181–182, fig.101)

⁶ Три озидана гробна места распоређена су уз јужни (1,77 x 0,53 x 0,70 m), западни (2,00 x 0,48 x 0,70 m) и северни зид просторије (2,15 x 0,55 x 0,70 m).

⁷ Валтровић 1906: 128–130.



(opus signinum). Гробна одаја је била предвиђена за сахрањивање три покојника у три зидана гробна места, различите оријентације, и то за две особе (на западу и северу) и једну особу на југу (сл. 2).⁶ Гробна места су била омалтерисана споља и изнутра малтером ружичасте боје, који садржи примесе уситњене опеке.⁷

Просторија са конхама (2) има облик редукованог тролиста, са средишњим правоугаоним простором димензија 4,26 x 3

3. Проспорија са конхама, истраживања 1955. године
(Б. Стричевић, документација
Археолошког института, Београд)
3. Room with the conches, the 1955
surveys (Đ. Stričević, documentation of
the Institute of Archaeology, Belgrade)



4. Проспорија са конхама, постојеће стање
(Р. Милић, документација
Центра за урбани развој, Београд)
4. Room with the conches, current state
(R. Milić, documentation of the Centre
for Urban Development, Belgrade)



5. Прилазни простор и дромос, истраживања 1955. године
(Б. Стричевић, документација
Археолошког института, Београд)
5. Access space and the dromos, the 1955
surveys (Đ. Stričević, documentation of
the Institute of Archaeology, Belgrade)



⁸ Валтровић 1906: 130–131.

⁹ Валтровић 1906: 131–132, 138.

¹⁰ Забележени су формати 34,5 x 34,5 x 4,8 cm; 38 x 14 x 3,5 cm; 29–38 x 22–30 x 4 cm; 29 x 41 x 4–6 cm.

¹¹ Валтровић 1906: 132–136; Стричевић 1957: 411–413; Stričević 1964: 195–196; Милошевић 1993: 181–183; Milošević 2009: 741–751.

6. База стуба у предворју,
истраживања 1955. године
(Б. Стричевић, документација
Археолошког института, Београд)

6. Base of a pillar in the antechamber,
the 1955 surveys (B. Stričević,
documentation of the Institute
of Archaeology, Belgrade)

m (сл. 3–4). Унутрашњи распон између конхи је 6 m, а висина полуколата је 2,6 m. Улаз ширине 1,65 m и налази се на источном зиду. Улазу припадају и два камена степеника, неједнаке висине и ширине газишта, као и камени праг. Чеоне стране газишта степеника и прага малтерисане су и фреско-сликане. Северно и јужно од улаза сачувана су два зидана банка (84 x 70 cm). Под просторије са конхама нижи је 16 cm од пода крипте. Трагови у малтеру указују на то да је био сложен од шесто-страних опека.⁸

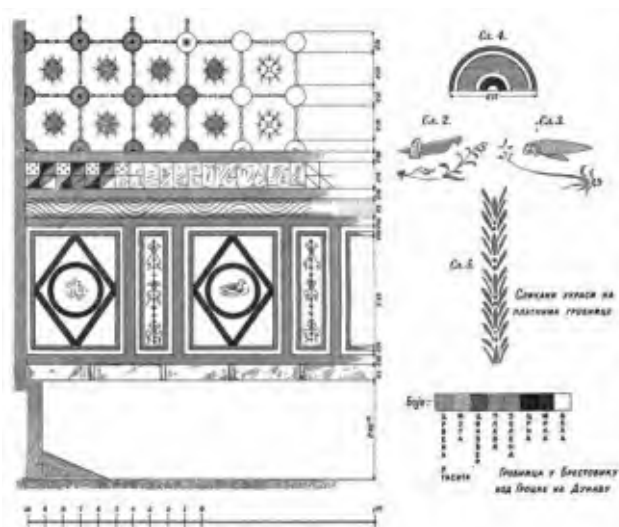
Прилазни простор – предворје (3), величине 1,90 x 3,73 m, налази се на источној страни грађевине (сл. 5). Под предворја виши је за око 1 m од средишњег простора (2) и патосан је шестоугаоним опекама. Четири профилисане камене базе нађене су на месту источног зида. На североисточном углу просторије сачувана је *in situ* једна база атичког типа и део стабла стуба пречника око 30 cm, рађен од опека (сл. 6). У продужетку предворја, 4 m према истоку, сачуван је прилазни ходник – дромос, усечен у падину брда, са зидовима дебљине 48 cm, начињен од облутака и опеке.⁹



У градњи грађевине коришћен је ломљени и тесани камен, речни облук и опека. Доњи, нижи делови просторија зидани су каменом и опеком, док су сводови и нише зидани искључиво опекама различитог формата са дебљим малтерним спојницама.¹⁰ Поједине опеке имале су утиснут жиг радионице легије *IV Flavia (IIIFV)* и легије *VII Claudia (IIICL)*. Довратници, допозорници и степенице исклесани су од кречњака.

ФРЕСКО-ДЕКОРАЦИЈА И СКУЛПТУРА

На зидовима просторија сачувана је сликана декорација. Фреске су најбоље сачуване у крипти (сл. 7).¹¹ Осликавање почиње изнад оgrade гробних места и протеже се кроз цео простор свода. На равним деловима непосредно изнад гробова осликана је геометријска композиција, која подражава оплату



7. Гробна просторија – крипта, фреско-декорација: лево) детаљ на северном зиду крипте (цртеж Вальтровић 1906: Т. V, сл. 1, 3, 4); десно) изглед просторије из данашњег стања (Р. Милић, документација Центра за урбани развој, Београд)

7. Tomb chamber – the crypt, fresco decoration: left) a detail on the north wall of the crypt (drawing Valtrović 1906: T. V, fig. 1, 3, 4); right) appearance of the current state (R. Milić, documentation of the Centre for Urban Development, Belgrade)

¹² Вальтровић 1906: 134.

¹³ Вальтровић 1906: 136.

¹⁴ У ревизионим истраживањима 1955. године помињу се фибула, новчић и део потиљка главе једне мермерне скулптуре, в. Стричевић 1957: 411–413.

од разнобојних каменних плоча. Наизменично се ређају неједнака четвороугаона поља, уоквирена тракама црвене и зелене боје. У већим пољима уцртани су ромбови и кругови црне и мрке боје. Као централни мотиви јављају се представе пловке и рибе. Граница окићена тракама испуњава простор ужег поља. Траке са таласастом црвеном линијом и разнобојним квадратићима чине гранични део на прелазу зида у свод. На своду је једноставан украс, без пластичности, и подсећа на изглед касетираних таваница. На пресечницама квадрата су разнобојни концентрични кругови. У средини сваког поља је цвет црвене боје. На западном зиду просторије, и то на делу северно од нише, препознају се крајеви хаљине жуте и црвенкасте боје, остаци фигуралне представе коју је запазио М. Вальтровић,¹² и која данас није видљива. У ниши на западном зиду, уоквиреној црвеном бојом, сачувани су трагови беле или светложуте боје и део низа белих бисера (?).

Трагови зидног сликарства сачувани су и у доњим деловима конхи и на западном зиду у просторији (2) и такође подражавају изглед каменних обложних плоча. Завршне траке живописа украшене су таласастом црвеном линијом. Сводови конхи нису били осликани. Претпоставља се да су и зидови и стубови у предворју такође били малтерисани и можда живописани на начин који је остављао утисак оплате од белог или шареног мермера.¹³

Приликом примарних истраживања 1896. године у средишњем простору (2) нађени су делови скулптура одрасле особе; два генија смрти, две скулптуре лежећих лавова и мањи торзо војника. У тексту, осим детаљног описа, нису биле приложене фотографије и цртежи нађених скулптура.¹⁴

Посебну пажњу М. Вальтровић је посветио опису скулптуре одрасле, снажне особе, у ставу *contrapposto*, ослоњене на

¹⁵ Валтровић 1906: 137.

¹⁶ Њихова дужина је 0,65 m, в. Валтровић 1906: 137. У међувремену су се изгубили подаци о месту чувања ових скулптура.

¹⁷ Валтровић 1906: 137.

¹⁸ Валтровић 1906: 137; Васић 1906: 140.

¹⁹ Ђ. Стричевић градњу гробнице опредељује у IV век и запажа да њена организација има блиске аналогije са гробницама у Сирији са почетка V века, посебно на локалитетима у Ел Бахри, Стричевић 1957: 413.

²⁰ Валтровић 1906: 136–137; Стричевић 1957: 413; Вујичић-Вуловић 1967: 87.

²¹ Валтровић 1906: 138.

²² Васић средишњи простор тумачи као атријум проширен нишама за приношење „жртве“ покојницима, испред кога се налази ходник са стубовима, и указује на хеленистички утицај, в. Васић 1906: 129–140.

²³ Стричевић 1957: 413.

десну ногу, висине 1,42 m. Глава недостаје. Према М. Валтровићу, фигура је одевена у кратки хитон и дугачку хламиду, која се спушта низ леђа, до чланака. Хитон је обухваћен и стегнут широким појасом од квадратних и уских правоугаоних поља. Хламида је скопчана фибулом и једним делом обавијала је леву руку. Завршава се кићанком. У десној руци, спуштеној низ тело, налази се неки ваљкасти предмет (завијутак?). На ногама је обућа, притегнута испод чланака узаном траком са пређицом. Скулптура је била израђена од једног комада белог мермера. У питању је преклесана архитравна греда са неке старије грађевине. На полеђини је сачуван фриз, на коме се уочавају венци од лишћа са кружним плочицама. Скулптура је нађена у јужном делу централне просторије, у близини банка, на коме је, према М. Валтровићу, првобитно и стајала.¹⁵ Делови осталих нађених скулптура исклесани су такође од белог мермера и припадају киповима генија смрти, лавовима и скулптури „малог војника“. Скулптуре лавова исклесане су са намером да буду симетрично постављене испред улаза у гробну одају.¹⁶ Скулптуре генија сачуване су фрагментарно. Главе и доњи део ногу, испод колена, одбијени су и изгубљени. Према положају ослањања десном, односно левом мишицом на буктињу, М. Валтровић је претпоставио да су били постављени симетрично, и то на северном и јужном банку просторије (2).¹⁷

На крају свог извештаја М. Валтровић закључује да је у питању монументална гробница, чији су градитељи били добре занатлије, и њену изградњу датује у крај III века.¹⁸ И остали истраживачи истичу значај налаза гробнице у Брестовику и опредељују њену градњу у крај III или почетак IV века.¹⁹

ХРОНОЛОГИЈА ГРАЂЕЊА

У погледу хронологије грађења М. Валтровић, Ђ. Стричевић и М. Вујичић-Вуловић недвосмислено закључују да најстаријем делу објекта припада укопана гробна просторија – крипта. Као главни разлог наводе да су зидови средишњег простора приклоњени на источни зид крипте, али без детаљнијих разматрања колики временски распон раздваја градњу западног дела грађевине од просторија на истоку.²⁰ Насупрот томе, решења истраживача о изгледу и конструкцији средишњег и прилазног простора се разликују. Према М. Валтровићу, призидани средишњи простор са конхама био је без кровне конструкције, док су сводови конхи били покривени земљом. Прилазни простор делом је био покривен, а делом отворен.²¹ Ово тумачење подржао је и М. Васић.²² Ђ. Стричевић после обављених ревизионих истраживања предлаже могућност да је централни део просторије са конхама могао имати кровну конструкцију, али се ипак опредељује за мишљење М. Валтровића да је у питању отворени простор (*sine tecto*).²³ Конзерватор М. Вујичић-Вуловић после завршених заштитних истраживања 1963. године и анализе сачуване конструкције указује на то да су обимни зидови просторије (2) могли да носе кровну конструкцију и да би отворени простор између конхи био у нескладу са архитектуром и осли-

²⁴ Вујичић-Вуловић 1967: 87.

²⁵ Вујичић-Вуловић 1967: 87.

²⁶ Milošević 2009: 747.

²⁷ Милошевић 1993: 181–183; Milošević 2009: 747.

²⁸ Валтровић 1906: 131.

²⁹ Verzar-Bass 1995: 107.

³⁰ Colvin 1991: 18.

³¹ У близини цркве Светих јеванђелиста нађени су *cella* и портик, који се доводе у везу са грађевином коју је изградила Епиктета, Colvin 1991: 18, 20.

³² Toynbee 1982: 43–61.

кавањем осталих просторија у грађевини.²⁴ Осликавање крипте и просторије са конхама стилски је једнослојно, уједначено и истовремено. На фотографијама из 1965. године јасно се уочава да је спој западног зида крипте и зида средишње просторије сликан једновременно, што је према М. Вујичић-Вуловић још један доказ да је централни део био покривен (сл. 2).²⁵

Извесније је да је гробница концептуално одмах замишљена и изведена у облику који се сачувао до данас. Дилетација или прислањање зидова приликом градње не мора бити експлицитни доказ за хронолошко опредељење појединих делова неког објекта. У случају гробнице у Брестовику то је и логичан начин постављања конструкције приликом градње објекта, који је делом био укопан а делом надземни. Прислањањем конструкције зидова простора (2) било је омогућено да се тежина горњих конструкција и зидова код укопаног и делимично укопаног дела независно пренесе на доње делове зидова и темеље објекта.²⁶ Могуће је да је над централном просторијом и над прилазним простором била дрвена таваница, покривена двосливним кровом са тегулама и имбрексима, мада је прихватљивије да је над средишњим делом просторије са конхама израђен крстасти или манастирски свод.²⁷ Отуда и велика количина шута коју је Валтровић забележио у јужном делу средишњег простора (2).²⁸

Остаје отворено питање временског односа сликања и уређења гробнице и обављања прве сахране. По брижљивости украшавања и скулпторалној декорацији пре би се закључило да је гробница припремана дужи временски период и да је њена изградња и украшавање било завршено пре прве сахране.

КАСНОАНТИЧКЕ ПОРОДИЧНЕ ГРОБНИЦЕ И ГРОБНИ КУЛТ

Идеја о избору места за сахрањивање и изгледу гробова у Римском царству, почев од II века, имала је исходиште у хеленистичко-монархистичким узорима, где се тражила инспирација и за друге градитељске подухвате.²⁹ Култ и обожавање јунака у Грчкој у IV веку пре наше ере био је допуштен само изузетним особама, које су због својих дела добијале статус полубожанства. Њима су приношене жртве у гробовима, који су имали карактер храмова под именом херон (*heroön*).³⁰ Један век касније обожавање покојника и стварање култа постаје доступно и осталим грађанима Грчке. Тако је забележено да је удовица Епиктета са острва Тера око 200. године пре наше ере установила култ херон свом мужу и синовима и спојила култ смрти са култом муза. Она је у породичном гробу поставила статуе муза са ликовима мужа Феникса и њихова два сина и на тај начин извршила њихову деификацију. Епиктета је у гроб поставила и скулптуру музе са својим ликом и завештала новац свештеницима за годишње посвете (даће) мужу и синовима.³¹

Неговање гробног култа било је саставни део и римске религије. У периоду од I до средине III века гроб је сматран новим домом умрлог. Гробна одаја је проглашавана светилиштем (*cella memoriae*), у чијој се близини налази и место за гробне гозбе. Понекад се у истој просторији одвијају и култ и гробне гозбе.³² У месту Вајден (*Weiden*) код Келна откривена је

³³ Fremersdorf 1957: 19–32. Гробница припада раноримском периоду и у њој су сахрањивани остаци кремираних покојника.

³⁴ Rodriguez 1995: 99–126, са опширном литературом, уп.: DACL: 2881–2882.

³⁵ Милошевић 2002: 207–210.

³⁶ Ward-Perkins 1965: 3–24; Deichmann 1970: 144–169; Grabar 1946: passim; Deichmann 1993.

³⁷ Зотовић 2000: 9; Bayet 1957: 74.

³⁸ Cumont 1966: 353; Милошевић 2002: 207–210.

једна укопана гробна просторија, са три дубоке нише на северу, западу и југу и монументалним улазом на истоку. Гробна одаја је била припремљена за одржавање култа. Монументални саркофаг налазио се испред западне, а две мермерне столице испред јужне и северне нише. У западној ниши било је постављено попрсје мушкарца.³³

Такозвани „Базелски или Лингонски тестамент“, у коме римски грађанин, магистрат *Sex. Iulius (Frontinus)*, завештава како да се уреди и одржава његов гроб, недвосмислено указује на општу идеју живота после смрти. У меморијалном светилишту (*cella memoriae*), у облику четвороугаоника са полукружном апсидом, организује симболично триклинијум, у коме ће се одржавати посмртне гозбе у његову част. Поставља седиште (*exedra*) са монументалном мермерном скулптуром, две столице од мермера и сто. Поред мермерне скулптуре помињу се бронзана статуа и ара, као и две тунике за покривање скулптура. Магистрат Јулијус „чуварима меморије“ (*curatores de culto*) завештава већу суму сестерција за одржавање погребних свечаности у време празника које је он одредио. Новац оставља својим ослобођеним робовима Филаделфу, Веру, Приску и Фебу. Задужује и три вртлара да се брину о одржавању врта. У врту се предвиђа и инсталација за либацију.³⁴

Одржавање погребног култа није било напуштено успостављањем нове позноримске идеологије од друге половине III века. Обавеза сваког римског грађанина да за живота подигне породични гроб достојан његовог имена и положаја прилагођена је новим схватањима о загробном животу. Верници и поштоваоци соларних култова и присталице хришћанства настављају одржавање погребног култа, који поприма карактер обичаја и модификује се према регионалној и религијској припадности.³⁵ И хришћани чланови царских породица, државне администрације и припадници вишег социјалног статуса не одричу се градње породичних гробница по узору на већ установљене паганске маузолеје. После Миланског едикта све већи број хришћана јавно исказује религиозна схватања о загробном животу и кроз изградњу меморија посвећених пострадалим мученицима, херонима нове религије.³⁶

Важно место у организацији касноантичких гробница заузимао је простор намењен гозбама. Гозбе започињу у кућама и настављају се на гробљу, у посебно припреманим просторима, а код већих гробница у посебним просторијама. Одржавање посмртних обеда, тј. приношење хране и пића било је обавеза породице и преносило се са оца на сина.³⁷ Веровало се да сени покојника учествују у посмртним гозбама, па је место покојника било унапред одређено.³⁸

Склоп и организација триклинијума из римског домуса преноси се у простор гробнице. Појава конхи у породичним гробницама у директној је вези са репрезентативним јавним и приватним просторима намењеним пријемима и гозбама у палацијалним комплексима и кућама припадника високог staleжа. Сложене, разуђене форме римских трпезарија касне антике са једном или више конхи постају основни мотив и у уређењу породичног гроба. Није утврђен хронолошки однос између гробница са једном и гробница са две или три конхе, па се може претпоставити да су оба облика била актуелна истовремено.

³⁹ Валтровић 1906: 130–131.

⁴⁰ Томовић 1997: 419–426. На овај рад и сличност описа упутила ме је Веселинка Нинковић, кустос Народног музеја у Београду, на чему јој се још једном овом приликом захваљујем.

За разумевање погребног култа у гробници у Брестовику важно је иконографско тумачење скулптуре мушке особе детаљно описане у извештају М. Валтровића.³⁹ Дуги низ година сматрано је да су налази из гробнице изгубљени или страдали у вихору два светска рата. Рад М. Томовића о налазу скулптуре нађене 1990. године у једној од просторија барутане у Београдској тврђави актуелизовао је проблем припадности власника брестовичке гробнице (сл. 8).⁴⁰ Аутор је у свом раду начинио веома детаљну анализу нађене скулптуре, а посебно копче на десном рамену и појасне гарнитуре и предложио датовање у период тетрархије, односно у крај III и прве деце-



8. Скулптура из Брестовика
(Milošević 2009: 749, fig. 5)

8. Sculpture from Brestovik
(Milošević 2009: 749, fig. 5)

⁴¹ Томовић 1997: 419–421.

⁴² Томовић 1997: 419.

⁴³ Томовић 1997: 422 и нап. 25. Основни елементи за датовање и опредељење скулптуре били су засновани на сличностима са представама императора Максимијана Даје, Лицинија или Диоклецијана, и Галерија на фибулама. Појас са драгим камењем (*cingulum segmentatum*) М. Томовић доводи у везу са представама Константинових синова Константина II, Констанција и Констанса на једном сребрном медаљону. На крају расправе скулптуру опредељује као могућу представу Максимијана Даје. Тумачењу о могућој представи Максимијана Даје придружио се и Јовановић 2006: 223–225.

⁴⁴ Јовановић 2006: 225.

⁴⁵ Томовић 1997: 422; Јовановић 2006: 225.

⁴⁶ Валтровић 1906: 131.

⁴⁷ Римљани су били наизменично цивили и војници, грађани и борци, што би се могло препознати у дуализму приказане одеће на скулптури из Брестовика, в. Demizil 1997: 208.

⁴⁸ Уп. Симић 1992: 59–61; Marjanović 1968: 131–132. У Добром Долу код Ремезијане на приватном имању истражена је вила рустика и у њеној близини породична гробница, в. Сабовљевић 1888: 66–70, Т. VII; Милошевић 2004: 121–133.

Поред наведених примера, неке гробнице у провинцији Мезија Прва откривене у области Космаја и Колубаре, Рашке (Баљевца на Ибру), као и у провинцији Дарданији (Бела црква код Пећи и Бањица код Ораховца) доводе се у везу са већим рударским областима у којима су образована цивилна насеља и приватна имања, в. Петровић 1966: 257–258; Jovanović 1967: 121–125, Т. XLII–XLIII.

⁴⁹ Гробница у Брестовику се налазила на половини растојања између насеља Ад Ауреус Монс и Секстум Милиарем, у граничном делу територије Сингидунума, према Маргуму. Насеље Ауреус Монс (савремено село Сеона), развило се током III века и у IV веку у цивилно насеље (*civitates*), које је могло да има своју војну градску територију или је било у саставу муниципалне територије Маргума, в. Mirković 1968: 83–84.

није IV века.⁴¹ Према М. Томовићу, скулптура је настала у неком од горњомезијских центара, и то по свој прилици у Сингидунуму, или евентуално у Виминацијуму, а непотпуни волумен приказивања указивао је на то да је скулптура стајала прислоњена уз зид или унутар некакве нише.⁴² У даљем тексту претпоставља да би могла да представља приказ неког од царева наведене епохе.⁴³

Упоређивањем описа у раду М. Валтровића са почетка XX века и М. Томовића са краја XX века дошло се до непобитне чињенице да је у питању иста скулптура, која је припадала скупном налазу из гробнице у Брестовику. Ово сазнање отворило је нова питања у вези са личношћу којој ова скулптура припада, али и у вези са гробним култом на прелазу из III у IV век и током IV века.

Елементи одеће – туника (*tunica manicata*), огртач (*paludamentum ili sagum*), појасна гарнитура са драгим камењем (*cingulum segmentatum*) и обућа типа кампаги – указују на особу блиску двору, његовој администрацији или на војног заповедника. Предмет приказан у десној руци није у потпуности дефинисан и означен као део копља,⁴⁴ штата за заставу⁴⁵ или свитка (*rotulus*)⁴⁶ и могао је да припада и особи царске администрације, али и војној управи. Извесно је, према осталим деловима одеће, да представља особу високог ранга.⁴⁷

Налази породичних гробница у широј околини Сингидунума посредно сведоче о томе да је одређен број грађана становао на својим имањима у околини града, где је живот био много квалитетнији. Градске четврти биле су скучене и недовољне за подизање луксузних домуса и резиденција, са великим површинама за вртове и остале просторе неопходне већем домаћинству. Виле и гробнице у Железнику, Гроцкој и Брестовику, али и на другим истраженим приватним поседима, типа вила рустика из античког периода на тлу Србије,⁴⁸ представљају непосредан доказ да су градски достојанственици и носиоци градске управе били и великопоседници, који су са својом породицом стално боравили на својим имањима. Они су на својим имањима типа вила урбана градили луксузне виле, али и породичне гробнице, породичне маузолеје и друге грађевине које у својим архитектонским стандардима и декорацији нису заостајале у односу на домусе и резиденцијално становање у граду. Историјски извори не пружају одговоре на питање да ли је и власник монументалне гробнице из Брестовика био истакнути војни или државни достојанственик, заповедник из Сингидунума.⁴⁹ Општи склоп гробнице у Брестовику указује на дугу традицију сахрањивања и поштовања умрлих. У организацији и декорацији грађевине јасно су наглашени елементи погребног култа, и то као простор за сахрањивање – крипта (1), средишњи простор за погребни култ – *cella memoriae* (2) и прилазни простор са дромосом (3) на истоку. Место налаза, архитектура и археолошки налази указују на то да је скулптура са огртачем и туником вероватно представљала власника гробнице, а пратеће скулптуре лавова и генија смрти упућују на пагански карактер гробног култа (сл. 9).



9. Гробница у Брестовику, њпросјорија са конхама (*cella memoriae*), реконструкција (документација Центра за урбани развој, Београд)

9. Tomb in Brestovik, room with the conches (*cella memoriae*), reconstruction (documentation of the Centre for Urban Development, Belgrade)

⁵⁰ Јанковић 2000: 18–19.

У стручној и научној литератури актуелно је и другачије тумачење у вези са сахрањеним покојницима у гробници у Брестовику. На основу извора који нас упућују на чин страдања сингидунумских мученика Хермила и Стратоника, поједини истраживачи сматрају да су њихова тела нађена на десној обали Дунава, на 18 стадија низводно од Сингидунума, склоњена и сахрањена у гробници у Брестовику.⁵⁰ За сада нема археолошких потврда на основу којих се ова грађевина може довести у везу са пострадалим мученицима.

ПОРЕКЛО ФОРМЕ

Обимна грађа која се односи на архитектуру породичних гробница из касноантичког периода указује на висок степен пажње према покојницима и погребном култу. Осим даривања покојника, посебна се пажња посвећивала и архитектури и декорацији гробних грађевина. Римски грађани градили су гробнице намењене сахрањивању чланова својих породица како на градским некрополама, тако и на приватним имањима. У градским некрополама они су се надметали за већа и боља гробна места, која су красили монументална надземна обележја, архитектура и гробни вртови. Архитектура породичних гробница показивала је њихов статус и пијетет према животу после мрти. Појединци, припадници римског нобилитета, као посебну привилегију користили су право да се сахране на свом имању, издвојени од осталих становника и на посебно

⁵¹ Verzar-Bass 1995: 102–115. Понекад се на приватним имањима образују и некрополе у којима се сахрањују робови и радна снага са имања. Истовремено изградњом гробница на приватном имању својина је била заштићена, за разлику од градских гробних места, где је могло доћи и до препродаје гробних парцела.

⁵² Примери грађевина овог типа заступљени су у некрополама у Нишу (Јагодин мала), Виминацијуму, Гроцкој, Наисусу, Ремезијани, Улпијани, као и на многим локалитетима на централном Балкану, детаљније в. Милошевић 2006.

⁵³ Milošević-Jevtić 2014: 323–330; Milošević 2005: 177–184; Милошевић 2015: 49–63.

⁵⁴ Palol 1967: 106–116; Sulser, Claussen 1978; Fulep 1977: *passim*; Milošević, Donevski 2002: 41–54.

⁵⁵ Основе оваквих гробница испитане су у Наисусу, Нишкој Бањи, Улпијани, Виминацијуму. Две надземне гробнице триконхалне основе репрезенти су оваквог начина изградње породичних гробница. Детаљније в. Milošević 2002: 207–224; Милошевић 2004: 121–133; Milošević 2005: 177–184; Milošević-Jevtić 2014: 323–330; Milošević-Jevtić 2015: 261–268; Милошевић 2015: 49–63.

⁵⁶ Милошевић 2016: 7–22.

бираним местима.⁵¹ Издвајање и монументалност ових објеката на приватним имањима требало је да нагласи још више привилегију сахрањивања покојника и приватност у обављању погребног ритуала. У том контексту треба тражити узор у архитектури гробнице у Брестовику, приватном маузолеју римског грађанина високог ранга.

Гробнице истражене на простору римских централнобалканских провинција у највећем броју археолошки потврђених примера су једноставне укопане или надземне четвороугаоне основе. Код укопаних гробница типа хипогеум јавља се прилазни ходник – дромос у виду рампе или степеништа. Улаз у гробницу налазио се обично на источном или западном зиду, а сасвим у изузетним примерима на северној и јужној страни. Гробнице су биле предвиђене за сахрану једног или више покојника, положених у зидане гробове и саркофаге. Овај најједноставнији тип гробница био је опште примењиван и на простору централнобалканских провинција током IV века, али и у другим областима источних провинција Римског царства. Дуга традиција истог или сличног начина конструисања гробница коришћена је и у V и VI веку.⁵²

Сложеније форме ових гробница су у облику укопаног уписаног и развијеног крста. Краци крста коришћени су за сахрањивање, а централни простор за погребни култ. У појединим примерима простори за сахрањивање могу бити у виду конхи.⁵³ Бројни примери гробница овог типа испитани су у различитим деловима позних римских провинција.⁵⁴

Вишепросторне гробнице су сложене основе, у којима се смењују четвороугаони и апсидални простори, образујући разуђену форму. У њиховој организацији један простор је централне основе и обично намењен гробном култу. Могу бити укопане типа хипогеум или надземне. Најједноставније су двопросторне грађевине. Обично је прва просторија у функцији предворја, а друга представља гробну одају која служи и за сахрањивање и за гробни култ.⁵⁵

Гробна грађевина у Брестовику је вишепросторна грађевина са специфично обликованим јединственим централним простором и двема наспрамним конхама. Представља особен пример породичног маузолеја из античког периода на тлу Србије. Њени сачувани делови грађевине указују на то да је крипта у целисти укопана у падину брда, док су средишњи и прилазни простор били делом или потпуно надземни и видни.

Најближе аналогije налазимо у западној градској некрополи у Улпијани и у атару села Скобаљ, на локалитету Камаљ.

Гробница у Улпијани испитана је на западној градској некрополи, оријентације исток–запад. У архитектури гробнице доминира средишња просторија са конхама на северу и југу и две бочне просторије на истоку и западу. У јужној апсиди средишњег простора нађен је зидани гроб. Под просторије са конхама нижи је од осталих делова гробнице. Унутрашњост гробнице и зидани гроб били су омалтерисани. Претпостављено је да је средишња просторија са конхама служила за обављање гробног култа. Гробница је имала кровну конструкцију, на шта указује већи број кровних опека.⁵⁶

⁵⁷ Благојевић, Мирковић Марић 2015: 55–63, 78–81.

⁵⁸ Palol 1967: 132–136, fig. 45; Burger 1966: fig. 159.

⁵⁹ Verzar-Bass 1995: 107.

⁶⁰ Milošević 2011: 113–129.

⁶¹ Colvin 1991: 79–81.

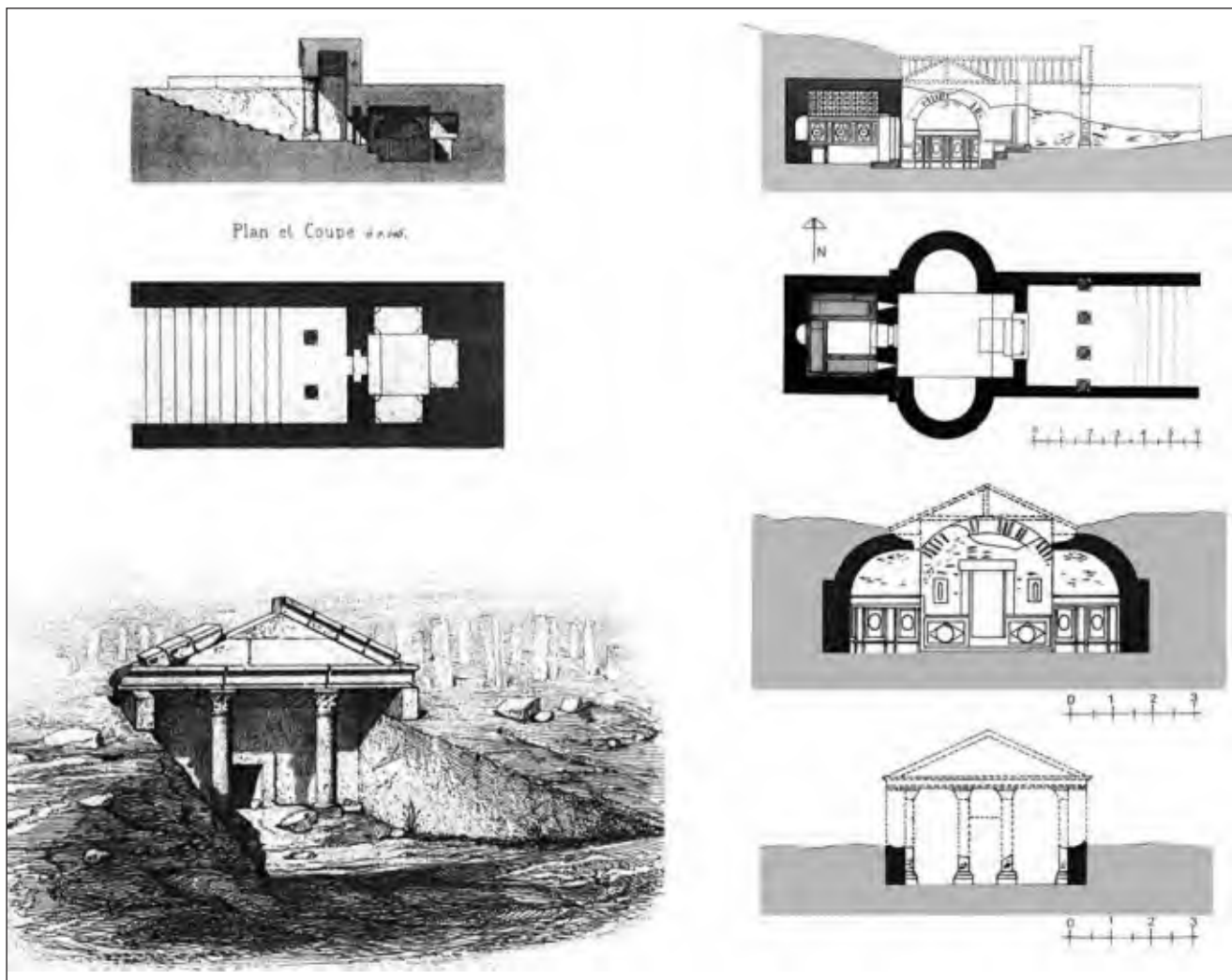
⁶² О проблему реупотребе сполија у архитектури и скулптури в. Kinney 1997: 117–148.

Надземна гробница на локалитету Камалъ (атар села Скобаљ) представља део већег приватног поседа (*ville rusticae*). Датована је у крај III и почетак IV века.⁵⁷ Састоји се из три просторије оријентације север–југ и истоветне је организације основе као гробница у Брестовику и у Улпијани. И овде се средишњи простор централног распореда са двома апсидама може довести у везу са функцијом простора за обављање комеморација и гозби у част покојника. Гробнице са две наспрамне конхе археолошки су испитане и на локалитетима у Сарагоси (маузолеј Садаба) у Шпанији и Шагвар у Мађарској.⁵⁸

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Основа, конструкција, фреско и посебно скулпторална декорација издвајају гробницу из Брестовика и јасно је опредељују као породични маузолеј. Укупни изглед грађевине указује на јединствен склоп намењен сахрани и гробном култу. Власнику и градитељу гробнице били су добро познати хеленистичко-монархистички узор у градњи примењивани крајем III века у архитектури царских маузолеја и других јавних грађевина.⁵⁹ Стари породични гроб у позноримским провинцијама на Балкану доживљава трансформацију у којој се препознаје скромно преточена идеја императорских маузолеја.⁶⁰ У овим маузолејима је спајање храма (*templum*) и гроба (*sepulcrum*) у јединствен архитектонски корпус представљало најбоље решење за апотеозу царева позне антике.⁶¹

У архитектури и уређењу средишње просторије са конхама у архитектури гробнице у Брестовику наглашени су елементи гробног култа применом полукружних конструкција карактеристичних за организовање гозби у римским кућама. Скулпторална представа покојника у природној величини требало је да обезбеди његово присуство у гробним фестивалима одржаваним у његову част. Идентификована скулптура са тогом и огртачем из Брестовика, према месту налаза и општем склопу просторије (2), била је постављена у јужној конхи. У прилог овој претпоставци је и сумарно обрађена задња страна скулптуре исклесане из архитравне греде. Иако димензија греде (дебљина 20 cm) није дозвољавала другачији приступ моделовању, чини се да скулптура није никада ни била замишљена да се изведе у пуном волумену. Примарна профилација архитравне греде је задржана и није се инсистирало, макар и на сумарном обликовању огртача на задњем делу скулптуре. Могло би се претпоставити да начин обраде представља прелаз између рељефног приказа покојника на надгробним споменицима и пуног волумена скулптуре.⁶² И остале идентификоване скулптуре брижљиво су изабране и распоређене у функцији погребног ритуала и поштовања умрлих. Два генија са бакљама и лавови чувари бесмртности били су постављени на истоку и западу. Укупном утиску монументалности допринио је и улазни део са тимпаном и подражавањем прочеља храма типа *tetrastyle*. Ово нетипчно решење прочеља са предворјем за касноантичке гробнице на простору централног Балкана препознаје се у богатом корпусу полуукопаних и уко-



10. Претпостављени изглед приватних маузолеја: лево) гробница у Муђељи у Сирији (Moudjeleia, Сирија) (Vogüé 1865); десно) идеална реконструкција гробнице у Брестовику (Milošević 1993: 181–182, fig.101–102)

10. Presumed appearance of private mausoleums: left) tomb in Moudjeleia, Syria (Vogüé 1865); right) ideal reconstruction of the tomb in Brestovik (Milošević 1993: 181–182, fig.101–102)

⁶³ Tchalenko 1953: *passim*; Vogüé 1865–1877.

⁶⁴ Милошевић 2002: 213–214.

паних гробница у Сирији.⁶³ Посебно је инспиративан приказ надземног прилазног дела у примеру гробнице у Муђељи у Сирији (сл. 10).

Прозори на источном зиду крипте, према простору са конхама, представљају изузетак и нису забележени на другим сродним грађевинама, а према Ћ. Стричевићу, личе на фенестеле (*fenestellae confessionis*) (сл. 3–4). Иако фенестеле имају своје место како у хришћанским, тако и у паганским гробницама позног царства,⁶⁴ у гробници у Брестовику прозори су само детаљ преузет из архитектуре царских маузолеја или из профане архитектуре.

Отворено је питање где треба тражити узор за израду портрета приказаног на скулптури у Брестовику? У време тетрархије јасно је наглашена разлика између приватног и царског портрета. Поштовање цара и његовог божанства и недостижност царске личности били су у директној супротности са исказивањима приватних портрета. Касноантички портрет са

⁶⁵ Srejić 1987: 98.

иконографијом глорификације највећих личности имао је и пропагандни карактер, те је представљање осталих јавних личности или подражавање царског лика могло бити протумачено погрешно. Истакнутим појединцима није било дозвољено да подражавају свете ликове владара слично претходним периодима, када они представљају образац и за приватне портрете.⁶⁵ У потпуности сачувана скулптура власника гробнице из Брестовика можда би дала одговоре на питања о приватним портретима и радионицама са краја III и са почетка IV века са шире територије Сингидунума. Насупрот томе, архитектура гробнице показује градитељско умеће у градњи породичних маузолеја чије узоре треба тражити у архитектонском корпусу царских маузолеја, али и у актуелној профаној архитектури касне антике у Сингидунуму и Горњој Межији.

Литература

- Благојевић М., Мирковић Марић Н. 2013, *Локалитет Камал у селу Скобаљ, оштина Лајковац*, Колубара 6, 53–82.
- Валтровић М. 1895, *Римска гробница у Брестовику*, Старице 12 (стара серија), 131–132.
- Валтровић М. 1906, *Римска гробница у селу Брестовику*, Старице 1 (нова серија), 128–138.
- Васић М. 1906, *Римска гробница у Брестовику*, Старице 1 (нова серија), 138–140.
- Вујичић-Вуловић М. 1967, *Римска гробница у Брестовику. Конзерваторско-рестаурациони радови – прва фаза*, Zbornik zaštite spomenika kulture XVIII, 85–92.
- Зотовић Љ. 2000, *Промене погребних ритуала током пет векова историје Виминације*, Саопштења XXX–XXXI/1998–1999, 7–17.
- Јанковић М. 2000, *Ранохришћанска епископија Сингидунума*, Крст над ушћем. Две хиљаде година хришћанства у Београду, Београд, 17–28.
- Јовановић А. 2006, *Гло Србије завичај римских царева*, Београд.
- Милошевић Г. 2002, *Паганско и ранохришћанско у касноантичким гробницама у Србији*, Трећа југословенска конференција византолога, ур. Љ. Максимовић, Е. Радуловић, Београд–Крушевац, 207–224.
- Милошевић Г. 2004, *Ремесница слика једног античког града*, Пешчаник II, Ниш, 121–133.
- Милошевић Г. 2006, *Архитектура гробница у римским централнобалканским провинцијама од IV до V века*, докторска дисертација, Универзитет у Београду, Архитектонски факултет, Београд.
- Милошевић Г. 2009, *Касноантичка гробница у Нишкој бањи*, Гласник друштва конзерватора Србије 33, 91–93.
- Милошевић Г. 2015, *Архитектура касноантичких гробница у описима Феликса Каница и његових савременика*, Феликс Каниц на централном Балкану – 150 година истраживања у Нишу, ур. И. Љубомировић, Ниш, 49–63.
- Милошевић Г. 2016, *Гробна архитектура у Улијани код села Грачаница на Косову*, Саопштења XLVII, 7–22.
- Петровић Д. М. 1966, *Рановизантијска гробница у Баљевцу на Ибру*, Старице 15–16 (1964–1965), 257–258.
- Сабовљевић Д. 1888, *Дописи. Спарине из Беле Паланке*, Старице 5–2, 66–70, Т. VII.

- Симић З. 1992, *Зашићенина археолошка ископавања у кругу фабрике „Иво Лола Рибар“ у Железнику*, Гласник Друштва конзерватора Србије 16, 59–61.
- Стричевић Ђ. 1957, *Брестовик – римска гробница*, Старинар 7–8, 411–413.
- Стричевић Ђ. 1953, *Рановизантијска црква код Куришумлије*, Зборник радова Византолошког института 2, 179–198.
- Томовић М. 1997, *О једној горњомезијској скулптурској представи театархијског цара (?)*, ANTIΔΩPON, ed. M. Lazić, Beograd, 419–426.

*

- Bayet J. 1957, *Histoire politique et psychologique de la religion romaine*, Paris.
- Burger A. Sz. 1966, *The late roman cemetery at Ságvár*, Acta archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae 18, 99–234.
- Cambi N. 1978, *Unpublished excavations and Finds of early christian period in Yugoslavia*, Atti del IX congresso internazionale di archeologia cristiana II, Roma, 141–156.
- Colvin H. 1991, *Architecture and the After-life*, Yal.
- Cumont F. 1966, *Recherches sur le symbolisme Funéraire des Romains*, Paris.
- Deichmann F. W. 1970, *Märtyrerebasilika, Martyrion, Memoria and Altgrab*, Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts, Roemische Abteilung, Band 77, Heidelberg, 144–169.
- Deichmann F. W. 1993, *Archeologia Cristiana*, Roma.
- Demizil Ž. 1997, *Drevna rimska religija*, Сремски Карловци – Нови Сад.
- Fremersdorf F. 1957, *Neue Beiträge zur Topographie des römischen Köln*, Römisch.-Germanisches Forschungen 18, 19–32.
- Fülep F. 1977, *Roman cemeteries on the teritory of Pécs (SOPIANAE)*, Fontes Archaeologici Hungariae, Budapest.
- Grabar A. 1946, *Martyrium I, Recherches sur le culte des reliques et l'art Chrétien Antique. Architecture*, Paris.
- Jovanović V. 1967, *Banjica kod Peći u Metohiji – kasnoantička funerarna građevina*, Areološki pregled 9, 121–125, T. XLII–XLIII.
- Kinney D. 1997, *Spolia. Damnatio and renovatio memoriae*, Memoirs of the American Academy in Rome 42, 117–148.
- Marjanović G. 1968, *Dubočaj, Grocka, rimska grobnica*, Arheološki pregled 10, 131–132.
- Milošević G. 1993, *Late Classical Tombs from Brestovik*, Roman Imperial Towns and palaces in Serbia, Sirmium–Romuliana–Naisus, ed. D. Srejović, Belgrade, 181–183.
- Milošević G., Donevski P. 2002a, *Ksnoantični grobnici ot Silistra (Durustorum)*, Dobrudža 20, red. R. Linčev, V. Petrova, Silistra, 41–54.
- Milošević G. 2005, *Funerary Structures on Private Estates in the Later Roman Empire: Case Study Viminacium*, Römische Städte und Festungen an der Donau, Beograd, Akten der Regionalen Konferenz, ed. M. Mirković, Beograd, 177–184.
- Milošević G. 2005a, *The Pagans and Christians in the Necropolis in Viminacium*, Corona Laurea, Studii în onoareas Luciei Țeposu Marinescu, București, 327–338.
- Milošević G. 2009, *Funerary Sculpture from the Brestovik tomb*, Les ateliers de sculpture régionaux: techniques, styles et iconographie, ed. V. Gaggadis-Robin, A. Hermay, M. Reddé, C. Sintes, Actes du Xth International Colloque International sur l'art Provincial Roman, Arles et Aix en Provence, CNRS, Aix-Marseille université, Ministère de la Culture, Musée de départemental Arles Antique, 741–751.

- Milošević G. 2009a, *Kasnoantičke grobnice sa konhama u provinciji Moesia Prima i Dardania*, LAUREA, In honorem Margaritae Vaklinova II, re. B. Petrunova, A. Aladžov, E. Vasileva, Софија, 59–70.
- Milošević G. 2011, *Hellenistic tradition in Roman period mausoleums in the Balkans*, Invasions and Cultural Penetrations during the 5th Century, Migration und Akkulturation im Osten des Mittelmeerraumes in hellenistischer und römischer Zeit, Factagung in der Region Südosteuropa, Hrsg. L. Mihailescu-Bîrliba, O. Bounegru, Wiesbaden, 113–129.
- Milošević-Jevtić G. 2014, *Architecture of "The Family Mausoleums" on Danube limes between Singidunum and Pontes*, Conference on Anthropology, Archaeology, History and Philosophy, SGEM 2014, Conference Proceedings 1, Varna, 323–330.
- Milošević-Jevtić G. 2015, *Pagans and Christians in Naissus (Serbia)*, 2nd International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts, SGEM 2015, Conference Proceedings 3/1, Varna, 261–268.
- Mirković M. 1968, *Rimski gradovi na Dunavu u Gornjoj Meziji*, Beograd.
- Palol P. de 1967, *Arqueologia cristiana de la Espana Romana IV–VI*, Madrid.
- Rodriguez J. R. 1995, *In perpetuum dicitur. Un modelo de fundacion en el Imperio Romano*, "Sex. Iulius Frontinus, Iulius Sabinus" y el Testamento del Lingon (CIL XIII 5708), Gerion. 13, 99–126.
- Srejović D. 1987, *Kasnoantički i ranovizantijski portret*, Antički portret u Jugoslaviji, Beograd, 95–123.
- Stričević Dj. 1964, *I monumenti dell'arte paleobizantina in rapporto con la tradizione antica ed all'arte medioevale nelle regioni centrali dei Balcani*, Зборник радова Византолошког института 8/2, 399–415, Fig. 1–12.
- Sulser W., Claussen H. 1978, *Sankt Stephan un Chur; Frühchristliche Grabkammer und Friedhofskirche*, Zürich.
- Tchalenko G. 1953, *Villages antiques de la Syrie du Nord I–II, Le massif du Bélus a l', époque Romaine*, Paris.
- Toynbee J. M. C. 1982², *Death and burial in the Roman World*, London.
- Verzár-Bass M. 1995, *Mausoleum und Villa*, Balácai Közlemények III, Veszprém, 102–115.
- Vogüé de Ch. J. M. 1865–1877, *Syrie centrale II*, Paris.
- Ward-Perkins J. B. 1965, *Memoria, Martyr's tomb and Martyr's church*, Akten des VII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Trier, 3–24.

Gordana D. Milošević

FAMILY MAUSOLEUM IN THE VILLAGE OF BRESTOVİK NEAR BELGRADE

In the village of Brestovik (Grocka municipality), at the Vukašinova site, a monumental tomb was discovered and archaeologically surveyed at the end of the 19th century. The tomb has a complex ground plan of an elongated shape. It consists of three chambers, distributed in a sequence from the east to the west, of different shapes and purposes (fig. 1). The tomb chamber – the crypt with its quadrilateral plan is a semi-circularly vaulted room, with an entrance on the east side. The tomb chamber was envisaged for the burial of three individuals in three built burial places of different orientation. The room with conches (2) has the shape of a reduced three-leaved pattern. To the north and south from the entrance on the east side, there are two built banks. The access space with a dromos on the east side of the building is around 1 m higher than

the central space 2. It is floored with hexagonal bricks. Four profiled stone bases were found in the place of the east wall. The tomb was embellished with frescos and sculptural decorations. The frescoes in the crypt are the best preserved ones. There is predominance of geometrical, zoomorphic and vegetable motives. In the room with the conches, two sculptures chiselled in white marble were found. A statue of an adult male made of parts of an architrave beam from some older building particularly stands out (fig. 8). Parts of other sculptures, also made of white marble, belong to the statues of death genies and lions. The tomb and the male statue were dated back to the end of the 3rd or the beginning of the 4th century. The general construction of the tomb in Brestovik indicates a long tradition of burials and reverence of the dead. The organization and decoration of the structure have clearly emphasized elements of the burial cult, such as: burial space – the crypt (1); central space for the burial cult – *cella memoriae* (2) and the access space with the dromos (3) in the east. The location of the find, the architecture and archaeological findings indicate that the sculpture with a cape and a tunic probably represented the owner of the tomb, while the accompanying sculptures of lions and death genies reflect the pagan character of the burial cult (fig. 9). The tomb construction in Brestovik represents a unique example of a family mausoleum from the period of Antiquity in the territory of Serbia. Its preserved parts indicate that this was a crypt fully dug into the hill slope, while the central and the access spaces were partially or completely above the ground and visible. The closest analogies are the tombs in the west urban necropolis in Ulpiana and in the territory of village Skobalj, at the Kamalj site and at the sites in Zaragoza (the Sadaba mausoleum) in Spain and Ságvár in Hungary.

The overall appearance of the construction indicates a unique structure intended for burial and a funerary cult. The owner and the builder of the tomb were well acquainted with the Hellenic monarchical role models in construction applied in the architecture of imperial mausoleums and other public buildings at the end of the 3rd century. The old family tomb in the late Roman provinces in the Balkans undergoes a transformation that exhibits a modestly incorporated idea of emperors' mausoleums, in which the combining of a temple (*templum*) and a grave (*sepulcrum*) into a unique architectural corpus represented the best solution for the apotheosis of the emperors of the late Antiquity. The central room with the conches was intended for feasts. The statue of the deceased person was supposed to ensure his presence at the funerary festivals held in his honour. The other identified sculptures were carefully selected and arranged in function of the burial ritual and the reverence of the dead (fig. 9). The east front of the temple of the *tetrastyla* type is recognized in the rich corpus of the semi-dug-in and the dug-in tombs in Syria (fig. 9). The fully preserved sculpture of the owner of the tomb from Brestovik may provide answers regarding the private portraits and workshops from the broader territory of Singidunum from the end of the 3rd century and the beginning of the 4th century. Contrary to this, the architecture of the tomb shows masonry skilfulness in the building of family mausoleums. Their role models ought to be searched in the architectural corpus of imperial mausoleums, as well as in the contemporary profane architecture of the late Antiquity found in Singidunum and Upper Moesia.

Невена М.
Дебљовић Рисичић*

Републички завод за заштиту споменика
културе – Београд

* nevena.ristich@gmail.com

¹ Каниц 1862: табла X, 25; Валтровић,
Милутиновић 2006: 104–142.

Бифоре са западне фасаде Богородичине цркве у Студеници – анализа облика и скулпторалне декорације

Апстракт: Скулпторални програм Богородичине цркве у Студеници привлачио је у мањој или већој мери пажњу истраживача од почетка научног проучавања споменика српског средњег века. Тежиште истраживања засновано је на подацима који посебно указују на духовну оријентацију наручиоца изградње Богородичине цркве у источнохришћанској културној традицији и предању. Разматрањем знаковоно-симболичких скулпторалних представа у лукема бифора главне фасаде Богородичине цркве доведена је у везу основна теолошка поставка православне вере са програмским смислом западног pročеља, па и укупне архитектуре Богородичине цркве. Разлози за недовољну пажњу у истраживању западне фасаде и њених прозорских отвора леже у до данас необновљеној северној бифори. Поновним истраживањем делова камене пластике пронађене током вишедеценијских истраживања спроведених у манастиру Студеници, чуваних у лангаријуму, сакупљен је довољан број елемената на основу којих је било могуће реконструисати првобитни изглед северне бифоре. Њеном обновом западна фасада би изнова добила свој јуни архитектонски смисао, а чијава Богородичина црква и дубоко теолошки.

Кључне речи: Богородичина црква, Студеница, бифора, розета, илустрације Света Тројица, обнова

Монументална Богородичина црква у Студеници прожета је вишезначном религијском симболиком, једнако присутном у архитектонском обликовању, пластичној изражајности скулпторалног програма и сакралним „литургијским сликама“, где њена доминирајућа улога у кружно омеђеном простору манастирског комплекса исказује сложени модел хришћанског универзума. Испитивање њене историјске појавности, њене целовитости у сложеном систему значења не престаје живо да закупља пажњу истраживача српског средњег века и данас.

Прва научно утемељена сазнања о Богородичиној цркви у Студеници била су оријентисана на прикупљање материјалних података о историјским, уметничким и архитектонским особеностима њене архитектуре, а везују се за другу половину XIX века.¹ Трасирање научне терминологије и методолошких поступака у проучавању српске средњовековне историје, уметности и архитектуре започело је формирањем темељне грађе о манастиру Студеници, која је била основ многобројним, свеобухватним истраживањима спроведеним током XX века. Међусобно повезивање сазнања у разним дисциплинама дало је бројне резултате кроз разматрање историјских и политичких прилика, сазнања о улози и дужностима владара као заступника земаљске и божанске власти, о ктиторству, о монашком и духовном седишту, из кога је израстао култ династије, о њеној светости, али и о просторној организацији манастира, датумима градњи и рушења, класификацији грађевина према типу,

1. Западна фасада Богородичине цркве
(Српске илустриране новине, 1881)
1. West facade of the Church of the Virgin
(The Srpske ilustrovane novine newspapers, 1881)



² Покришкин 1906; Millet 1919; Петковић 1924; Burian 1934; Кашанин 1937; Бошковић 1941; Дероко 1953; Ненадовић 1957; Ненадовић 2003; Максимовић 1958; Максимовић 1960; Максимовић 1971; Максимовић 1986; Кораћ 1986; Чанак-Медић, Бошковић 1986; Милошевић 1987; Петровић 1986; Тодић 1994.

³ Магловски 1982; Магловски 1984; Богосављевић 2007; Богосављевић 2010.

облицима, пропорцијским односима храма, примењеним иконографским програмима, „стилским“ особеностима, а посебна пажња једног броја истраживача била је усмерена на уметничке и иконографске одлике архитектонске скулптуре Богородичине цркве (сл. 1).

Студије посвећене студеничкој архитектонској скулптури кретале су се од општих поставки везаних за тумачење романичких обележја уочљивих у самом додиру са монументалним карактером Богородичине цркве, преко анализа јужноиталијанских романичких утицаја и оних са Поморја, те трагања за пореклом градитеља – уметника-клесара, до посебне пажње која је поклањана иконографском програму најбогатије и технички изузетно изведене скулпторалне декорације западног портала и олтарске трифоре.² У покушају да се проникне у однос топографске симболике храма кроз подвојеност јужне и северне, добре и зле, леве и десне стране, тумачена је и учитавана сложена симболика исказана у орнаменталној и геометријској обради портала и прозора, сходно оријентацији и положају у односу на целокупну структуру храма.³

Ипак, основни узроци стваралачког акта испољени у архитектонској и естетској артикулацији Богородичине цркве

⁴ Максимовић 1988: 35–49; Erdeljan 2012: 95–97.

⁵ Пириватрић 2015: 47–56.

⁶ Erdeljan 2011: 93–97.

⁷ Mango 1958: 185, 186; *Nomil*. X 4.

⁸ Бичков 1990: 224; цитирано према публикованим текстовима Месарита у оригиналу и у преводу на немачки: Heisenberg 1908: 78–79.

⁹ Шупут 2000: 171–178; Живковић 2016: 193–195.

леже у утемељењу духовне оријентације засноване на источнохришћанској културној традицији и предању. Оснивање и намена манастира Студенице, као и посвета цркве Богородици Благодетељници (Евергетиди), никако нису случајни. Историјске везе које указују на идејни образац, који из писаних извора пружа цариградски евергетидски манастир, могу допринети расветљавању оног духовног садржаја исказаног у архитектонској прослави *йраве вере* изречене кроз читав склоп уметничког делања оствареног на Богородичиној цркви.⁴ На такву тврдњу упућује и само доба у коме је владао велики жупан Стефан Немања, а које се поклапа са царевањем династије Комнина. Јаки цариградски утицаји, који се наслућују у уздизању личности владара, процвату архитектуре и уметности са истицањем закономерности хришћанске вере, осетни су нарочито у трагању за одговорима о пореклу и контексту настајања студеничког манастира који намећу историјске и цивилизацијске околности.⁵

У мермер заоденута Богородичина црква, сразмерна и хармонична, симетрично композиционо устројена, заснована на суптилном разликовању делова унутар целине, могла је за употребу овог племенитог камена имати, посредно, узор и у његовој временски широко распрострањеној примени (између осталих, користили су га и цариградски мајстори у изградњи престоничких храмова).⁶ У чувеном опису цркве Богородице Фароске, која се налазила у склопу Велике палате, цариградски патријарх Фотије (IX век) у опажању лепоте невеликог храма описује, у најкраћем, прекрасни призор фасаде обложене белим мрамором, која узбуђује машту, пред којом се застаје, која не дозвољава посматрачу да уђе у храм..., а по уласку, трепет и изненађење уздижу на небо, које сија многоврсном лепотом.⁷ Такође, специфичним описом архитектуре још једног несачуваног цариградског храма, Светих апостола, у тексту који је настао из пера Николе Месарита (XII век), посебно је истакнута несхватљива способност клесара-уметника у стварању скулпторалног украса на овој чувеној црквеној грађевини: „Камен излучује тако нежно блистање да се њиме побеђује чар свих (вртних и пољских) цвјетова; толико је зачуђујуће и натприродно благородство камена; али је још више (зачуђујућа) марљивост уметника који се мери са природом у послу.“⁸

Иако се у укупној спољашњој обради Богородичине цркве наручилац недвосмислено угледао на опште концепције храмовне архитектуре са романичким стилским обележјима, оличене у уздигнутим двоводним калканима, аркадним фризовима на главном броду и прочељима бочних вестибила, плитким лезенама при рашчлањавању фасада, облицима прозорских отвора и портала, купола је ипак својом доминантном појавом надвладала укупни романички карактер. Непромењено израстање наглашеног кубичног постолја у ширини наоса из бочних мермерних фасада, са грандиозним архиволтама, које акцентује специфична трочлана диспозиција прозора, указују на понављање основне схеме простора и обликовног решења поткуполне структуре прве Немањине цркве у Куршумлији, сродне цариградском плану цркве Светог архангела Михаила у комплексу манастира Пантократора.⁹

¹⁰ Максимовић 1971: 66; Богосављевић 2010: 4.

¹¹ Тодић 94: 21–22.

¹² Богосављевић 2007: 8; Магловски 1989: 196.

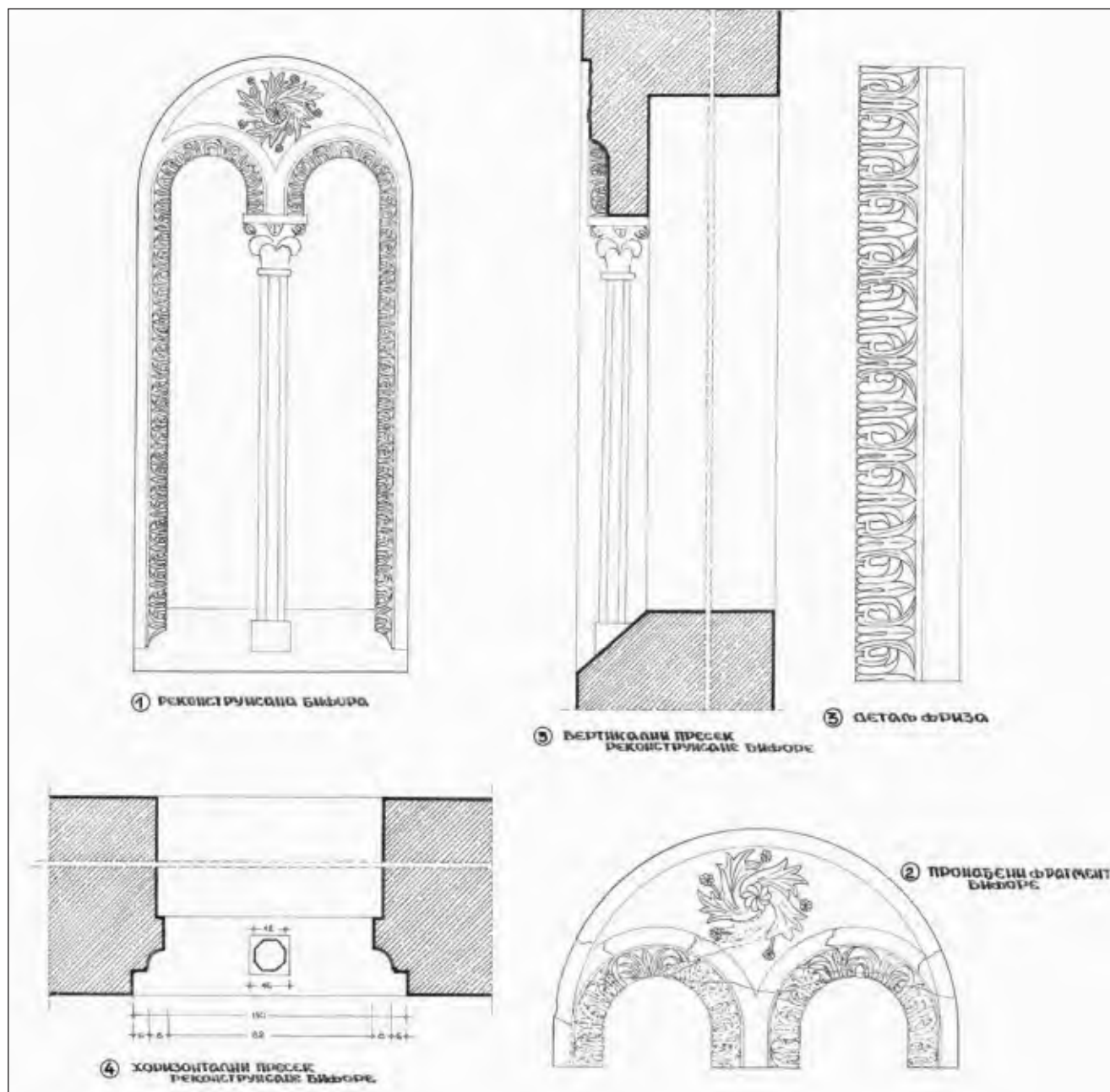
¹³ Максимовић 1960: 105; Ђурић 1989: 7.

Све ове ознаке изнова указују на тежњу за свеобухватнијим разумевањем широког утицаја византијске културне традиције и источнохришћанског предања, коме је Стефан Немања био дубоко одан. У прилог тој тежњи креће се и ово разматрање, којим се настоје осветлити недовољно запажени и испитани детаљи скулпторалне пластике који су припадали лунетама бифора западне фасаде Богородичине цркве.

У већ добро утврђеном садејству византијских и романичких утицаја тумачених у духу глобалног симболизма, главна фасада Богородичине цркве анализирана је најчешће у склопу свих појединости везаних за сложен садржај многоструке и разнолике пластичне фигуративности улазног портала. Степенасто уоквиреним архиволтама наглашена је лунета у којој је представљено посвећење цркве у представи Богородице на престолу са Христом, окружене арханђелима Михаилом и Гаврилом, иконографски блиској Богородици на престолу присутној у византијском живопису.¹⁰ Сва снага стваралачке интерпретације устројавања цркве на земљи приказана је на унутрашњим странама улазног портала, где Христос и дванаест апостола учествују у креирању централне теме Оваплоћења.¹¹

Са друге стране, завршна архиволта лунете, довратници и надвратна греда портала, у свој својој декоративној раскоши, тумачени су у духу изразите подвојености симболичких значења северне и јужне стране као зле и добре, у коме завршна архиволта западног портала, сачињена од чисто белог мермера, бива тумачена *архиволтом сајане* или, аналогно дечанској, названа *Сајана у слави*.¹² Овако дијалектичко тумачење дела иконографског програма иницира потребу за преиспитивањем, те свеобухватнијим сагледавањем теолошког смисла, који се у византијској уметности неговао кроз склад и хармонију делова и целине, а који је давно препознат код студеничке скулптуре.¹³

У поретку формирања западног pročеља Богородичине цркве није учествовао само одмерено пропорционисан улазни портал. У композиционом смислу западну фасаду одређивао је и монументални двоводни калкан са три вертикално раздвојена поља плитким двостепено обликованим лезенама, које додирују почетак лука архиволте. Троделна вертикална подела фасаде несумњиво је условљена величином и обликом портала, али тек у односу са осталим елементима који чине уравнотежену целину. Свако од поља испод венца калкана завршава се удвојеним слепим аркадама, у распореду 3, 5, 3, које су подупрте конзолама геометријске профилације, комбиноване са скулптуром у варијацијама зооморфног и биљног карактера. У бочним пољима северно и јужно, тик уз саме лезене, формирани су лучно засвођени дводелни прозорски отвори – бифоре. У њиховим лунетама биле су сачињене знаковно-симболичке скулпторалне представе, које су наглашавале програмски смисао главне фасаде Богородичине цркве. Сви остали дводелни прозорски отвори, којих је на цркви укупно двадесет четири, нису имали клесани украс у лунетама, што на изврстан начин указује на специфичност ове две скулпторалне представе.



2. Фрагмент јужне бифоре са розетом
(цртеж С. Ненадовић, Архива РЗЗСК)

2. Fragment of the south mullioned window with a rosette
(drawing by S. Nenadović, Archives of the Institute for
the Protection of Cultural Monuments of Serbia)

У лунети јужне бифоре приказана је розета у виду руже, сачињене од повијених и у смеру казаљке на сату покренутих листова, из којих ничу расцветали цветови, асоцирајући на бесконачно (кружно) кретање (времена). Њен симболички смисао употпуњен је бројем пет богато изображених листова, између којих се пројављују мањи петолисни цветови, који суделују у покрету (сл. 2). У самом средишту налази се многолисни цвет расцветалих латица, али повијених у супротном смеру. Ова једноставна кружна симболичка представа приказује сложен знаковни програм, нарочито у контексту целовитог сагледавања западне фасаде. У симболици кретања садржана је опозиција времена спрам вечности: оно је место сусрета

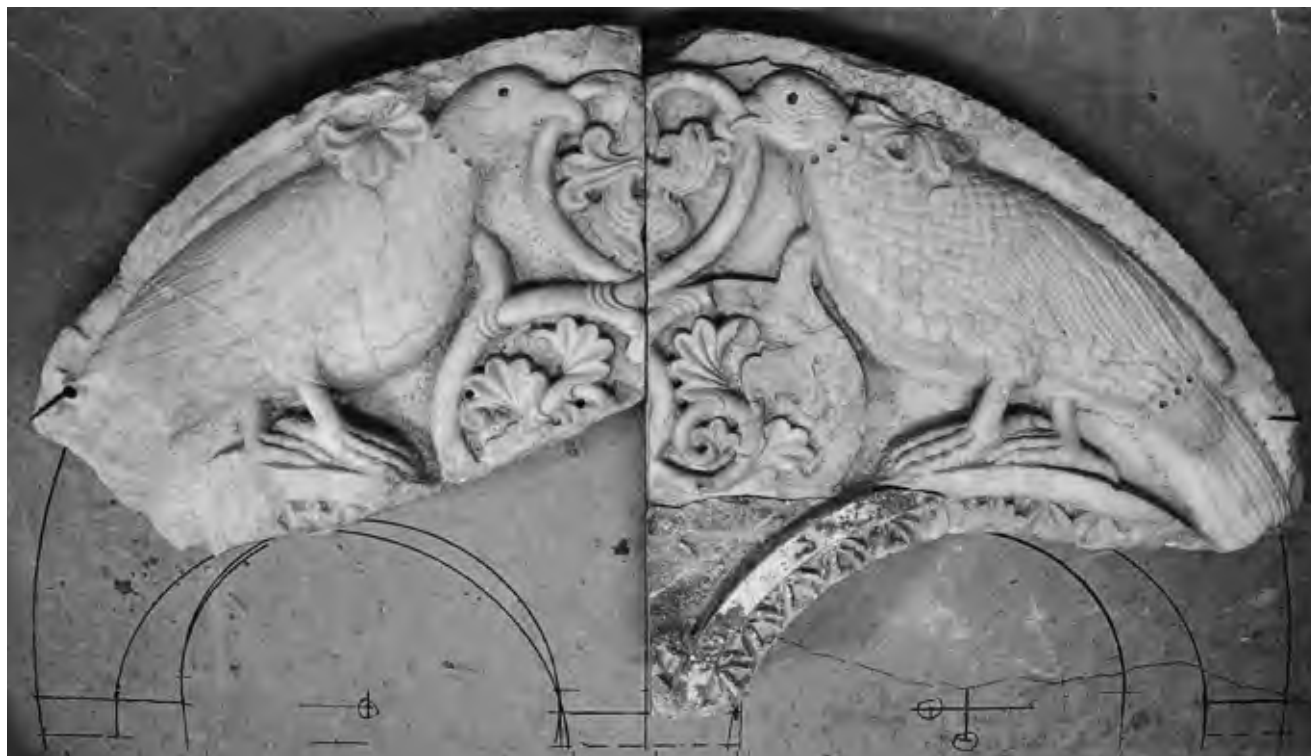
¹⁴ Sorabji 1983: 156.¹⁵ Бајервалтес 2009: 19.¹⁶ Елијаде 1999: 102–106.¹⁷ Медић, Бошковић 1986: 104.¹⁸ Дамаскин 2006: 164.¹⁹ Трагајући за трансцедентношћу Бога – који је у супротности са многобожачким светом касног новоплатонизма — те усвајањем тријадолошке концепције, у коју је уткана хришћанска идеја за Оваплоћењем, Онај који је изнад сваког бића (Бог отац) узима биће у Христу, чиме бива заокружен процес формирања кључних ставова хришћанске православне догматике.²⁰ Ферјанчић 2000: 39.²¹ Пириватрић 2015: 54.²² Доментијан 1970: 234. Символ вере јесте кратко исповедање догме о Светој Тројици и Оваплоћењу Христовом.²³ Бичков 1990: 145–147. Неслични ликови поседују знаковно-симболичку природу подражавањем нижих предмета или бића материјалног света. На тај начин, посматрач кроз несличне ликове доживљава апсолутну духовност и лепоту, засноване на антиномијском мишљењу негативној теологији.

прошлости, садашњости и будућности — „покретна слика вечности“, од Откровења до Спасења.¹⁴ У развијеној источнохришћанској симболици заснованој на новоплатонистичкој традицији покрет или кретање може бити из надбивствујућег у бивствујуће, из божанске бесконачности у људску коначност (рађање бивствујућег Сина од надбивствујућег Оца у Духу Светом), као и обрнуто — од бивствујућег ка надбивствујућем (у коме сам човек са Богом /Тројицом/ остварује узајамни однос).¹⁵ Отуда две уједињене релације у представи розете на чисто симболичкој разини исказују мистерију Оваплоћења и обожења читавог универзума. У општој симболици броја пет такође је реч о уједињењу материјалног и духовног, о поимању читаве васељене кроз четири елемента (земља, вода, ватра, ваздух) од којих је саздан свет са уједињујућим петим елементом — Духом, који прожима и обожује сав створени свет, означавајући живот вечни.¹⁶

Са наспрамне, северне стране, лунета бифоре била је испуњена фантастичном представом две афронтиране птице, које у кљуновима носе увијену врежу разлистале лозе (сл. 3).¹⁷ Тролисни прстенасти преплет у средишту лунете веома очигледно симболизује Свету Тројицу. У увијеној лози сачињеној од једне вреже приказано је узајамно сливање ипостаси Тројице (τριχώρησις) у једној суштини и једној вољи.¹⁸ Овај визуелизовани приказ *јединствености* у *мношћивености* и *мношћивености* у *јединствености* означава победу праве вере, вере у бога као Тројицу, коју приносе две голубице, грлице, правдоноснице.¹⁹

Ако се узме у обзир историјски контекст у коме се подизање Студенице везује за период након сабора одржаног у Расу (око 1186) и победе над јеретицима, која је извојевана у блиској сарадњи између српског жупана и црквених великодостојника, али и мировног споразума који је уследио окончањем ратова после битке на Морави (јесен 1190)²⁰ између великог жупана Стефана Немање и византијског цара Исака II Анђела,²¹ као и одлазак Растка на Свету Гору (1191), појава симбола Свете Тројице на прочељу западне фасаде у виду победоносног знака симболички казује недвосмислено исповедање православне вере. Сва хришћанска вера Цркве почивала је на богооткривеној истини о Светој Тројици и оваплоћењу једног од Тројице, што чини бит православне вере, која је у основи свеукупног поимања источнохришћанске мисли, утиснуте и у бит српске културне традиције. То догматско утемељење Свети Сава је изразио као „обновљење свете истините божанске вере у Оца и Сина и Светога Духа.“²²

Уколико би се иконографски програм скулптуре Богородичине цркве тумачио са аспекта прожимања супротних начела, земаљских и небеских, материјалних и духовних, где је уметничким деловањем истакнут симболички значај најразличитијих појава, схваћен у садејству, узајамном прожимању свега створеног, „сличних и несличних слика“, а не у подвојености добра и зла, јасније би се могла сагледати сва њена духовна суштаства.²³ Архитектоника делова грађевине и њене целине сходно топографској симболици храма приказују кретање од земаљског ка небеском и обрнуто, од профаног ка светом уједињено. Сливањем Божанске и човечанске природе у својој ипостаси, Христос је испунио логос твари, предза-



3. Фрагменти северне бифоре западне фасаде
(фото С. Баришић, 2014)

3. Fragments of the north mullioned window of the west
facade (photo by S. Barišić, 2014)

²⁴ Изреке 8: 27, 29.

²⁵ 15 PG 90,420 BD.

²⁶ Медић, Бошковић 1986: 84.

мишљен од Оца још пре стварања света – „кад је размјеравао круг над безданом кад је постављао темеље земљи“,²⁴ те је све створено привео у нови начин постојања, у начин постојања сагласан са начином постојања Божанске Тројице. Испуњење логоса твари пут је ка Спасењу:

И сва су садашња узвишена знања, у поређењу са оним будућим, загонетка и то загонетка која (свакако) казује истину, (ипак) не откривајући је онаквом каква ће се она у будућности пројавити.²⁵

Овакав приступ, заснован на начелима источнохришћанске теологије и естетике, захвао би једно дубље испитивање теолошког садржаја на коме је заснован троделно одређен литургијски простор (византијског) храма, а тиме и архитектонског склопа Богородичине цркве са њеном непоновљивом скулптуром.

*

Разлози због којих је истраживање скулпторалног програма Богородичине цркве, посебно њеног западног pročеља, било усмерено у највећој мери на улазни портал, лежи у чињеници да је Студеница много пута страдала кроз своју историју. У једном од најтежих паљења и пустошења, која су се одвила 1805. и 1806. године, озбиљно је страдала и манастирска црква. Коначним ослобођењем Србије од турске власти (1833) остварени су први услови под којима је, у годинама које су следиле, било могуће приступити поправци страдале цркве.²⁶ Тадашње „Попечитељство просвешћенија“ ангажовало је 1839. године устубашу Настаса Стефановића да све што је „тиранством унутри и споља на цркви поковарено, лепо оправи“. Задатак

²⁷ Томић 1953: 34, 35.²⁸ Томић 1953: 35.²⁹ Валтровић, Милутиновић 2006: 104–141.³⁰ Богдановић 2008: 171.³¹ Српске илустроване новине 1881: 126.

који му је поверен односио се на поправку и отварање тридесет и шест пенцера, те да начини тринаест директа од мермера и да патос попуни и поправи.²⁷ Радови које је спровео Настас Стефановић на Богородичиној цркви и данас веродостојно сведоче о посебној пажњи са којом је враћао, део по део, мермерну архитектонску пластику прозорским отворима и порталима цркве. Јединствен рестаураторски поступак спроведен је том приликом на уклапању недостајућих делова у поновном уобличавању олтарске трифоре, где су јасно разграничени новоисклесани елементи, којима је употпуњена укупна геометрија троделног прозора. Поправке су вршене и на крововима, кровним венцима, који су клесани од бигра, а венци на тамбуру и кубичном постољу сачињени су од мермерних надгробних плоча.²⁸ Тада су у највећој мери враћена примарна архитектонска и скулпторална обележја Богородичиној цркви.

Организован рад на истраживању српског средњовековног наслеђа везује се за 1871. годину, којој је претходио низ активности и одлука Српског ученог друштва да финансира обилазак и прикупљање теренске грађе о средњовековним споменицима и руководи тим пословима. Том приликом, на челу су се као истраживачи српских старина нашли Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић. Техничко снимање Студенице отпочело је 1877. године, када је снимљена архитектура Краљеве цркве. У лето 1880. године документована је детаљно Богородичина црква и тада је сачињено тридесет цртежа и акварела затеченог стања. Поред технички и уметнички изузетно прецизно израђених архитектонских планова – основе, пресека са сликаним живописом и фасадом Богородичине цркве – настао је и изванредан опус детаља архитектонске скулпторалне пластике, портала и прозорских отвора, као и до перфекције израђених у тушу перспективних скица пунопластичних скулптура западног портала и олтарске трифоре, детаља венаца, аркада, конзола, капитета и стубића бифора.²⁹ Том приликом изливено је у гипсу и седам копија са студеничке скулптуре.³⁰ Сви цртежи Богородичине цркве и њених прелепих скулпторалних детаља били су презентовани широј јавности на изложби коју је организовало Српско учено друштво у марту 1881. године у сали Грађанске касине. Ову својеврсну презентацију једне од најзначајнијих задужбина династије Немањића отворио је Михаило Валтровић надахнутом приповешћу о манастиру Студеници. Излагање је исте године у целини публиковано у Српским илустрованим новинама. У том броју о западној фасади Богородичине цркве остало је забележено:

У западне стране најлепши је део грађевине. У ње су главна врата, која су редак уметнички рад по склопу, по орнаменту, по сложају градива и по вештој техничкој изради. Врата су висока 6.92 м, а врло су укусно сложена од белог, сивог и модрикастог мрамора. Од њених богатих скулптурских украса, неки су јако оштећени као н. пр. они лавови што са једне и друге стране врата носе кружне стубове; и у полукружном пољу над вратима извајана слика Богородице која је на крилу држала Спаса. Висина је ове стране нешто преко 12 м.³¹

Из овог описа, али и из публикованих цртежа јужне и западне фасаде уз текст, може се препознати у каквом стању је

4. Западна фасада Богородичине цркве са зазиданим бифорама пре радова 1949. године и након отпварања (Архива РЗЗЗСК)

4. West facade of the Church of the Virgin with walled-up mullioned windows before the 1949 works and after the opening (Archives of the Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia)



затечена Богородичина црква у тренутку када је документована 1880. године. На западној фасади се сагледава складна композициона слика, са уцртаним сваким појединачним мермерним квадером, аркадом и конзолом на фасади, који су, иако рађени у тушу, дочарали богату полихромију студеничког мермера. На фасади су детаљно уцртане и северна и јужна бифора, са у потпуности очуваном архитектонском физиономијом. Због размере у којој је сачињен цртеж не могу се наслутити фигуралне представе у лунетама за ову тему значајних бифора. Такође, у цртежу западног pročеља апстрахован је пресек кроз брод Радослављеве припрате. Као да је жеља аутора била да се дочара сва лепота првобитне замисли Немањиног католикона, али и саме изузетно снажне композиције читавог улазног pročеља. Уочљиво је да у детаљу централне теме у лунети портала недостаје део Богородичиног крила у којем је била смештена фигура

³² Дамјановић 1949: 74–81.³³ Ненадовић 1955: 34–47.³⁴ Ненадовић 1955: 46.

малог Христа, што је потврђено и у тексту који описује Богородицу у прошлом времену, да „је на крилу држала Спаса“.

Све до 1949. године није остало забележено спровођење архитектонских радова на Богородичиној цркви. Интервенције мањег обима и испитивања на тамбуру обавио је архитекта Војислав Дамјановић. Из фото-документације се сазнаје да су обе бифоре са западног pročеља Богородичине цркве изгубиле свој вајани архитектонски украс и биле су зазидане до унутрашњих темена архиволти. У истој кампањи уклоњена је зидана маса са оба прозорска отвора, али нису вршена посебна истраживања, те се није ни могла извршити њихова обнова (сл. 4).³²

Опсежни истраживачки и конзерваторско-рестаураторски радови у манастиру Студеници спроведени су од 1952. до 1956. године, под руководством архитекте Слободана Ненадовића. У овом периоду, поред разноврсних сложених архитектонско-грађевинских подухвата на Богородичиној цркви, рестаурирани су поједини делови архитектонске пластике, као фигуре лавова пред западним улазом. Такође, враћањем Богородици са Христом фрагмента крила, пронађеног затрпаног испод пода у Радослављевој припрати, извршена је анастилоза. Богородичиној фигури додат је и мали део леве руке, без шаке, пронађен на сасвим другој страни комплекса, у зиду пушнице. На јужној страни кубичног постолја у оквиру велике архиволте, уклоњене су зидне масе накнадно озиданих једноделних прозорских отвора и, по угледу на оне са северне стране, рестауриране су у мермеру све три недостајуће бифоре.³³

У непосредној близини пронађеног фрагмента крила Богородице у Радослављевој припрати налазили су се и делови лунете са розетом, која је припадала јужној бифори. Сви недостајући конструктивни делови морали су бити реконструисани. Са јужне стране допрозорника био је сачуван читав вертикални део богато декорисаног фриза у виду стилизованог акантусовог венца, стилски блиског оном са архиволте западног портала и нимбовима Богородице, Христа и архангела. На основу њега рестауриран је фриз допрозорника са северне стране, који се настављао и на полукружне делове прозорских отвора. Сачувана је *in situ* и стопа, као и део осмостраног стубића бифоре, на основу кога се без дилеме могао реконструисати стубић у целини. Сви нови делови били су изливени у тонираном бетону.³⁴ Остало је недоречено да ли је уграђени капител који је послужио за рестаурацију подеоног дела јужне бифоре одиста њој и припадао. Засигурно је то да је по начину израде и стилским одликама свакако чинио део програма са Богородичине цркве. Међутим, у укупној презентацији, визуелном перспекцијом утврђено, уграђени капител се чини већим у односу на витки осмострани стубић и несразмерно груб у односу на богат филигрански фриз од акантусовог венца, који наглашава унутрашњу геометрију бифоре.

Два фрагмента са скулпторалним рељефом птица, који су чинили једну целину, а припадали су бифори са западне фасаде, пронађени су приликом истих конзерваторских радова 1956. године. Оба фрагмента су била узидана у сам врх калкана конака књаза Милоша, одмах испод завршног венца, и били су премалтерисани. Изузетан вајарски рад који се називао испод

³⁵ Ненадовић 2003: 89. Том приликом је забележено и да је крај радова у последњој сезони 1956. године, када су ови фрагменти извучени из масе зида, онемогућио да се приступи рестаурацији северне бифоре. У годинама које су следиле ови фрагменти су остајали спорадично у пажњи стручне јавности. Два пута су излагани, али је њихова припадност северној бифори западне фасаде довођена у питање. Сплет нејасних околности учинио је да бифора до данас не буде обновљена.

³⁶ Чубровић 2002: 67–72; Čanak-Medić, Čubrović 2010: 72–82.

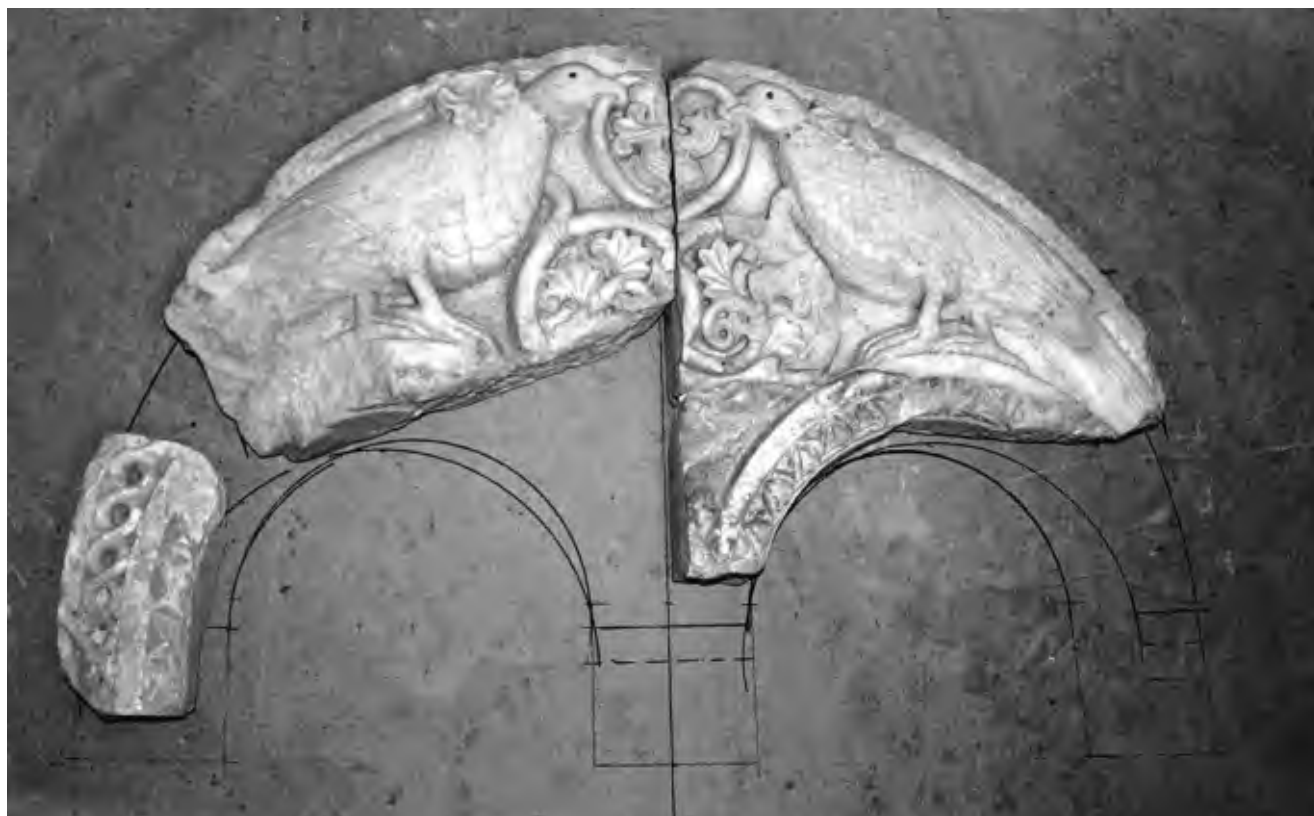
³⁷ Фрагмент је пронашао археолог др Марко Поповић, а геометријску реконструкцију лунете сачинио је на поду лапидаријума у коме се чувају ови фрагменти архитекте Слободан Баришић, када су дефинисане све мере и центри спољашњег и оба унутрашња лука.

завршног венца указао је на то да су мермерни делови уграђени у масу зида у виду сполија и да су могли припадати Богородичиној цркви. Један од два фрагмента је непажњом пао и сломио се на два дела. Још је архитекта Слободан Ненадовић утврдио да ови фрагменти тимпанона једино могу припадати северној бифори западне фасаде, те да је „скулптован слично рељефу из тимпанона трифоре“.³⁵

И заиста, када се упореде средишње представе олтарског прозора и северне бифоре, са сигурношћу се може тврдити да их је израдио исти уметник. Са непоновљивим суптилним клесарским умећем, финим осећајем и врсним знањем извајан је и иконографски централно постављен четвороплет у олтарској, као и триплет у северној лунети. Оба мотива су сачињена, сваки од по једне увијене преплетене разлистале вреже лозе, чији се листићи живо развијају унутар кружних геометријских форми. Даље, на спољном рељефном оквиру трифоре, као и на западном порталу, поновљен је исти флорални мотив преплетене лозе, у чијим се медаљонима налазе развијени тролисти или уплетене разнолике представе фантастичних бића. Али ако се још упореде и сама представа птица са унутрашњег оквира главног портала, са оквира трифоре, као и са лунете северне бифоре западне фасаде, може се уочити са колико осећаја и мекоће, из длета исте руке, бивају изображени најситнији детаљи птичјег перја, кљунова или флоралних орнамената. Поређењем откривених фрагмената оквира прозора са првобитне западне фасаде катедрале Светог Трифуна у Котору са деловима фигуралне декорације студеничке трифоре, претпоставка о јужнојадранском пореклу мајстора у већој мери може бити потврђена.³⁶

Сачувани фрагменти лунете северне бифоре, иако представљају ремек-дело вајаног украса са Богородичине цркве, у деценијама које их деле од проналаска нису враћени на место којем су припадали. Помак у употпуњавању форме ове лунете учињен је када је, крајем деведесетих година током археолошких ископавања пронађен још један фрагмент који је омогућио да се тачно дефинишу радијуси спољашње геометрије лунете, као и двојних лукова који одређују отворе бифоре.³⁷ У сачуваним деловима мермерне пластике са Богородичине цркве, који се налазе у лапидаријуму новог конака изван манастирског комплекса, остао је скривен мермерни комад који по свом атипичном облику није указивао на могућу припадност некој већој клесаној целини. Овај фрагмент је на себе скренуо пажњу лакоћом и мекоћом обраде непрепознатљиве фигуре глатког двочланог преплета, двостепеним венцем, као и благим кривинама спољашње и унутрашње ивице у укупној геометрији идентификованог комада.

Декоративна обрада унутрашњег венца лунете бифоре који уоквирује дводелну полукружну поделу прозора решена је двостепено, што се уочава на сва три претходно повезана фрагмента. Спољашњу геометрију полукружних отвора одређује први степен, глатко обрађен, са равном профилацијом ширине 2 cm, док се на њега концентрично надовезује унутрашњи, богато декорисан венац са флоралним мотивом ширине 4 cm. Уочљива је разлика у орнаменталном решењу венца по осовини полукружних отвора. Са спољашње стране пружа се венац у виду оштрих тролистића, који прате полукружну геометрију



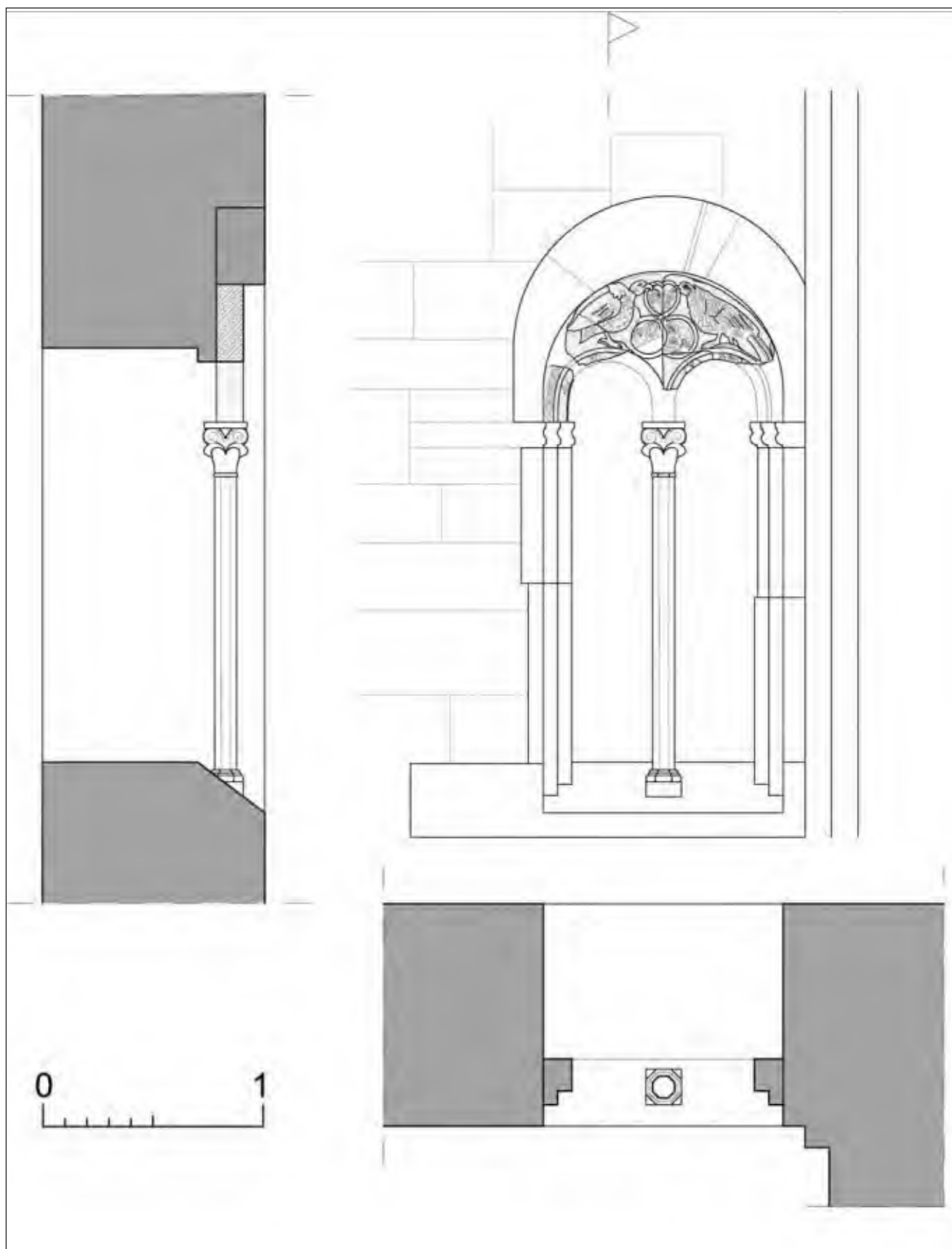
5. Четири фрагмента северне бифоре западне фасаде
(фото Н. Дебљовић Ристић, 2017)

5. Four fragments of the north mullioned window of the
west facade (photo by N. Debljović Ristić, 2017)

³⁸ Четврти фрагмент који се налазио у лапидаријуму идентификовала је као део северне бифоре ауторка овог текста током радова извођених ове године у манастиру Студеница.

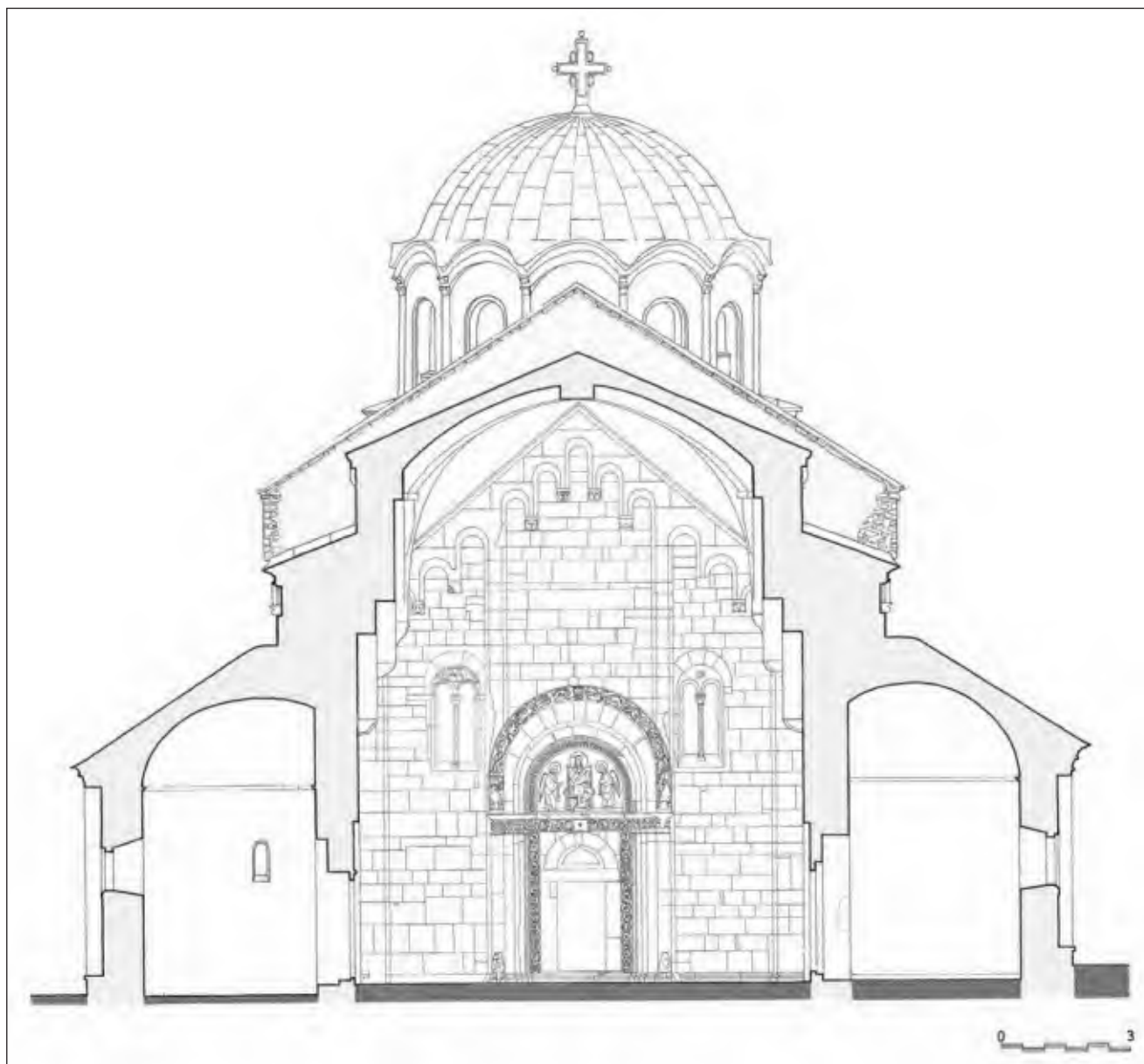
отвора, док је са унутрашње препознатљив, такође флорални, мотив налик минијатурној двочлавној палмети. Овако сложено решавање унутрашњег венца није примењено ни на једном од прозорских отвора, чак ни код иконографски најбогатије у обради блиској олтарској трифори. Овако решена двостепена геометрија венца уочена је и на новоидентификованом фрагменту, где се једва приметно ишчитава један тролистић са унутрашње стране, идентичан оном са јужне стране лунете. Ширина обраде венца од 2 cm, а потом од 4 cm у потпуности је истоветна са онима препознатљивим код друга три фрагмента. Уз то, завршна обрада шпцем унутрашњег лица кривине, као и дебљина фрагмента од 10 cm, указали су на то да овај комад недвосмислено припада лунети северне бифоре западне фасаде. Иако се ниједном својом страном није надовезивао на постојећа три фрагмента, у оцртаној геометрији лунете није било тешко пронаћи положај коме је фрагмент припадао. Тек у укупном сагледавању геометрије лунете двочлани преплет пројавио се као фигурација репа птице, дајући читавој композицији једно поетско, колико и геометријско обличе (сл. 5).³⁸

Даљом геометријском анализом, узимањем мера на лицу места радијуса архиволте и њене дубине, потврђено је са потпуном тачношћу да је лунета са птицама које носе победоносни симбол Свете Тројице припадао западној фасади Богородичине цркве. Стопа стубића бифоре, као и отисак осмостраног стубића, налазили су се *in situ*, а анализом димензија преосталих остатака капитела утврђено је да је овој луне-



6. Цртеж реконструкције северне бифоре западне фасаде (према Н. Дебљовић Ристић)

6. Drawing of the reconstruction of the north mullioned window of the west facade (according to N. Debljović Ristić)



7. Цртеж западне фасаде са реконструисаним бифорама (према Н. Дебљовић Ристић)

7. Drawing of the west facade with reconstructed mullioned windows (according to N. Debljović Ristić)

³⁹ Ђурић 1988: 98.

⁴⁰ Поповић 2016: 136. Оштећени капител је пронађен у грађевини VI, из зазида улаза у пирг.

ти могао припадати и фрагмент капитела означен са П/3, који се чува у лапидаријуму.³⁹ Током археолошких радова на откривању манастирских грађевина са северне стране комплекса пронађен је још један фрагмент капитела истоветан по форми, начину обраде и геометријској фигурацији, код кога је боље сачуван доњи део тела капитела.⁴⁰ Суперпонирањем података са ова два капитела може се реконструисати њихов облик са потпуном тачношћу. Претпостављено је да су оба капитела могла припадати бифорама са западне фасаде Богородичине цркве, а да је бар један могуће приликом реконструкције бифоре и уградити над деоним стубићем. Графичком анализом и састављањем свих расположивих делова добијена је првобитна форма северне бифоре западне фасаде (сл. 6).

⁴¹ Максим Исповедник 2006: 152–167; PG 91, 669 C, D.

У доказном поступку који је спроведен приликом анализе свих расположивих чињеница утврђено је да пет бифора Богородичине цркве припада истом типу прозора чији су допрозорници сачињени из два степена, а спољни оквири уграђени у раван лица зида. Спољни и унутрашњи лукови описани су из два надвишена центра, док су мали луци бифора концентрични, а центар из кога су описани подигнут је изнад равни горње ивице капитела, односно бочних венаца. Пропорције оба прозорска отвора западне фасаде износе 1 : 2,5, иако је отвор јужне фасаде ужи за 1/10 у односу на северни. Истој скупини, како по начину обликовања тако и по пропорцијама, припадају јужни и северни прозор припрате, као и јужни прозор западног травеја. Једино северни прозор западне фасаде има различито профилисане венце са леве и десне стране, на које се ослања лунета. Међутим, не треба изоставити важну улогу прозора као мембране између спољашњег и унутрашњег простора, њихову симболичку улогу у примању и пропуштању светлости, чији смисао није пуко осветљавање простора већ мистична улога увођења светлости истине у хришћанску светњу.

Овај изузетан архитектонски и уметнички налаз чврсте унутрашње структуре, сликовите и монументалне форме, заокружује промишљени програм архитектонске скулптуре изображене у спољашњој симболици Богородичине цркве и баца ново светло на антиномијски систем сазнања који пружа свеукупан иконографски програм студеничке скулптуре. У њеном сложенем знаковно-симболичком систему, који органично укључује и потврдне и одричне ознаке истовремено, открива се једна, за првославни свет непобитна, истина да се „Бог налази у свему и изван свега“, да надилази све постојеће и непостојеће, да се налази са оне стране бића и небића, сазнајног и несазнајног, где се кроз мистичко сједињење – „обожење“ може спознати истина „божанствене љубави“ у Светој Тројици.⁴¹ Обновом северне бифоре, западна фасада би изнова добила свој пуни архитектонски смисао, а читава скулпторална пластика Богородичине цркве и дубоко теолошки (сл. 7).

Литература

- Бајервалтес В. 2009, *Платонизам у хришћанству*, Нови Сад.
- Богосављевић Н. 2007, *Богословски смисао студеничке иласићке*, Манастир Студеница.
- Богосављевић Н. 2010, *Симболичка представа на средњовековној иласићки код Срба*, Цетињски манастир, Цетиње.
- Бошковић Ђ. 1941, *Дечани*, Београд.
- Бичков В. 1991, *Византијска естетика*, Београд.
- Гавриловић З. 2000, *Премудрости и човекољубље владара у личности Стефана Немање. Примери у српској уметности средњег века*, Стефан Немања – Свети Симеон, ур. Ј. Калић, Београд, 281–292.
- Дамаскин Ј. 2006, *Тачно изложење православне вере*, Никшић.
- Ђурић С. 1988, *Откривање студеничке иласићке*, Благо манастира Студенице, ур. В. Ђурић, Београд, 97–105.

- Ђурић С. 1989, *Студенички њорћал и олтјарска њрифора*, Саопштења XX–XXI, 7–18.
- Живковић М. 2016, *Студеница: гробна црква родоначелника династије – њемељ црквене и државне самостјалности*, Сакрална уметност српских земаља у средњем веку, ур. Д. Војводић, Д. Поповић, Београд, 193–209.
- Кораћ В. 1986, *Градњелстјво и скулптура. Студеница*, Београд, 24–49.
- Максим Исповедник 2006, *Мистјагогија*, АРХН КАΙ ΤΕΛΟΣ, ур. М. Кнежевић, Б. Шијаковић, Никшић.
- Максимовић Ј. 1958, *Студије о студеничкој њласици I. Иконографија*, Зборник радова Византолошког института V, 137–148.
- Максимовић Ј. 1960, *Студије о студеничкој њласици II. Стил*, Зборник радова Византолошког института VI, 95–109.
- Максимовић Ј. 1971, *Срјска средњовековна скулптура*, Нови Сад.
- Максимовић Ј. 1986, *Скулптура у Студеници*, Београд, 97–133.
- Максимовић Љ. 1988, *Владарска идеологија у срјској држави и њодизање Студенице*, Студеница и византијска уметност око 1200. године, ур. В. Кораћ, Београд, 35–49.
- Магловски Ј. 1982, *Студенички јужни њорћал. Прилог иконологији студеничке њласице*, Зограф 13, 13–27.
- Магловски Ј. 1984, *Знамење Јудино на студеничкој њрифори. Прилог иконологији студеничке њласице II*, Зограф 15, 51–58.
- Магловски Ј. 1989, *Дечанска скулптура – њрограм и смисао*, Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд, 193–223.
- Милошевић Д. 1987, *Богородичина црква у Студеници*, Зборник Народног музеја XIII/2, 7–29.
- Ненадовић С. 1957, *Студенички њроблеми*, Саопштења III, Београд.
- Ненадовић С. 2003, *Грађевинска њтехника у средњовековној Србији*, Београд.
- Пириватрић С. 2015, *Хронологија и истјоријски контекст њодизања манастјира Студенице*, Зограф 39, 47–56.
- Покришкин П. 1906, *Православная Церковная Архитектура XII–XVII стол. в нынешнем Сербском Королевстве*, С. Петербург.
- Поповић М. 2015, *Манастјир Студеница. Археолошка оћкрића*, Београд.
- Тодић Б. 1994, *Предстјава Христја са ајосћолима на зајадном њорћалу Студенице*, Саопштења XXVI, 13–23.
- Томић С. 1953, *Један нејознаћи документ о ресћаурацији манастјира Студенице 1839. године*, Гласник САН V/1, 180–181.
- Ферјанчић Б. 2000, *Сћефан Немања у византијској њолици друге њоловине XII века*, Стефан Немања – свети Симеон, ур. Ј. Калић, Београд, 31–45.
- Чанак-Медић М., Бошковић Ђ. 1986, *Архитектура Ненањиног доба I*, Београд, 77–117.
- Чубровић З. 2002, *Бифоре са њрочеља Каћедрале у Коћтору*, Саопштења XXXIV, 67–72.
- Шупут М. 2000, *Цариградски извори архитектуре Св. Николе у Куриумлији*, Стефан Немања – свети Симеон, ур. Ј. Калић, Београд, 171–179.

*

Burian M. L. 1934, *Die Klosterkirche von Studenica*, Zeulenroda.Chevalier J., Gheerbrant A. 1989, *Rječnik simbola*, Zagreb.

- Čanak-Medić M., Čubrović Z. 2010, *Katedrala Svetog Tripuna u Kotoru – istorija, arhitektura, arhitektonska plastika i liturgijski nameštaj*, Kotor.
- Erdeljan J. 2011, *Studenica. An identity in marble*, Зорграф 35, 93–100.
- Erdeljan J. 2012, *Studenica. All things Constantinopolitan*, ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ. Collection of papers in honor of the 40th anniversary of the Institute for art history, ed. I. Stevović, Belgrade, 93–101.
- Mango C. 1958, *The Homilies of Photius, Patriarch of Constantinople*, Cambridge.
- Millet G. 1919, *L'Ancien art serbe*, Paris.
- Millet G. 1930, *Etude sur les eglises de Rascie, dans L'art byzantin chez les Slaves I*, Paris.
- Sorabji R. 1983, *Time, Creation and Continuum: Theories in Antiquity and the Early Middle Ages*, Ithaca.

Невена М. Дебљовић Ристић

MULLIONED WINDOWS IN THE WEST FACADE OF THE CHURCH OF THE VIRGIN AT STUDENICA – AN ANALYSIS OF THE SHAPES AND SCULPTURAL DECORATION

The monumental Church of the Virgin at Studenica is permeated with a multifaceted religious symbolism equally present in the architectural shaping, plastic expressiveness of the sculptural programme and the sacral “liturgical images,” where its domineering role within the circularly bound space of the monastery complex reflects a compound model of the Christian universe.

The studies dedicated to the Studenica architectural sculpture have rendered many results – from the interpreting of the Romanesque style features and their origin, through special attention paid to the iconographic programme of the west portal and the sanctuary’s triple arch window, to the interpreting of the division of the good and the evil in the complex topographical symbolism of the church. Nevertheless, the basic causes of the creative act expressed in the architectural and aesthetic articulation of the Church of the Virgin lie in the foundation of the spiritual orientation based on the Easter Christian cultural tradition.

Certain connotations are provided, indirectly, by the Monastery of the Theotokos Evergetis and other sacral buildings of Constantinople. By its architectural scheme, despite the Romanesque style characteristics, the domineering cubic base of the Church of the Virgin rises unchanged from the side marble facades in the width of the naos. Such shaping with the specific three-section windows was applied in the case of the first Nemanja’s church in Kuršumlja, related to the Constantinople role models. The claim regarding the powerful Eastern Christian influence may be amplified by the insufficiently observed and studied details of the sculptural plastics that belonged to the lunettes of the mullioned windows at the west facade of the Church of the Virgin.

In terms of composition, the west facade consists of a monumental double-pitch gable with three vertically divided sections,

conditioned by the size and shape of the portal, as well as by the two mullioned windows on the north and south sides. In the lunette of the south mullioned window there is a chiselled rose-shaped rosette. This simple circular symbolic depiction exhibits a complex sign programme, where the motion symbolism contains the opposition of time versus eternity, from the Revelation to the Salvation, which expresses the mystery of the Incarnation and the divinization of the entire universe. On the opposite, north side, the lunette of the mullioned window was filled with fantastic representation of two affronted birds which in their beaks carry a twisted branch of a leaved vine. The three-leaf ring intertwining in the centre of the lunette clearly symbolizes the Holy Trinity. The twisted vine consisting of a single branch depicts the mutual flowing of the hypostases of the Trinity (*περιχώρησις*) into one essence and one will. This visualized depiction marks the victory of the *true faith*, the faith in god as Trinity, which is presented by two doves, the carriers of justice.

The reasons why the study of the sculptural programme of the Church of the Virgin, especially of its west facade, was focused mostly on the entrance portal lie in the fact that Studenica was demolished many times throughout its history. It was only in 1949 that the first works were done on the Church of the Virgin when the walled-up mullioned windows on the west facade were opened. Comprehensive studies, and conservation and restoration works at the Studenica Monastery were conducted from 1952 to 1956, when the south mullioned window was restored. Two fragments with a sculptural bird relief, which constituted a single entity but belonged to the mullioned window from the west facade, were found during these same conservation works, but have not been returned to date to the place to which they used to belong. In the 1990's, during archaeological surveying, another fragment was found, while another marble piece has recently been identified and it fully defines the original geometry of the north mullioned window of the west facade. A geometrical analysis of the entire mullioned window has confirmed that the "lunette with birds" carrying the victorious symbol of the Holy Trinity pertain to the west facade of the Church of the Virgin.

This exceptional architectural and artistic find of a solid interior structure, of a picturesque and monumental form, rounds out a well thought-through programme of architectural sculpture of the Church of the Virgin and sheds a new light on the overall iconographic programme of the Studenica sculpture.

* tih.rakicevic@gmail.com

¹ Тако га посматрају Григорије Богослов, Максим Исповедник, Герман Цариградски и Симеон Солунски. В. РГ 37: 1232а; РГ 35: 988с; РГ 91: 672а; РГ 98: 384б; РГ 155: 720д–721а; РГ 155: 305–362.

² Ракићевић 2016а: 259.

³ Mansi XIII: 261e–264a-c.

Апстракт: Икона и православна Литургија феномени су које повезује њихов есхатолошки смисао. Иконе управо у Литургији добијају своје право место и значење. Традиционално темељно саображено је литургијским захтевима те не покрећује појављивање интерколумнија. Осим тога, непосредно поред темеља постојале су велике иконе, углавном Христа и Богородице. Из начина украшавања икона на тим местима (проскинитар поред темеља), јасно је да су оне биле предметни посебног поштовања те да су имале есхатолошки и саспиритички смисао. Када је већ било тако, зашто су се интерколумнијски проскитори на темељу појавили, те зашто је важност проскинитар занемарена? Који су све разлози могли да доведу до овог процеса?

Кључне речи: вход, олтар, темељ, проскинитар, интерколумније, иконе

УВОД

Олтар се у класичним текстовима хришћанске мистагошке књижевности сматра симолом умног и небеског света.¹ Верни према олтару имају одређено страхопоштовање, које је разумљиво, јер се исто односи на *спираше* тајне и на Христа присутног на Престолу – жртвенику.² Концепција олтара као небеског, духовног и узвишеног ствара код верних двоструко осећање: најпре, страхопоштовање, које спречава приближавање олтару, те ствара жељу да се такво високо свето и страшно место огради и одвоји; потом верни, који су жедни Царства Божијег, хоће у тој најузвишенијој стварности да учествују целим својим бићем, те траже начине да то постигну. Спречавање приближавања олтару постигнуто је постављањем парапета на темплу, чиме се добио низак зид, који изражава идеју затварања, док колонада стубића (који носе греду) изнад парапета изражава идеју отварања, чиме се решава проблем жеље за учествовањем у служби видом и слухом. Првобитна намена темпла била је да укаже на одређен степен раздвојености олтара и наоса те клирика и лаика у њима. Традиционална темпла истовремено су изазивала и чувала осећај оностраности и узвишености *свештеног спираха* пред светим, као што су уједно и одговарала литургијским и богословским потребама, будући да је реалност тела и крви Христове Евхаристија а не слика.³ Ако је тако, зашто и како су се десиле промене унутар интерколумнијских простора? Овај рад сагледава поменути проблематику кроз настројење које у себи поседују сами верници.

СВЕДОЧАНСТВА О ВЕЗИ ИНТЕРКОЛУМНИЈСКИХ ПРОСТОРА И ИКОНА

⁴ Lasareff 1966: 132.

⁵ Lasareff 1966: 131–132. Фелићети-Либенфелс сматра да су ове иконе биле изрезбарене у сребру, али текст то директно не потврђује, Felicetti-Liebenfels 1956: 54.

⁶ Chatzidakis 1973: 332.

⁷ Chatzidakis 1979: 339.

⁸ Lasareff 1966: 132.

⁹ Chatzidakis 1979: 339.

¹⁰ Lasareff 1966: 132.

¹¹ Chatzidakis 1979: 339.

¹² Chatzidakis 1973: 341.

¹³ Chatzidakis 1979: 339.

¹⁴ Gautier 1984: 73.

¹⁵ Epstein 1981: 21–22.

¹⁶ Walter 2000: 258.

¹⁷ Gautier 1984: 73.

¹⁸ Chatzidakis 1979: 339–340.

У вези са иконама епистила располаже се великим бројем веома поузданих информација о њиховој појави и експанзији. Међутим, у вези са појавом великих икона у интерколумнијском простору темпла у току XI и XII века извори су теже читљиви. На том плану постоје разлике између закључака научника. За период XIV века неспорно је да постоји и да се у некој мери остварује тежња да се интерколумнијски простори попуњавају иконама. Ипак, за периоде пре тога није једноставно доносити закључке јер су оскудни како споменици тако и сведочанства. За XI век постоје бар два сведочења о постојању икона у простору између два стуба која су директно повезана с престоницом.

Постоји једно писано сведочанство неког Леона из Остије које говори о постављању икона на темпло. Опат Дезидеријус, потоњи папа Виктор III, тражио је да се за католикон Монте Касина донесе из Цариграда једна олтарска преграда од шест сребрних стубова, између којих је, испод архитрава, било окачено пет икона, које су ишле више у ширину него у висину.⁴ Опат сведочи да је ова преграда на архитраву имала тринаест једнаких четвороугаоних икона,⁵ од којих је десет дошло из Цариграда,⁶ а три су израђене у самом Монте Касину.⁷ Лазарев сматра за највероватније да је првих пет било у саставу Деисиса, а осталих тринаест су представљале Празнике.⁸ Међутим, Хадзидакис каже да када је реч о теми ових икона, нема прецизних података, као ни о материјалу од кога су начињене.⁹ Имајући у виду да је поменути опат био врло блиско повезан са Цариградом, Лазарев претпоставља да овакво коришћење икона није било у супротности са тамошњом праксом.¹⁰ Изгледа да се средином XI века, између 1056. и 1086. године, нешто догађало у вези са односом темпла и покретних икона.¹¹ *Тийик* манастира Бачково из 1081. године отвара могућност постојања икона које су постављене у међупростор олтарске преграде у XI веку. Реч је о барем две велике иконе.¹² То произлази из одредбе *Тийика* по којој треба упалити кандила¹³ „испред светог олтара, на кангелима (прегради – прим. Т. Р.), испред спасоносног Распећа једно кандило, испред свете иконе Претече и Крститеља једно кандило, и испред иконе Светог Георгија једно кандило“.¹⁴ Поједини аутори су ово оспоравали тврдећи да је икона Распећа пре једна од Дванаест празника на епистилу него ли икона која стоји између стубова преграде.¹⁵ За две иконе поменуте у *Тийику* – Светог Јована Крститеља и Светог Георгија – сигурно је да су биле стављане између стубова а не на архитрав.¹⁶ Међутим, пошто је у самом типичу прецизно речено да кандила треба упалити пред иконама Светог Ђорђа и Распећа на *олтарској прегради* (καυκέλοις),¹⁷ Хадзидакис мисли да су морале постојати барем две велике иконе у простору између стубова.¹⁸ Дакле, иако није могуће са сигурношћу утврдити да ли је у ово време постојао утврђен распоред поменутих икона, ипак постоје писана сведочанства из XI века.

¹⁹ Chatzidakis 1979: 340.

²⁰ Реч је о једној Богородици типа Параклиса са натписом ἡ Ἐλεούσα, молитвено окренутој према Христу, као и попрсју Христовом са натписом ὁ Φιλάνθρωπος, Chatzidakis, 1979: 341.

²¹ Chatzidakis 1973: 342.

²² Chatzidakis 1979: 340.

²³ Epstein 1981: 22.

²⁴ Као што мисли Chatzidakis 1979: 166.

²⁵ Као што је икона Ваведена Богородице са темпла у цркви Светих Константина и Јелене на Охриду, Суботић 1971: 48–49, план 50.

²⁶ Chatzidakis 1979: 356.

²⁷ И у случају икона на којима су свети храма, Хадзидакис такође понавља опаску учињену поводом све већег броја икона Христа и Богородице, и каже: „Број икона које су могле да послуже као иконе светог храма на темплону толико је велики у XII веку да смо у искушењу да ту бројност припишемо потреби да се испуни програм великих икона проскинезе на олтарској прегради.“ Према његовом мишљењу, у потенцијалне иконе темпла спадају оне са целим фигурама, иконе светитеља у попрсју, иконе са једним светим, као и житијне иконе на којима је свети уоквирен сценама из свог живота, Chatzidakis 1979: 361.

²⁸ Chatzidakis 1979: 357.

²⁹ Обичај затварања темпла иконама се може тражити и на другим местима, у истом периоду. У једној цркви на Пелопонезу, у Евангелистрији, у старом византијском граду Јераки итд., Chatzidakis 1979: 358, 342.

³⁰ Chatzidakis 1973: 330.

Неки споменици, пре свега на Кипру, потврђују присуство икона између стубова темпла у XII веку. Наиме, у цркви Аракос у Лагудери, чије сликарство датира из 1192. године, сачуване су иконе Христа и Богородице, према чијим се димензијама (1,05 x 0,62 m) може закључити да се првобитно нису могле налазити нигде другде него на темплу.¹⁹ Ову могућност поткрепљује и пример из цркве Енклеистре у манастиру Светог Неофита, где још постоји један део првобитног дрвеног темпла, на коме се налазе две иконе које потичу с краја XII века.²⁰ Битно је истаћи то да је ово појављивање икона још увек слободно и по надахнућу ктитора и уметника, тј. да не постоји никакав дефинисан план и распоред по коме се оне умећу у отворе олтарске преграде. Тамо где нису постојале иконе, међупростор је по свој прилици био затворен завесом, као што је био случај у ранохришћанско време.²¹

Постоји још писаних сведочанстава који могу да имају везу са проблемом интерколумнија на темплу. Могуће је да се још један документ односи на доњу зону темпла са иконама. У Инвентару манастира Мајке Божије Скотинис, из 1247. године, у близини Филаделфије, стоји записано: „(...) других пет великих икона за поклоњење на темплону“.²² Поред ових пет икона, инвентар укључује и друге иконе празника које су очигледно биле стављене на архитрав, па Епштајн сматра да их је тешко замислити као „интерколумнарне иконе“.²³ Ипак, ових пет икона, чије се теме не наводе, *могле би* да буду интерколумнарне²⁴ ако би једна икона била стављена изнад Светих врата.²⁵

У својој тежњи да нађе што старији доказ за попуњеност интерколумнијских простора, Хадзидакис обраћа пажњу на све многе старе иконе које би форматима и садржајем могле да одговарају поменутом простору. Ипак, због недостатка посебних карактеристика старих икона тешко је извести поуздан закључак о томе где су се оне налазиле. На основу података из више оновремених текстова, иконе Христа и Богородице стајале су на више места у цркви.²⁶ Осим тога, иконе које се спомињу у манастирским пописима и типичима толико су бројне²⁷ да сигурно превазилазе потребе наоса цркве и свих параклиса.²⁸ Наравно, све ово остаје само у домену вероватноће јер нема могућности да се идентификују као што је то било могуће за иконе са архитрава, сем ако се мере икона не слажу са мерама простора где су могле да буду смештене. У ствари, од примерака који су сачувани до новијег доба за веома мали број икона је до сада утврђено да потичу с краја XI века: мозаична икона Богородице из Цариградске патријаршије настала пре 1067. године и икона Претече, такође у мозаику, на истом месту. Њихове димензије отварају могућност да су се налазиле на олтарској прегради, али то остаје у сфери претпоставки.²⁹

Високо темпло са стубовима које је изнад себе имало једну хоризонталну греду усталило се у време иконоборства и после овог периода.³⁰ Дводелни стубови темпла у овом периоду у свом горњем танком делу често су постајали многоугаони, док су се насупрот томе у доњем делу преко велике дебљине и кубичасте форме разликовали од горњег облика стуба. Поменуто представља форму темпла из периода византијске династије Македонаца и Комнина. Случајеви у којима

³¹ Попут оног које се даје у *Житију Василија I Новог*. Θεοφάνης Συνεχιστής (Theophanes Continuatus [Κωνσταντίνος Πορφυρογέννητος]), *Ιστορική διήγηση τοῦ βίου καὶ τῶν πράξεων Βασιλείου αὐοιδίμου βασιλέως*, PG 109: 341a-b.

³² Chatzidakis 1973: 331.

³³ Chatzidakis 1979: 334.

³⁴ Chatzidakis 1973: 336.

³⁵ О украсним мотивима уп. Megaw 1966: 11.

³⁶ Chatzidakis 1979: 334.

³⁷ Chatzidakis 1973: 336–337.

³⁸ Chatzidakis 1973: 338.

³⁹ Chatzidakis 1979: 333.

⁴⁰ Chatzidakis 1973: 333–334.

⁴¹ Chatzidakis 1973: 337.

⁴² Такав је пример из манастира Светог Николе близу аркадијског села Пикерни у Грчкој. „Изгледа да је то једини познати пример у Грчкој датиран у тај период украшен Деисисом. Ово откриће може бити додато у каталог постојећих примера византијских архитрава украшених светим фигурама“, Stoufi-Poulimenou 2011: 185, сл. 1–2.

⁴³ Τσαπάρλη 1976: 17.

⁴⁴ На устоличење икона на темплу гледало се као на нешто што је повезано са прослављањем овог догађаја и са повећаним угледом монаштва, Bréhier 1940: 56.

⁴⁵ Τσαпάρλη 1976: 17.

су сами стубови задржали другачији тип ранохришћанског високог концепта преграде, код којег поседују целовит кружни облик са основом и капителом, постају све ређи и ретко премашују X век. Облик храма не сагледавамо само из богатог споменичког блага него такође из описа из истог доба.³¹ На овај начин су стубови храма јасно очували доказе свог порекла из ранохришћанске преграде.³²

У овом периоду развоја олтарске преграде по питању њеног украшавања могу се уочити две традиције, две тенденције³³ – неиконична и иконична. Две различите тенденције у схватању украса и структуре храма се тичу барем прва два века после иконоборства – од средине IX до средине XI века.³⁴ Прва традиција схвата храма још увек као првенствено архитектонске феномене, који у складу са литургијским потребама деле олтар од наоса и који се украшавају архитектонским зооморфним, биљним, геометријским урезима и другим мотивима, који се појављују код мраморне пластике црквених грађевина, као што су оквири врата, венци итд.³⁵ На таквом храму још увек живе и продужавају се старе хришћанске традиције, као и оне из времена иконоборства које би могле да се назову – аниконичним.³⁶ Нас занима ова друга, иконична традиција украшавања олтарске преграде. Она се преклапа са уметничком климом времена после победе над иконоборцима. У периоду од средине XI до средине XIII века на архитравама полако престају да се клешу представе многих ликова,³⁷ што је, највероватније, условљено чињеницом да су се иконе од другачијег материјала, насликане на дрвету или нечем другом, постављале на храмло. Дакле, храмло није више било украшавано инкорпорираним представама, већ почиње да носи покретне иконе, тј. почиње да бива неком врстом иконостаса.³⁸

Украшавање храма покретним иконама је од централне важности за његово разумевање. Ово је, чак, један од *основних проблема* истраживања византијске уметности.³⁹ Нарастање храма је имало директне последице на огроман замах њиховог осликавања у периоду од XI до XIII века. Изобиље нових података шездесетих и седамдесетих година XX века променило је гледишта о поменутих проблемима.⁴⁰

У свим случајевима од средине IX до средине XI века заједничка карактеристика укључивања икона светих на храмло је органско јединство икона и храма, пошто су најчешће сачињени од истог материјала.⁴¹ Овакво *јединство* на храму, тј. мермерни архитрави са клесаним Деисисом и орнаментима може се пратити чак до XII–XIII века.⁴²

Пракса постављања два реда икона на храмло – великих икона у доњој зони и малих икона архитрава изнад доње зоне – свакако је била утврђена током XIV века. Ово је време када се, отприлике, смирују исихастички спорови, који су узбуркавали духове у Византији током целог овог периода.⁴³ Из тог разлога је разумљиво зашто се раније појава храма са два реда икона повезивала са победом монаха са Свете Горе и са избављењем из оне узбурканости коју су унели исихастички спорови.⁴⁴ Уопштено, може се рећи да храмло до ове епохе остаје унутар византијског предања, у коме је створено.⁴⁵

⁴⁶ Лазарев примећује да су у Византији XV века олтарској прегради придавали такав смисао, Lasareff 1966: 135.

⁴⁷ Τσαπάρη 1976: 18. Анализа порекла речи „τέμπλον“ ово доказује, в. Ракићевућ 2018.

⁴⁸ Lasareff 1966: 141. Лазарев је својевремено реаговао на тврдње у раду Ћоровић-Љубинковић 1958–1959: 135–152. Он каже да је Мирјана Ћоровић-Љубинковић „погрешно тврдила да су руски научници“ (међу којима посебно Лазарев) „оспоравали постојање високих иконостаса у Византији и у Србији“. Лазарев каже: „Тачно је да ја не допуштам могућност да су у Византији и у другим средњовековним словенским земљама постојали пре XVI века високи иконостаси са већим бројем регистара који су у потпуности испуњавали тријумфални лук. Што се тиче византијских иконостаса у три низа, они су прављени од XI до XII века и у великој мери су се развили у каснијим периодима, односно од XIV до XV века.“ Лазарев подвлачи да „византијске иконе, како Деизис тако и Празници, нису биле велике, док је у Русији додатна висина ова два низа већ достигла четири и по метра почетком XV века“, Lasareff 1966: 141.

⁴⁹ Grabar 1961: 22.

⁵⁰ Лазарев 1967: 185–187. Хадзидакис наводи, њему познате, споменике централних региона у којима се види постојање великих икона на ступцима, Chatzidakis 1979: 336.

⁵¹ Grabar 1961: 20.

⁵² Chatzidakis 1979: 336.

⁵³ Понекад су чак и у камену, рељефне, као нпр. у Серезу. В. примере у Lange 1964: 17–18.

⁵⁴ Најпознатији примери ових рамова у рељефу су у црквама: Протат на Светој Гори, Богородичина црква манастира Светог Луке у Фокиди, Света Софија у Охриду, Нерези, Самарина у Андруси, Порта Панагија, в. Орλάνδου 1953: 83–91; Бабић 1975: 16, сл. 1–3, 6.

⁵⁵ Често је више него очигледно да су два проскинитара „саставни део преграде“ олтара, Кандић 2005: 144, сл. 104–105.

⁵⁶ Walter 2000: 256.

⁵⁷ Као доказ да ове две слике некад нису припадале прегради, Грабар наводи минијатуру Јована Лествичника из XII века са Синаја (Грчки рукопис 418, лист 269), на којој између икона Богородице и Христа нема ниједне иконе, нити је указано на било какав архитектонски „скелет“, Grabar 1961: 20, сл. 7. Слике из XI века на литургијском свитку из Јерусалимске патријаршије надахнуте су сличним зидним сликама које се налазе у олтарима црква тога времена, Grabar 1954: 305–315, сл. 1–2; Grabar 1961: 20, напомена 10.

⁵⁸ Grabar 1961: 20.

⁵⁹ Chatzidakis 1979: 336.

⁶⁰ У неким случајевима аркаде изнад фреско-икона које се налазе непосредно уз темпло са његове обе стране нису израђене од чврстог материјала, него су сликане. Када су аркаде биле сликане, „сликари су опонашали украсне елементе оних што су били израђени у рељефу“ (Кандић 2005: 149). И ово може да говори о жељи да се архитектонско решење

Оно и даље има особено значење, посебно сложен симболички и мистични смисао који су му у Византији придавали.⁴⁶ Ово до данас нико није оспорио.⁴⁷ Ни Срби ни Бугари нису познавали у току дугог периода високе иконостасе.⁴⁸

СЛИКЕ НА СТУПЦИМА УЗ ТЕМПЛО

Како прилазимо периоду у коме ће се догађати промене у интерколумнијама, тј. периоду од XI века и даље, морамо да обратимо пажњу на фреско-иконе на ступцима храма лево и десно од самог темпла. Ове слике су директно повезане са развојем темпла, тачније на њима се можда и заснива његов преображај.

У византијским црквама темпло је најпре било портал са слободним отворима између стубова, док су се иконе налазиле само на архитраву. Међутим, приближно у то време јављају се велике сликане иконе, и то најчешће на зидовима лево и десно од темпла.⁴⁹ Оне су биле сликане на тим местима или од X⁵⁰ или од XI века, а појављују се у читавом низу цркава све до XIV века,⁵¹ па и касније, и то у висини фреско-икона. Постепени преображај темпла се заснива најпре на појави, а касније на редовном приказивању две монументалне слике Христа и Богородице, и то у пару, на западним странама стубова који одвајају централни олтарски простор од протезиса и ђаконика, односно који се протежу до веће висине од олтарске преграде у случајевима када нема стубова. Захваљујући срећној околности да су ове иконе биле живописане на зидовима, оне су остајале на својим првобитним местима, за разлику од темпла, које је лако оштећивано и уништавано. Велике фигуре Христа и Богородице су представљане у стојећем ставу – Христос с лица са књигом, док је Богородица окренута према Христу, у молитви, и понекад држи развијен свитак.⁵² Ове монументалне слике су рађене фреско-техником или у мозаику, често веће од осталих портрета.⁵³ Оне се обично налазе у раму од веома финог клесаног мермера,⁵⁴ што говори о жељи да се укаже на њихов посебан значај и улогу. Истовремено, ови рамови стварају утисак јединства фасаде на којој се налази и олтарска преграда, која је такође урађена од фино клесаног мермера.⁵⁵ Физички, ове две слике не припадају прегради, јер су израђене на зиду или на ступцима или пиластрима на које се ослања олтарска преграда, али су за олтарску преграду тематски, идејно и програмски тесно везане. Оне су се појавиле као посебна тема и некад нису биле нужно повезане са олтарском преградом,⁵⁶ тј. нису припадале иконографском циклусу византијске олтарске преграде.⁵⁷ Али како површине зида, односно стубова на којима се оне налазе продужују површину темпла, сликари су могли додавати ту слике које припадају програму преграде,⁵⁸ односно архитрава на прегради. Зато у већини случајева ове монументалне слике у рамовима чине целину⁵⁹ са темплом, ка чему се свесно и тежило.⁶⁰

У једном моменту ове две монументалне слике, које су се у почетку налазиле са обе стране темпла, прећи ће на два

темпла повеже са фреско-иконама на стубовима уз преграду. Примери сликаних аркада су у Охриду (црква Светог Јована Богослова), Старом Нагоричину и Карану, Бабић 1975: 16, сл. 8, 11, 18, 24.

⁶¹ Grabar 1961: 21.

⁶² Sinkevic 2000: 76–81, таб. 8; 90–93, сл. VII, X, XI, XII, XXXIV, L, XLIX, LXVIII.

⁶³ Grabar 1961: 21, ф. 13–15. У ове две цркве свети коме је храм посвећен налази се јужно од темпла, док са севера има за пандан у Нерезима – Свету Дјеву, а у Бојани – Христа. Разлике у погледу места односе се на икону светог храма, јер је у Нагоричину она са северне стране (темпла), а у Нерезима и Бојани са јужне. У Светој Софији у Охриду исте те симетрично насликане иконе, које би могле потицати из средине XI века, двапут приказују Свету Дјеву с Дететом, али различитог иконографског типа, Miljkovic-Perek 1960: 388–91; Миљковић-Пепек 1955: 50, сл. 1–2. Грабар о томе каже да „једна од њих (она на северу) изгледа да репродукује иконографске карактеристике иконе Богородице зване Пелагонитиса. То би можда значило, с обзиром на то да црква није посвећена Богородици већ Светој Софији (тј. Христу као Софији), да су те слике на улазу у олтар, и у истом реду са олтарском преградом, могле у том одређеном случају репродуковати неку чувену икону, док ће се те репродукције у другим случајевима, а видели смо и касније, постављати у отворе самог иконостаса, између стубова“, Grabar 1961: 21–22.

⁶⁴ Бабић 1975: 15.

⁶⁵ Бабић 1975: 15; Γεώργιος Κωδινός ὁ Κουροπαλάτης, *Περὶ τῶν ὀρθοκλαίων*, PG 157: 61d.

⁶⁶ Бабић 1975: 15; Grabar 1998: 385, сл. 1. Икона Богородице Одигитрије приказана је у пуној фигури под балдахином и на минијатури из Четворојеванђеља из Мелбурна (Ms 710/5), која је датована око 1100. године, Бабић 1975: 15.

⁶⁷ Бабић 1975: 16.

⁶⁸ Лучне мермерне оквире у Протату Орландос је датовао у X век. У Светој Софији у Охриду очувани су делови живописаних икона из XI века на источним ступцима, а полукружна линија над фигуром Богородице (на јужном ступцу) може да одреди доњу границу оквира, Бабић 1975: 16, сл. 1–5; црт. 1.

⁶⁹ Бабић 1975: 17–18, сл. 9–10, црт. 1–2.

⁷⁰ Овакав иконографски приступ није морао да буде широко примењиван. Рецимо, у декору велике цркве Осиос Лукас, пре средине XI века, нема фигура те врсте на западним странама стубаца. Међутим, поред ове цркве, у мањој Богородичиној цркви, с почетка друге половине X века, постојао је приказ Христа и Богородице у пару на западним странама стубаца, који је требало следити. Хадзидакис мисли да је сигурно било разлога што то није учињено, Chatzidakis 1979: 336.

⁷¹ Grabar 1961: 22.

⁷² Chatzidakis 1979: 337.

главна отвора између његових стубова и тако успоставити тематски и декоративни распоред, који ће се задржати до савременог доба.⁶¹ Исти случај је и са приказом патрона храма, који је у почетку, такође, био изван иконостаса. Примери за то су Свети Пантелејмон у Нерезима код Скопља⁶² (1164) и црква у Бојани поред Софије (1259).⁶³

Фреско-иконе или велике иконе у некој другој техници о којима је реч биле су посебно поштоване и зато су добиле истакнуте оквире. Г. Бабић је тачно запазила: „Трудећи се да што верније прикажу стубиће, чеону страну балдахина ослоњеног на капители и сав рељефни украс 'иконостаса', мајстори су резали све ове делове у мермеру и причвршћивали над сликаном иконом на ступцу, или су пак у сиромашнијим црквама сликали све те делове.“⁶⁴

Посебно поштоване иконе под балдахинима излагане су вековима пред олтарским преградама у црквама, или у посебним капелама, или у царским дворovima ради одређених церемонија.⁶⁵ Једна стара минијатура приказује простор одређен за молитву крај иконе чувене цариградске Богородице Одигитрије, која је изложена под својим балдахином – иконостасом.⁶⁶ Реч је о молитви верних пред иконом која је ношена на литијама и поштована на двору Комнина или у њиховом параклису. Овде је поменута икона надвишена неком врстом балдахина пирамидалног равног крова. Појава древног, хеленистичког балдахина на иконама од слоноваче и минијатурама потврђује да је овај обичај био широко распрострањен у свим временима развоја византијске уметности. Њиме су хришћани истицали моћ оних који су приказани на представама: „Изнад Христовог или царског престола дизао се балдахин као и изнад хришћанског олтара.“⁶⁷ Под овим балдахинима – *иконостасима* – истицане су нарочито поштоване иконе. Престо и балдахин су присутни и на фреско-иконама крај темпла.⁶⁸ Одређени број примера⁶⁹ из периода од X до краја XIII века јасно показује да су свечане иконе с фигурама у пуној висини постојано приказиване на источним ступцима. Те посебно истицане иконе сматране су у комнинском периоду уобичајеним делом олтарске преграде.⁷⁰

Сиже монументалних слика које се појављују на овим ступцима није увек исти. Најчешће су представљени Христос и Богородица, али има чувених случајева, као што је Света Софија у Охриду, која је из XI века, где су на два ступца сачуване две слике Богородице различитог типа – дакле, постављају се и копије познатих икона Богородице.⁷¹ Овај пример може да потврди да је без сваке сумње реч о великим иконама за посебно поштовање. Исто тако се у Нерезима појављује на једном од стубаца Свети Пантелејмон, заштитник цркве, а на другом Христос. С друге стране, у цркви у Бојани Свети Никола, патрон, појављује се на једном од два стуба. Таква иста тенденција је изражена у једнобродним црквама из XII века, у Курбинову и Светом Николи Касници у Касторији, у којима су монументалне фигуре светог заштитника и Христа у посебним рамовима представљене као пандан једна другој на зидовима цркве, свака са посебне стране олтарске преграде.⁷²

⁷³ Walter 1980: 263.

⁷⁴ Chatzidakis 1979: 363.

⁷⁵ Chatzidakis 1979: 363.

⁷⁶ Николајевић-Стојковић 1956: 170–173, сл. 9–12; Miljkovic-Peprek 1960: 388–391; Петров 1962: 126–127, сл. 3–12.

⁷⁷ Lasareff 1966: 130, таб. 34, сл. 8; таб. 35, сл. 10.

⁷⁸ Lasareff 1966: 131.

⁷⁹ Grabar 1961: 22. Да би оснажили овакве ставове, ови истраживачи се позивају на многе сачуване примере где се Христос и Богородица налазе на прочељима четворугаоних стубаца олтар. Грабар набраја примере зидних слика тесно везаних за олтарску преграду. У неколико византијских цркава сачувале су се ове две слике, или трагови тих двеју слика, које су биле постављене на источном зиду наоса, наспрам верника, са једне и са друге стране двери темпла без икона, Grabar 1961: 20–21.

⁸⁰ Chatzidakis 1973: 344.

⁸¹ Ракићевић 2016: 187.

⁸² Walter 2000: 249.

⁸³ Цапарлис је ово приметио у вези са кападокијским темплима која су имала отворе на месту размака између редова стубова. Ови отвори „приморавају истраживача да се упита колико времена би било могуће да остану те празнине, с обзиром на то да су њихов положај и облик сам по себи изазивали верне да тамо поставе велике иконе у складу са обликом“, Τσαπάρλη 1976: 12.

Теме и личности које су се првобитно налазиле искључиво на зидном сликарству прелазиле су на темпло⁷³ тако „да се на иконостасу са комплетним иконографским програмом, *йонављају* циклуси слика са зидова око темпла“. ⁷⁴ Овде се мисли на Благовести са Царских двери, тему која се налазила на предњим странама зидова или на ступцима изнад олтарске преграде; затим иконе Христа и Богородице, Претече и патрона светог храма, које често представљају дупликате истих тема насликаних на ступцима бочно од преграде; па Деисис са архитрава, који се без оклевања ставља испред Деисиса апсиде; најзад иконе дванаест Великих празника, које резимирају јеванђелске сцене са зидова; а чак ни Причешће апостола није изостављано.⁷⁵

Феномен понављања сижеа религиозног сликарства би се могао објашњавати значајем које задобија та све затворенија преграда, пред којом верници дуго стоје слушајући молитве и посматрајући је. За то време се иза тога зида прекривеног иконама одвијају, скривено од очију лаика, многе богослужбене радње.

ПОЈАВА ИКОНА У ИНТЕРКОЛУМНИЈСКИМ ПРОСТОРИМА

Око питања праксе постављања икона у међупростор темпла са обе стране олтарских двери научници су износили различите закључке.⁷⁶ Лазарев је закључивао да остаци декоративних аркада у виду скулптура које су оивичавале фреско-иконе или мозаике Богородице, Христа и светог заштитника цркве који су откривени на источним странама стубаца уз олтарску преграду потврђују одсуство икона у интерколумнијама.⁷⁷ То би значило да поменуте велике иконе уз преграду у то време још нису напустиле своје традиционално место, да би биле постављене у међупросторе стубића темпла, који су остали слободни.⁷⁸ За Лазарева, први установљени кораци реформе су покретање великих фреско-икона са стране преграде ка силаску у отворе између стубића унутар преграде. Према тој теорији, постојање великих икона Христа и Богородице на западним странама стубова поред темпла сведочи да први кораци реформе којом је започео велики преображај – нису учињени.⁷⁹ Насупрот овом ставу Хадзидакис ће документовано истаћи тезу да се, најкасније од XII века, од преграде темпла полако образују иконостаси.⁸⁰

Историјски преглед показује да је народна побожност осећала све већу потребу за поштовањем икона,⁸¹ и то баш на темплу. Дакле, олтарска преграда, као и простор испред ње, мораће да постане тачка на коју ће се фокусирати ова побожност.⁸² Ако темпла нису имала иконе, било је неопходно поставити иконе на архитрав. Верници су хтели пред собом иконе. Нису им биле довољне слике на источним зидовима изнад темпла. Овде се налазимо пред незаустављивим продором иконографије на преграду. Некима се чинило да празнине олтарског паравана, саме по себи, позивају верне да тамо поставе велике иконе у складу са обликом отвора.⁸³

Лазарев је сматрао да су се у Византији „тврдоглаво супротстављали покушајима да се од темпла направи нека врста

⁸⁴ Lasareff 1966: 135.

⁸⁵ Lasareff 1966: 135. „У то време, уметност је у великој мери била под утицајем исихаста и њихових идеја, тако да је борба против икона била практично немогућа“, Lasareff 1966: 135.

⁸⁶ Ćorović-Ljubinković 1965: 144.

⁸⁷ Τσαπάρη 1976: 15.

⁸⁸ Grabar 1961: 18.

⁸⁹ Walter 2000: 257.

⁹⁰ Walter 2000: 258.

⁹¹ Chatzidakis 1979: 341–342.

⁹² Chatzidakis 1979: 341.

⁹³ Weitzmann 1986: 86–94.

⁹⁴ Chatzidakis 1979: 341.

⁹⁵ Ракићевић 2016: 189. Храм је место где се активно проживљава хришћански праволинијски концепт живљења – од историје ка вечности, од садашњости ка есхатону, Ракићевић 2012: 301; Ракићевић 2011: 391.

⁹⁶ Ракићевић 2016б: 141–448.

носача икона“.⁸⁴ Ипак, ако је било некаквог отпора, он није могао зауставити процес у коме иконе освајају темпло,⁸⁵ које је почело да се преображава у иконостас. Овај развој, који је уздржано започео у Византији, завршен је у Русији. На српским споменицима процес попуњавања интерколумнија можда почиње мало касније, али темпло са два реда икона задржава се све до XVIII века,⁸⁶ дакле, до краја епохе током које се уметност на Балкану нашла под утицајем једноверне Русије.⁸⁷

Фреско-иконе на темплу, које, због природе материјала слика на танком зиду темпла није било могуће ни померати ни накнадно уграђивати, истински су докази⁸⁸ да су тада иконе сигурно биле на месту на коме се и сада налазе. Ипак, не може се говорити да је тада почела њихова појава, јер Нагоричино може да сведочи о већ увреженој пракси.

Уколико пођемо од Волтерове претпоставке да „ако је непокретне иконе било дозвољено стављати на зидове олтарске преграде не раније од касног XII века, онда су покретне иконе такође стављане тамо“, морамо имати у виду и његово упозорење да „апсолутна чињеница да су иконе биле покретне чини немогућим да имамо било какву извесност по овом питању“.⁸⁹ Овоме се питању мора приступати са дужном пажњом и опрезношћу. Погледајмо на првом месту како су оне могле бити постављане у интерколумнарне просторе. Постоје три основна модела: иконе су могле да буду постављене између стубова за стално; икона је могла да буде тамо стављена ради поклоњења на дан празника; у случају да је била литијска икона, она је могла да буде чувана између стубова онда када није била у употреби.⁹⁰ Хадзидакис закључује да се икона постављена на олтарској прегради „налазила на свом месту, без обзира на то да ли је могла да се одвоји како би била ношена током литије, једанпут или двапут годишње“.⁹¹

Могуће је да је велики број икона које су нашле своје место на темплу био припремљен тако да могу и да се носе у току литије. Превасходна могућност за тако нешто би постојала у случају двостраних икона. Пошто се литија обављала једном или два пута годишње, осталих дана икона се морала налазити на темплу, односно била је изложена за проскинезу са пратећим моментима примењеног благочешћа, упаљеним кандилима и свећама, кађењем, целивањем и поклањањем.⁹²

Један број икона могао је бити поистовећиван са интерколумнарном иконом, али наравно, оне сада више нису на својим првобитним местима.⁹³ Ако не би била намењена темплу, икона би била изложена одвојено на проскинитару.⁹⁴

ЗАКЉУЧАК

Унутрашњост хришћанског храма традиционално је доживљавана као простор входа, кретања према есхатону.⁹⁵ Иконе су израз есхатолошке свести хришћана. Тако је и са садашњим и будућим вечним гледањем Христа у слави Другог страшног доласка. Разлози за присуство икона у литургијском простору су многи.⁹⁶ Гледајући иконе, верни пред собом виде свети-

⁹⁷ Јован Дамаскин, Λόγος τρεῖς ἀπολογητικός πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἀγίας εἰκόνας, PG 94: 1345a.

⁹⁸ Τσελεγγίδης 1991: 279.

⁹⁹ Ракићевић 2016: 187.

¹⁰⁰ Ракићевић 2016б: 233–236.

¹⁰¹ Мајендорф 1994: 183.

¹⁰² Τσελεγγίδης 1991: 274.

¹⁰³ Ракићевић 2016: 187.

¹⁰⁴ Григорије Палама, Ὁμιλία ΑΖ, PG 151: 472d–473a.

¹⁰⁵ Ракићевић 2016: 187.

¹⁰⁶ Ракићевић 2016а: 259.

¹⁰⁷ Ракићевић 2016: 188.

теље као благодатно присутне. У икони је чулно опажајан на други начин невидљив прототип, а он се види, како каже Свети Јован Дамаскин, „у нематеријалном виђењу“.⁹⁷ Светитеље реално видимо у иконама захваљујући нествореној Божијој благодати, која ово омогућава, те су они „присутни и делатни у својим иконама“.⁹⁸ Приказујући пројављивање у човеку славе Божије, икона представља видљиво изражавање будућности, тј. есхатолошког Царства Божијег. Ово виђење прослављеног лика Божијег остварује се при поштовању иконе сваког светитеља, а не само Христове.

Горепоменути начини на које иконе делују чини разумљивим изузетно велико поштовање које иконе уживају у Православној цркви. Верни гледајући и поштујући иконе заједничаре са светима, молитвено их посматрајући и осећајући присуство светих у иконама,⁹⁹ а заједничарење има врхунац у Литургији.¹⁰⁰ „Сусрет са Ипостаси Слова јесте стварна сврха иконопоштовања, а овај сусрет може и мора да се одигра кроз посредништво тварне иконе, која сведочи о историјској стварности Оваплоћења и о обожењу којим је наша људска природа прослављена у Христу.“¹⁰¹ Христова икона је сведок Његовог непрекидног благодатног, односно светотајинског присуства у Цркви,¹⁰² а поготову у Литургији, у чему се огледа есхатолошки смисао Његове иконе.¹⁰³ Од икона светих најважнија је икона Мајке Божије, јер она је, по речима Светог Григорија Паламе, почетак прослављене Цркве.¹⁰⁴ На основу свега изложеног може се закључити да иконе захтевају Свету литургију, у којој ће добити своје право место и смисао. Да ли су ови, чисто литургијски разлози, захтевали претварање великих фреско-икона на ступцима поред темпла у интерколумнарне? Не. Традиционално ниско и прозирно темпло дозвољава учешће целокупног човека у Литургији. Народна побожност, која је увек била наклоњена поштовању икона, на крају је добрим делом довела до њиховог постављања на олтарску преграду.¹⁰⁵

Црква трајно живи у Последњем дану, што показује и окренутост ка истоку у храму.¹⁰⁶ То је не само зато што је исток био место првобитног Раја већ и зато што ће са истока поново доћи Господ при свом Другом доласку, како стоји у Јеванђељу: „Као што муња излази од истока и сине до запада, тако ће бити и долазак Сина Човечијега“ (Мт 24: 27). Оваква литургијска оријентација и усмереност овога типа изражава литургијски динамизам пута ка Царству Божијем. Храмовни олтар, ка коме су упућени погледи заједнице верних, у њиховој се свести доживљава као центар и само срце богослужбеног молитвеног живота. Верни су окренути ка олтару и проживљавају литургијско ишчекивање. Ове две чињенице довеле су до тога да се предмети посебног поштовања – иконе смештају ближе олтару. Свети кога поштујемо моли се за нас. Његова молитва и посредништво биће олакшани и поспешени, биће ефикаснији ако његова икона буде ближе олтару, а најпогодније место за то биће интерколумније. Реконструкција развоја темпла открива да је званична богослужбена пракса прихватала популарне и укоренење благочестиве тежње верних.¹⁰⁷ Анализирајући развој темпла, увиђа се дуготрајна, вековна тежња да се на темп-

¹⁰⁸ Lasareff 1966: 135.¹⁰⁹ Grabar 1961: 22.¹¹⁰ Fundić 2006: 42.

лу поставе или осликају иконе. Поред темпла, као што је поменуто, постојале су иконе за поштовање. То су биле иконе Богородице и Христа, које су се налазиле на источним ступцима уз темпло или су се, у случајевима када није било самосталних стубаца, налазиле на зидовима лево и десно од темпла. Богословски гледано, оне су задовољавале потребу верних за деисисном композицијом у непосредној близини олтара. Није било неопходно да се иста тема налази на самом архитраву.¹⁰⁸

Док су интерколумнијски простори темпла били празни, иконе су имале своја места на архитраву и ступцима поред темпла или на зиду непосредно поред њега.¹⁰⁹ Велики број неспорних материјалних доказа ствара јасну и недвосмислену слику о томе да су велике фреско-иконе Христа и Богородице на ступцима биле основне, у многим храмовима вероватно и једине, иконографске представе у вези са темплом. Из начина украшавања места на којима су се налазиле, тј. проскинитара поред темпла,¹¹⁰ очигледно је да су оне дуго биле предмети посебног поштовања.

С једне стране, имали смо постојање јасних богословских идеја којима је класично темпло саображено литургијским потребама црквене заједнице. Ипак, са друге стране, постојале су потребе народа да поштује иконе и да их приближава олтару. Овакво прилагођавање постепено је довело до затварања интерколумнијских простора на темплу.

Извори

PG 35: Γρηγόριος Θεολόγος, *Ἐπιτάφιος εἰς τὸν πατέρα*, 985–1044.

PG 37: Γρηγόριος Θεολόγος, *Ἐπη*, 1122–1233.

PG 91: Μάξιμος ὁ Ὁμολογητής, *Μυσταγωγία*, 657–717.

PG 94: Јован Дамаскин, *Λόγος τρεῖς ἀπολογητικός πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἀγίας εἰκόνας*, 1318–1421.

PG 98: Γερμανὸς Κωνσταντινουπόλεως, *Ἱστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυστικὴ θεωρία*, 384–453.

PG 109: Θεοφάνης Συνεχιστής (Theophanes Continuatus [Κωνσταντῖνος Πορφυρογέννητος]), *Ἱστορικὴ διήγησις τοῦ βίου καὶ τῶν πράξεων Βασιλείου ἀοιδίμου βασιλέως*, 225–369.

PG 151: Григорије Палама, *Ὁμιλία ΛΖ*, 459–473.

PG 155: Συμεὼν Θεσσαλονίκης, *Περὶ τοῦ Ἁγίου ναοῦ καὶ τῆς τούτου καθιερώσεως*, 305–361; Συμεὼν Θεσσαλονίκης, *Περὶ τε τοῦ θείου ναοῦ*, 697–750.

PG 157: Γεώργιος Κωδινὸς ὁ Κουροπαλάτης, *Περὶ τῶν ὀφφικιαλίων*, 25–122.

Gautier P. 1984, *Le Typic du sébaste Grégoire Pakourianos*, De la Revue des Études byzantines 42, 5–145.

Mansi J. D. 1759, *Acta Conciliorum Oekoumenicorum nova et amplissima collectio*, Florentia.

Литература

- Бабић Г. 1975, *О живописаном украсу олимпијских преграда*, Зборник за ликовне уметности 11, 3–41.
- Кандић О. 2005, *Градац, историја и архитектура манастира*, Београд.
- Мајендорф Ј. 1994, *Христос у Источно-хришћанској мисли*, Света Гора Атонска: Манастир Хиландар.
- Миљковић-Пепек П. 1955, *Една Значајна новооткривена фреска бо Св. Софија во Охрид*, Весник на музејско-конзерваторското друштво на НР Македонија III/2, 48–55.
- Николајевић-Стојковић И. 1956, *Прилог истражувању византијске скулптуре у Македонији и Србији*, Зборник радова, Византолошког института 4, 158–186.
- Петров К. 1962, *Декоративна пластика во Македонија во XI и XII век*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот во Скопје.
- Ракићевић Т. 2011, *Литургијски доживљај иконе, Светог Исма и богослужбених текстов*, Српска теологија данас 2, Београд, 301–314.
- Ракићевић Т. 2012, *Традиционални темплон (олимпијска преграда) унутар праволинијског концепта (од „Почетак“ [исп 1, 1] ка „Доласку“ Христа – Месије [опш 22, 20])*, Српска теологија данас 3, Београд, 391–406.
- Ракићевић Т. 2016, *Богословске идеје у олимпијским преградама у периоду од Немањине до Милутиновице студеничке Цркве*, Манастир Студеница – 700 година Краљеве Цркве, ур. Љ. Максимовић, В. Вукашиновић, Београд, 185–193.
- Ракићевић Т. 2016а, *Неки теолошки разлози за постојање двери и завесе на темплу*, Саопштења XLVIII, 249–260.
- Ракићевић Т. 2016б, *Икона у Литургији: смисао и улога*, 2. изд., Београд – Манастир Студеница.
- Ракићевић Т. 2018, *Од римског templum-a до српског тем(п)ла*, Црквене студије XV/15, ур. Д. Бојовић, Ниш (у штампи).
- Суботић Г. 1971, *Свети Константин и Елена у Охриду*, Београд.
- Ђоровић-Љубинковић М. 1958–1959, *Неколико сачуваних икона старог грачаничког иконостаса XIV века и проблем високог иконостаса у нашем средњем веку*, Зборник радова Народног музеја 2, 135–152.

*

- Bréhier L. 1940, *Anciennes clôtures de chœur antérieures aux iconostases dans les monastères de l'Athos*, Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini 6, Roma, 48–56.
- Chatzidakis M. 1973, *Iconostas*, Reallexicon für byzantinische Kunst III, Stuttgart, 326–353.
- Chatzidakis M. 1979, *L'évolution de l'icône aux 11^e–13^e siècles et la transformation du templon (Tab. XXXIV–XLVIII)*, Actes du XV^e congrès international d'études byzantines, Athènes, Septembre 1976, Athènes, 333–366.
- Ćorović-Ljubinković M. 1965, *Les Bois Sculptés du Moyen Âge dans les Régions Orientales de la Yougoslavie, Résumé*, Средњовековни дуборез у источним областима Југославије, Београд.
- Epstein A. W. 1981, *The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis?*, Journal of the British Archaeological Association 134, 1–28.

- Felicetti-Liebenfels W. 1956, *Entstehung und Bildprogramm des byzantinischen Tempions im Mittelalter*, Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag, Graz, 48–58.
- Fundić L. 2006, *Προσκυνητάρια του τέμπλου στον Ελλαδικό χώρο κατά τη Μεσοβυζαντινή περίοδο*, непубликовани магистарски рад, Теолошки факултет, Атина.
- Grabar A. 1954, *Un nouveau reliquaire de saint Démétrios*, Dumarton Oaks Papers 8, 305–314.
- Grabar A. 1961, *Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase d' après des Monuments de Yugoslavie*, Зборник радова Византолошког института VII, 13–22.
- Grabar A. 1998, *L' iconoclasme byzantin*, Paris.
- Lange R. 1964, *Die Byzantinische Reliefkone*, Series Title: Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens, band 1, Recklinghausen.
- Lasareff V. 1966, *Trois fragments d' épistyles peintes et le temple byzantin*, Δέλτιο Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, περ. Δ', τ. 4, Αθήναι, 1964–1965, 117–143.
- Megaw A. H. S. 1966, *The Skripou Screen*, The Annual of the British School at Athens, 61, 1–32.
- Miljkovic-Peppek P. 1960, *La fresque de la Vierge avec le Christ du pilier situé au nord de l' iconostase de Sainte Sophie a Ohrid*, Dokumenta XI-og Medjunarodnog Vizantijskog Kongresa, Minhen 1958–1960.
- Sinkevic I. 2000, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi*, Wiesbaden.
- Stoufi-Poulimenou I. 2011, *A Byzantine Architrave with a Deesis from the Monastery of St Nicholas Glemes at Pikemi, Arcadia (Greece)*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 61, 185–193, сл. 1–4.
- Walter Ch. 1980, *Bulletin on Deësis and the Paraclesis*, De la Revue des Études byzantines 38, 261–269.
- Walter Ch. 2000, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, Pictures as Language: How the Byzantines exploited them, London, 243–281.
- Weitzmann K. 1986, *Icon Programmes of the 12th and 13th Centuries at Sinai*, Δέλτιον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Δ' IB' (1984), Αθήνα.

*

- Ορλάνδου Α. Κ. 1953, *Τὸ μαρμάρινον τέμπλον τοῦ Πρωτατον τῶν Καρυῶν*, Επετηρεῖς Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν XXIII, Αθήναι.
- Τσαπάρλη Ε. 1976, *Το βυζαντινόν τέμπλον – ιστορική επισκόπηση*, Ανατύπον εκ της Θεολογίας, ἐν Αθήναις.
- Τσελεγγίδης D. I. 1991, *Ἡ χαρισματική παρουσία τοῦ πρωτοτύπου στην εἰκόνα τοῦ κατὰ την εἰκονολογία της Ἐκκλησίας*, Οἰκοδομή και Μαρτυρία, Κοζάνη.

The interior of a Christian temple has traditionally been seen as the space of the entrance, of moving towards the eshaton. Icons are an expression of the eschatological awareness of the Christians. When looking at icons, the faithful see saints in front of them as gracefully present. In an icon, the faithful see the prototype “in immaterial seeing” – according to the words of John of Damascus (PG 94: 1345a). An icon constitutes a visible expression of the future, that is, of the eschatological Kingdom of God. These reasons justify the great respect which icons enjoy in the Orthodox Church. The eschatological meaning of the Liturgy and of the icon brings together these two phenomena. Icons require the Holy Liturgy in which they gain their rightful place and meaning.

Directly next to the iconostasis, there have been the venerating icons. These have been large icons of the Holy Virgin and Christ that have been placed on the east pillars next to the iconostasis or, in the cases when there were no autonomous pillars, they have been on the walls to the left and right from the iconostasis. Theologically speaking, they have been enough to meet the need of the faithful for the presence of icons in the direct proximity of the sanctuary. From the way in which their place has been decorated, i.e., the *proskinitaria* next to the iconostasis, it has been clear that these icons were objects of special reverence. Since it was already so, why has the intercolumnial space at the iconostasis gotten filled out? Have the liturgical reasons required turning of large fresco-icons on the pillars next to the iconostasis into intercolumnial ones, i.e., their entrance under the architrave? No. The traditionally low and transparent iconostasis allows for the participation of the whole man in the Liturgy and does not require any filling out. The reasons for placing icons into the intercolumnia of the iconostasis ought to be looked for in the peoples’ piety.

During Liturgy, the believers turn in the temple towards the east. It is from the east that the Lord will arrive in his Second coming. In the most eastern section of the church there is a sanctuary towards which the gazes of the community of the faithful are directed. For the faithful, the sanctuary is the centre and the heart of the liturgical praying life. Because of this, the icons as objects of special reverence have been placed closer to the sanctuary. The venerated saint, who is presented on the icon, is praying for the faithful. His prayer and mediation will be confirmed if his icon is closer to the sanctuary. The most suitable for this placement will be the intercolumnia. The official liturgical practice has accepted the persistent pious aspirations of the faithful.

On the one hand, we have had clear theological ideas through which the classic iconostasis was aligned with the liturgical needs of the church community. And yet, on the other hand, there has been the need of the people to respect icons and to have them placed closer to the sanctuary. Such adjustment has gradually led to the sealing of the intercolumnial spaces on the iconostasis.

Алекса А. Јеликић*

Републички завод за заштиту споменика
културе – Београд

О злату на сопоћанским фрескама

Драган С. Сјанојевић

Републички завод за заштиту споменика
културе – Београд

* aleksa.jelickic@heritage.gov.rs

¹ Чанак-Медић, Тодић 2014: 118.

² <http://whc.unesco.org/en/list/96>

Апстракт: Трагови злата и мозаичких шрафура на неуобичајено црним позадинама сопоћанског фреско-сликарства указују на то да су његове површине биле позлаћене и да је на њима ојонашан мозаик. Физичко-хемијским анализама, применом инфрацрвене (FTIR), раманске и енерго-дисперзивне спектроскопије (SEM EDS), као и техником оптичке и електронске микроскопије, одређени су употребљени материјали и учињен покушај да се утврди њихово порекло. Објашњен је технолошки поступак подражавања мозаика, неуобичајено рејке технике на зидном сликарству типичне за сакралне споменике српске средине XIII века. Разматран је феномен алтерације позлаће и узрока који су довели до појаве тамних позадина. Комбинација примењених композиционих материјала позлаће уз неодговарајуће амбијенталне услове којим је сопоћанска црква била изложена узроковала је пропадање и данашњи изглед позадина, као и будући конзерваторско-реставраторски приступ и начин презентације ових површина.

Кључне речи: Сопоћани, позлаћа, сребро, злато, ламиначни листићи, ојонашање мозаика

На извору реке Рашке, у близини данашњег града Новог Пазара, у седмој деценији XIII века српски краљ Стефан Урош I подигао је манастир Сопоћане са црквом Свете Тројице. Црква је одмах била и осликана, највероватније између 1272. и 1276. године.¹ Као саставни део просторне културно-историјске целине, а превасходно због сликарства највишег ликовног домета, Сопоћани су уписани на листу Светске баштине Унеска 1979. године по првом критеријуму: ремек-дело људског стваралаштва.²

Током вишедеценијских проучавања зидног сликарства Сопоћана бројни истраживачи били су привучени лепотом, ликовним, историјским, идејним и духовним вредностима, али и заинтригирани вештином и техником сликања врхунских мајстора који су стварали у XIII веку. У научним анализама ово сликарство оцењено је као најзначајније из тог периода. Иако је скоро два и по века црква била тешко оштећена и без крова, сопоћанске фреске и даље сведоче о виртуозности сликара и њиховом истанчаном смислу за композицију, колорит и монументалност. Естетски доживљај данас је делом умањен загасито смеђом, готово црном бојом позадине и ореола, нетипичном за византијско средњовековно монументално сликарство. Површине некада златног одсјаја сада апсорбују све светло. Храм и део његових зидних слика опајају се као тама, док је жеља краља-поручиоца била управо обрнута – обиље светла.

1. Садашњи изглед зидних слика на северној сирани наоса цркве

1. Current appearance of the wall paintings on the north side of the church's naos



³ Мурдент, линокопија, беланце, туткало и гумиарабика, в. Ченини 1950: 19–21.

Откуда овако необично обојене површине на којима се по аналогiji очекују плава, зелена или окер боја? Тема „црних“ позадина дуго је била отворено питање. На основу видљивих местимичних одбљесака злата сачуваног у траговима, јасно је да су те површине, у ствари, биле позлаћене. У средњовековним сликарским приручницима описано је неколико врста везива која су традиционално била коришћена за везивање злата на зид.³ Претпостављано је да црна боја потиче од трагова неког органског адхезива, који је у неповољним условима средине постао подлога за развој микроорганизама. Сматрало се да је постепено долазило до биоразградње органског материјала и хемијских промена које су довеле до појаве црне боје какву данас опажамо (сл. 1).

ЗЛАТО КАО СВЕТЛОСТ

Злато заузима посебно место међу металима. У традицији свих народа и култура оно је најплеменитији метал и зато симболизује духовну вредност. Племенито је јер има способност да траје непромењено кроз време. Одликује се способношћу да одражава зраке, што чини да је у директној вези са светлом. Светлост је атрибуција божанског те златни украс као његов земаљски пандан представља тежњу ка узвишеном. У природи се злато налази у малим, ограниченим количинама, исто као и драго камење. Ако је нешто ретко или га има мало, то значи да поседује вредност која превазилази материјално.

У хришћанској симболици злато представља вечни пламен, хришћански благодатни огањ. То је симбол нестворене светлости коју су на гори Тавор видели апостоли Јаков, Петар и Јован, светлост божанског преображаја, божанске славе која се одозго слива и просвећује човека. На материјалном плану оно је рефлексија Сунца, а Сунце је симбол Христа

⁴ Митровић 2012: 256.⁵ Ђурић 1991: 66–67.⁶ Радојчић 1976: 29.⁷ Ђурић 1999: 76.⁸ Passeri 2014: 100.⁹ Watson 1967: 1–34.

(Христос као светлост света: Јован 8, 12). Сврха позлате је да облије фигуре представљених ликова божанском светлошћу. Позадина тако постаје мистична површина која добија упадљиву светлосну активност, на којој је базирана светлосна метафорика приписана злату.⁴

ЗЛАТО – УКРАС СОПОЋАНА

Идеја да се светлост изрази путем супстанце материјализована је употребом злата у сопоћанској уметности. Злато је боја колико и светлост, са свим симболичким импликацијама, од дискретног упућивања на апстрактни, онострани свет, до директног давања значења узвишеног, духовног и божанског. Употребљено у тако великој мери, показује намеру наручиоца да се у храму кроз раскошну рефлексију светла створи представа раја, Небеског Јерусалима, царства небеског. Земаљско и пролазно као да је овом „златном концепцијом“ простора спојено са божанским. У византијској сакралној уметности није честа појава да су позадине зидних слика позлаћене, као што је то у случају икона. Намера сопоћанског мајстора да путем слике и материјала створи божанску представу успешно је преточена у стварност.

Под позлатом је било око 300–320 m² или око 27% укупне површине зидних слика. Златом су прекривене позадине композиција у главним и највиднијим просторима: олтару, наосу и припрати, ореоли светитеља и анђела, делови штукот-декорација, као и декоративни елементи на одећи принчева и њихове круне. Једноличност позлаћених позадина на композицијама сопоћански мајстор је избегао опонашајући изглед цариградских мозаика.

У бочним параклисима и ђаконикону није било позлате, док је у проскомидији, у жељи да се усклади сликарство овог простора са изгледом онога у централном делу храма, сликар на окер позадинама тамном црвеном бојом исцртао шрафуре (сл. 2).

Судећи по натписима у проскомидији, може се претпоставити да су и натписи на златним позадинама били исписани онако како је било уобичајено за мозаике.⁵ Поред Сопоћана, фреске у апсиди Богородичине цркве у Студеници, у Милешеву, Градцу, вероватно и у Бањској, опонашају мозаике.⁶ Подражавање мозаика на фрескама особеност је српског сликарства.⁷ Међутим, у Студеници, Жичи, Милешеву и Пећи злато није употребљено у тако великој мери као у сопоћанској цркви.

Средином XIII века створили су се услови да сопоћански католикон буде обилато украшен златом. То је последица склопа економских околности на Средоземљу. Од VIII па до средине XIII века ограничена количина злата циркулише Медитераном.⁸ Почев од средине XIII века, интензивира се трговина и размена добара са Африком, па је приметан доток злата у хришћанску Европу.⁹ Повећава се расположивост овог драгоценог метала и стварају услови за богато декорисање великих зидних површина храмова, што се одразило и

2. Испишани мозаици на позадинама сликарства њроскомидије
2. Drawn mosaics on the backgrounds of the prothesis paintings

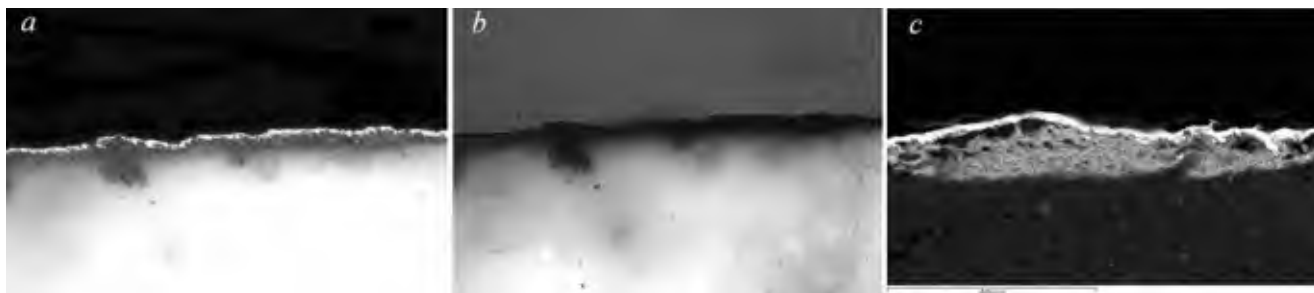


¹⁰ Zorba, Pavlidou, Stanojlovic, Bikiaris, Paraskevopoulos, Nikolic 2006: 719–725.

на избор материјала за украшавање Сопоћана. Употреба скупоцених материјала, поред теолошког значења, показује ауторитет, моћ и ранг ктитора.¹⁰ Злато је краљевски симбол, украс чији је смисао, између осталог, и да задиви посматрача.

ФИЗИЧКО-ХЕМИЈСКА АНАЛИЗА ПОЗЛАТЕ

Рендгенска флуоресцентна (XRF) *in situ* анализа ореола и позадина наоса и припрате, поред злата, показује присуство сребра на овим површинама. Сребро је пратилац нативног злата и уобичајени састојак његових легура те је присуство овог метала сасвим очекивано. Међутим, анализа стратиграфских слојева узорака позлате енерго-дисперзивном (SEM-EDS) и раманском спектроскопијом открива да сребро не потиче из легуре од које је искован златни листић, већ се налази у неметалној форми непосредно испод злата у виду



3. Изглед појречног пресека узорка позлате из олтарске апсиде под микроскопом у видљивом (а), ултраљубичастом (б) светлу, као и под електронском микроскопом (с). Исход златног листића видан је црни слој једињења сребра

3. The appearance of the presbytery gilding's cross-section under microscope in the visible (a) and ultraviolet (b) light, as well as under electronic microscope (c). There is a black layer of silver compounds visible under the gold leaf

¹¹ Судаћи по тамним позадинама и траговима опонашања мозаика сличним као у сопоћанској цркви, има наговештаја да је слична техника позлате ламинатним сребрно-златним листићима примењена у Студеници, Милешеви и Градцу на мањим површинама него у Сопоћанима. На узорку са ореола анђела из сцене Силазак у ад у милешевској цркви, хемијским анализама потврђено је присуство сребрног и златног листића. Аутори су овај налаз објаснили претпоставком накнадне интервенције уметника који није био задовољан естетским изгледом посребреног ореола, на који је потом нанео златни листић. Према нашем мишљењу, у питању је, такође, изведба ламинатном техником позлате, в. Zorba, Pavlidou, Stanojlovic, Bikiaris, Paraskevopoulos, Nikolic 2006: 719–725. За одређеније тумачење неопходно је спровести детаљније анализе на више узорaka са позадина у Милешеви и осталим поменутих манастирским црквама.

¹² Медић 1999: 267.

¹³ Могу бити ковани тање од 1 микрона због идеално припремљене равне и углачане подлоге.

једињења која су последица корозионих процеса овог метала (сл. 3). Трагови злата местимично су и даље видљиви на зидним сликама, док се сребро визуелно не може опазити. На једном узорку са ореола Светог Николе из сцене Архиепископска поворка сребрна фолија је добро очувана. У Сопоћанима су, дакле, за позлату употребљени злато и сребро – два савршена, скупочена метала алхемије типична за сакралну уметност средњег века. Сопоћанско сликарство није било украшено уобичајеним златним листићима, како се до сада претпостављало. Анализе узорака свих позлатених делова зидних слика из различитих простора цркве недвосмислено показују да је свуда изведена позлата техником комбинованих сребрно-златних ламинатних листића (лат. *argentum superauratum*).¹¹

ЛАМИНАТНИ СРЕБРО-ЗЛАТНИ ЛИСТИЋИ

Уобичајени поступак израде златних листића описан је у средњовековним ерминијама. Листићи се кују до жељених димензија и дебљина. Теофил Презвитер у свом делу *Белешке о разним вештинама*, у поглављу XXIII, детаљно описује поступак који започиње стављањем злата на наковањ, при чему се прво искива танка златна фолија, потом се исеку квадрати два прста широки и ставе између листова пергамента ширине четири прста у које је утрљан печени окер. Након што се сложе један преко другог, све заједно се прене-се у кожную торбицу, преко које се поново удара јувелирским чекићем широке главе док вишак злата не почне да се помаља преко ивица пергамента. Вишак се затим исеца маказама, а поступак понавља док се не добије жељена дебљина.¹² Добијени листићи су приближно једнаки површини длана. За иконе, стаклене мозаичке пасте и илуминације дебљине су око 1 микрометра или мање,¹³ док су за зидно сликарство нешто деље, у просеку око 3 микрометра. Стањивање до изузетно малих димензија могуће је захваљујући великој ковности којом се одликује злато. Сребро је мање кован метал те га истим поступком није могуће свести на овако фину меру.

¹⁴ Passeri 2014: 104.

¹⁵ Mounier, Daniel, Bechtel 2009: 274.

¹⁶ Darque-Ceretti, Felder, Aucouturier 2011: 540–559.

¹⁷ Passeri 2014: 105.

Поступак израде металних листића захтева вештину и искуство и зато су се њиме бавиле посебне занатлијске, а не сликарске радионице. Мајстори и радионице су били организовани у удружења са строго одређеним и прописаним правилима и стандардима рада. Они су израђивали листиће од злата, сребра и калаја, али су ковали и комбиноване, преклопљене листиће злата и сребра или злата и калаја, који су се искивали заједно.¹⁴ Златни листић стављан је преко сребрног без било каквог адхезива.¹⁵ Пракса спајања златних листића ковањем са металним супстратом такође је коришћена у другим земљама Европе, као и на Блиском истоку током средњег века.¹⁶

4. Олијар, јужни зид. Детаљ сцене
Архијерејска поворка са јасно
видљивим контурама металних
листића

4. Sanctuary, south wall. A detail of the
Procession of Hierarchs scene with
clearly visible contours of metal leaves

5. Изглед попречног пресека узорка позлате из олијарске апсиде под микроскопом у видљивом (а), ултраљубичастом (б) светлу, као и под електронским микроскопом (с). На пресеку је видна фолија сребра дебљине 50 микрометара и на њој златни листић дебљине 8 микрометара. Између два метална листића не постоји адхезивни слој

5. The appearance of the cross-section of a sample of the presbytery gilding under microscope in the visible (a) and ultraviolet (b) light, as well as under electronic microscope (c). There is a visible 50 micrometres thick silver foil in the cross-section and an 8 micrometre gold leaf on it. Between the two metal leaves there is no adhesive layer



Сребрно-златни листићи примењени за декорисање сопоћанског сликарства ковани су заједно. Не постоји адхезивни слој између два метала. Приближно су квадратног облика, благо заобљених ивица, страница од 7,2 до 9,9 cm, што је видљиво по црним заосталим траговима у олтару (сл. 4). Нешто су већих димензија него што је описано у Кодексу С статута еснафа лекара и апотекара у Фиренци из 1403. године, где су им одређене чак и димензије између 7,3 и 8,3 cm.¹⁷ Дебљина златног листа варира од 3 до 8 микрометара, а сребрног од 10 до 50 микрометара (сл. 5).

ЗАШТО ЈЕ У СОПОЋАНИМА УПОТРЕБЉЕН ЛАМИНАТНИ СРЕБРНО-ЗЛАТНИ ЛИСТИЋ

Концепција ктитора, крајња намера уметника, односно наручиоца и унапред осмишљени начин презентације у виду сјај-

¹⁸ „Кад је постављен и сув (први златни листић), постави још један преко њега на исти начин, ако то желиш, и трећи слично, ако је потребно, тако да их можеш боље изглачати зубом или каменом“, Медић 1999: 267.

¹⁹ Katsibiri 2003: 44–46.

²⁰ Mounier, Daniel, Bechtel 2009: 274.

них углачаних имитација мозаика условили су коришћење ламинатних сребрно-златних листића. Овакав начин позлате омогућио је сопоћанском мајстору додатне операције у виду глачања до високог сјаја и извлачења мозаичких шрафура тврдим алатом, највероватније стилем. На идеално равним и изглачаним препаратима, какве су подлоге икона на пример, може се поставити тањи листић и изглачати до финог сјаја. Међутим, недовољно глатка подлога фреско-малтера узрокује дифузију светла са златне површине, при чему се добија груба текстура и нежељени мат изглед злата уместо високог сјаја. Поставком сребрне фолије испод злата попуњавају се неравнине и тиме елиминише несавршеност малтерне подлоге те се позлата може полирати и добити глатка и сјајна површина. Иако су листићи за зидне слике искивани нешто дебље у односу на оне намењене иконама и илуминацијама, они нису дозвољавали глачање и друге операције које се изводе алатима за обраду позлате. Тај проблем је било могуће превазићи постављањем неколико златних листића једног преко другог или једноставним искивањем дебље фолије, али би такав поступак био неупоредиво скупљи, што констатује и Теофил Презвитер у својим списима.¹⁸ Глачање преко танког листића неизбежно води до оштећивања и појаве пукотина, кроз које постаје видљива подлога, чија боја и текстура дају тон и утичу на коначну презентацију и доживљај позлаћене површине од стране посматрача. Позлаћивање икона уобичајено се изводи на болусу. Боја болуса доприноси топлијем тону кроз провидан листић, а мекоћа болуса и подлоге омогућава лакше глачање. Ренесансни и средњовековни сликари нису увек користили болус као подлогу позлате. Трагајући за различитим хроматским ефектима, стављали су злато на подлогу боје зелене земље, окера или на белу препаратуру.¹⁹

У циљу смањења утrophка енормне количине злата, за позлаћивање велике површине сопоћанских зидних слика употребљени су ламинатни сребрно-златни листићи. У овом случају је сребрна фолија имала улогу подлоге и тиме омогућила жељену обраду и крајњи изглед златне површине. Дебља сребрна фолија испод златног листића такође даје пластичност и ствара илузију правога златног предмета. Овакав медијум има мекоћу која обезбеђује обраду утискивањем, засецањем или пунцирањем. У Сопоћанима су мозаичке линије, након глачања, извучене алатом за обраду позлате који је притиском могао да остави рељефни траг. У прилог томе сведоче шрафуре на позадинама настале услед пенетрације сребра у порозну подлогу фреско-малтера. Овај поступак не искључује евентуално додатно исцртавање линија бојом, мада на заосталим деловима под златом нигде нису уочени трагови боје.

Ефекат декорисања златним листићима преко сребрне фолије давао је нешто светлији и хладнији тон од уобичајеног црвенкастожутог изгледа чистог злата.²⁰ Због дебљине сребрне фолије, сликање позадина и ореола у Сопоћанима фреско-техником у окер боји није имало утицаја на тон злата, као што је то било у случају болуса на иконама, већ је уметник на тај начин само прелиминарно обележио зоне које ће бити

6. Трагови шрафура и свесно остиављене
нейозлаћене површине у окер боји
између пера на крилу анђела

6. *Traces of hachure and purposefully left
ungilded surface in ochre between the
feathers on the angel's wing*



7. Олтар, површине иза илустрација које
се не могу видети из наоса

7. *Sanctuary, surfaces behind the pilaster
that cannot be seen from the naos*



²¹ Katsibiri 2003: 46–54.²² Теофил Презвитер описује употребу беланца као адхезива за злато на иконама и каже да се исти метод може применити на зид, в. Медић 1999: 267–269.²³ Katsibiri 2003: 48.

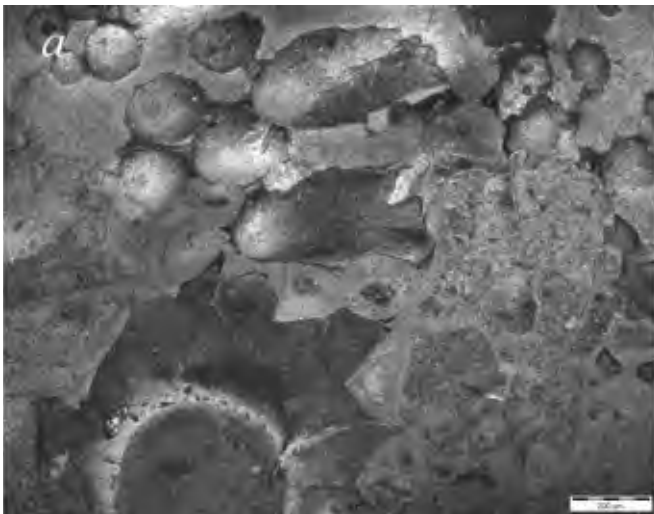
позлаћене, што му је омогућило да прати колористичке односе и јасније сагледа коначни изглед. Осим тога, боја златног окера омогућавала је мајстору да слободније поставља позлату, јер би се и евентуалне мање површине, због тонске блискости, стопиле и остале невидљиве, посебно на сликарству у вишим зонама. На тај начин је ублажен велики контраст у односу на суседна поља, као што је то случај у олтарском простору. Сличан ефекат постигнут је и на местима на којима су свесно остављене непозлаћене површине (сл. 6). Рационалан приступ у употреби злата запажа се на фреско-сликарству у олтарском простору. У апсиди и делу олтара који се сагледава из наоса позадине су биле позлаћене, док су делови јужног и северног зида иза источних пиластера који нису у видном пољу остали само обојени окером (сл. 7). На живопису је и данас јасно читљива вертикална линија угребана у фреско-малтер као граница која одваја површине које се неће позлаћивати.

Ламинатна техника углавном се користила у зонама позлаћених украса, као што су ореоли, где се захтевало глачање до високог сјаја, а често и пунцовање, односно на оним местима где је било тешко приуштити дебљи златни листић.²¹ Ореоли светитеља и анђела урезани су у малтер шестаром. Занимљиво је да на тај начин није изведен једино ореол Светог Саве. Позлата на ореолима била је глачана и није имала мозаичку шрафуру. Тако је направљена јасна дистинкција ореола од позадине.

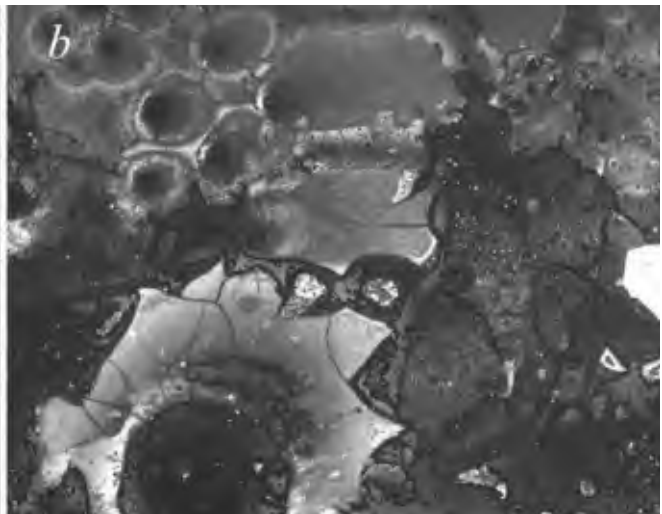
АДХЕЗИВ

Након ковања метални листићи су преношени на зид употребом везива која су била у стању да обезбеде трајну адхезију. Од античких времена па до новог века, материјали и сликарске технике нису претрпели значајне измене. Избор за наношење сребрно-златних листова у време осликавања Сопоћана сводио се на историјске материјале поменуте у средњовековним рецептурама сликарских приручника. То су: беланце, линокопија, гумиарабика, мурдент и туткало. Беланце је део јајета који се састоји углавном од воде и протеина овалбумина и имуноглобулина.²² Гумиарабика је природна супстанца која се добија из биљке акације. Састоји се од полисахарида и гликопротеина. Користила се као везиво и адхезив за злато на мањим површинама, превасходно на илуминацијама, и за наношење злата у праху. Линокопија је згуснути сок белог лука. Одликује се лепљивошћу која омогућава да се метални листићи нанесу на зид. Адхезиви на бази белог лука ушли су у употребу у касном XIV веку.²³

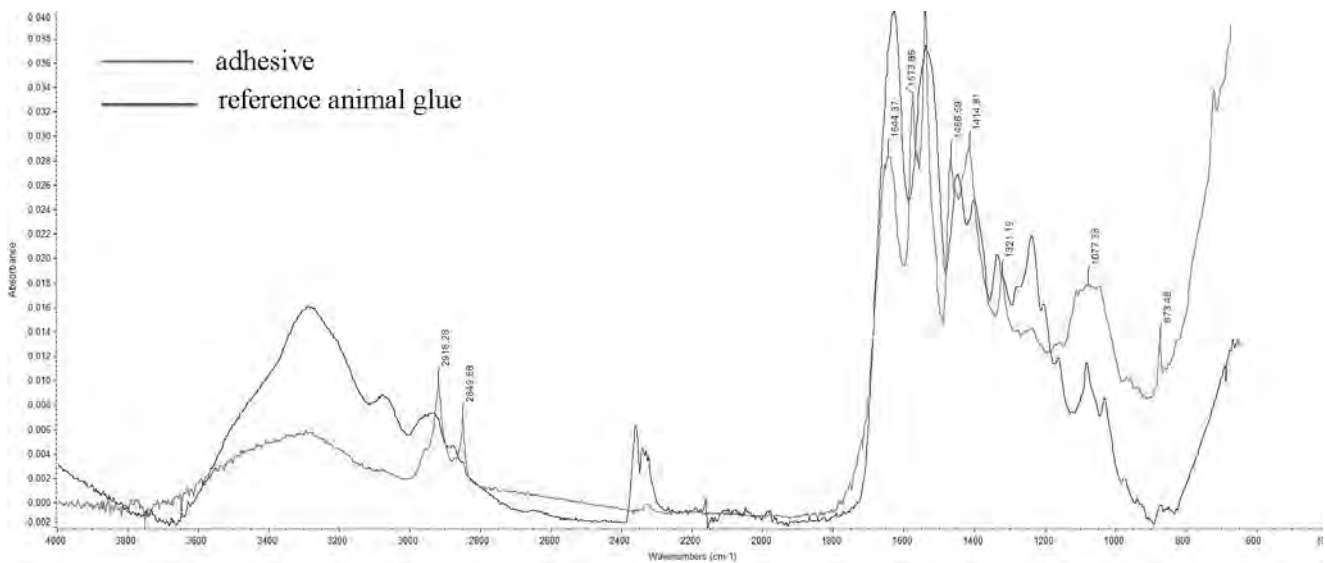
Дакле, избор се своди на лепкове коришћене у два основна начина зидне позлате, техници позлате мурдентом и техници позлате туткалом. Обе технике омогућавају да се златни листићи причврсте на зид. У старим сликарским приручницима описано је доста рецептура за прављење мурдента. Главни састојак мурдента је ланено уље са малом количином додатог сикатива, чија је улога катализа сушења. Сикатив је



8. Макрофотографија задње стране узорка са ореола Светог Николе којом је ламинајни листићи причвршћен на зид са видљивим траговима адхезива под видљивим (а) и ултраљубичастим (б) светлом



8. Macro photograph of the back side of the sample from the halo of Saint Nicholas used in order to secure a laminating leaf to the wall with visible traces of adhesive under the visible (a) and ultraviolet (b) light



9. Инфрацрвени (FTIR) спектар адхезива којим су сребрно-златни ламинајни листићи причвршћени на зид и референцини спектар коштаног тупикала

9. Infrared (FTIR) spectrum of the adhesive used for securing silver and gold laminating leaves to the wall and the reference spectrum of the bone size

²⁴ Katsibiri 2003: 48.

једињење олова (оловна бела, литарж, минијум) и, ређе, соли бакра. Некада се додају природне смоле или инертни пигмент, обично окер, ради постизања крајњег тона злата. Туткало је адхезив протеинског типа, добијен хидролизом колагена укувавањем животињских кожа, хрскавица и костију. За апликацију златног листића на зидне слике, техника позлате мурдентом је најчешће била у употреби.²⁴ Резултати инфрацрвене (FTIR) и енерго-дисперзивне (EDS) спектроскопске анализе, као и ултраљубичасте (UV) флуоресцентне микроскопије, недвосмислено показују да је за причвршћивање преклопљених сребрно-златних листића на површине фреско-малтера сопоћанског сликарства употребљено туткало, а не мурдент (сл. 8, 9).

²⁵ Позлата је могла бити нанета и у каснијем периоду. У цркви Свете Тројице, међутим, она је изведена непосредно након осликовања, будући да се испод пресликаних сцена у југозападном делу наоса, на отвореној сонди првобитног бојеног слоја, виде трагови позлате.

²⁶ Forbes 1955: 581.

²⁷ Neri, Verita 2013: 4597.

²⁸ Neri, Verita 2013: 4597.

²⁹ Neri, Verita 2013: 4596–4606.

³⁰ Neri, Verita, Biron, Filomena-Guerra 2016: 158–171.

³¹ Ченини 1950: 21.

Техника позлате ламинатним листићима се изводи пре-
васходно због могућности касније обраде позлате. Злато на
мурденту остаје мат и не може се полирати зубом или ахатом.
У Сопоћанима се, међутим, желео постићи сјај и изглед моза-
ика. Зато је позлата била полирана до високог сјаја, а затим
алатом линијски шрафирана, стварајући утисак тесера –
мозаичких коцкица. Туткало којим су премазане окер позади-
не одговарало је овим захтевима.

ПОРЕКЛО ЗЛАТА И СРЕБРА

Елементарни састав оба метала композитног сребрно-златног
листића анализиран је енерго-дисперзивном спектроскопијом
(SEM EDS). Елементарна анализа златних листића показује да
је за њихову израду употребљено чисто 24 каратно злато.
Сребрна фолија садржи 98,48% сребра и 1,39% бакра.

У осмој деценији XIII века сопоћанска црква је живопи-
сана и убрзо потом, након сушења фреско-малтера, на пред-
виђене површине постављена је позлата.²⁵ Као полазна осно-
ва за израду златних листића у том периоду могло је бити
употребљено нативно злато, претопљени накит и ковани
новац. Природно злато обично садржи значајан удео сребра
те на основу утврђене чистоће следи да оно није могло бити
полазна супстанца. Потпуно чисто злато могло се добити
купелацијом, металуршким поступком пречишћавања племе-
нитих метала.²⁶ Злато је одувек било стратешка сировина.
Његова чистоћа и остале радње везане за овај метал контро-
лисане су почев од процеса топљења.²⁷ Због мале расположи-
вости овог драгоценог метала, прихватљивија је била употре-
ба кованог злата у виду новчића или претопљеног блага и
накита, који су били лакше доступни извори злата.²⁸

Чисто злато од 24 карата је изузетно меко и крајње непо-
годно за израду накита и предмета због лаког хабања. У сврху
повећања чврстоће за ову намену легирано је значајним уде-
лом бакра, чије присуство није детектовано ни у најмањој
мери, из чега следи да накит није употребљен као извор за
позлату сопоћанске цркве. Са друге стране, употреба златних
новчића за израду златних листића била је уобичајена.
Елементарна анализа састава златних листова са 40 узорка
стаклене златне мозаичке пасте са италијанских мозаика из
периода од I до IX века показује одлично слагање у садржају
сребра у златним листићима и кованом новцу који циркулише
у то време, сугеришући употребу кованица за израду златних
листова.²⁹ Велике количине драгоцених метала било је тешко
контролисати унутар радионица. Коришћење златних ковани-
ца дозвољава систематизацију броја фолија произведених
ковањем и резултује одговарајућом контролом броја листића
направљених од стране занатлије у току једног дана без те-
шкоћа везаних за обезбеђивање и дистрибуцију метала.³⁰ У
средњовековним рецептурама помиње се да су листићи
прављени од новчића. Ченини у свом *Трактату о сликарству*
каже да су златни новчићи (венецијански дукати) били
коришћени у ову сврху.³¹ У документима из XIII века изве-

³² Travaini 2005: 145–152.³³ Иванишевић 2001: 48.³⁴ Leonard 2008: 75–85.³⁵ Passeri 2014: 103.³⁶ Мноштво ових новчића је 3,5 g.³⁷ Leonard 2008: 75–85.³⁸ Passeri 2014: 103.³⁹ Leonard 2008: 75–85.⁴⁰ Passeri 2014: 109.⁴¹ Иванишевић 2001: 51.⁴² Иванишевић 2001: 53.⁴³ Иванишевић 2001: 27.⁴⁴ Иванишевић 2001: 37.⁴⁵ Иванишевић 2001: 72.

штава се о употреби златних флорина и дуката за израду златних листића.³²

Како краљ Урош I није ковао свој новац,³³ за позлату сопоћанске цркве могао је бити употребљен златни новац његових савременика са истока или запада. Од свих византијских кованих новчића само златни солид одговара саставу златних листића сопоћанских фресака. Солид од 24 карата ковао се од почетка IV века у истој финоћи све до 1028–1034. године, али и после тога циркулише у читавом царству и већини хришћанске Европе. Био је веома цењен и без премца у поређењу са новцем било које друге државе.³⁴ У време сликања Сопоћана солид већ преко двеста година није у употреби, тако да је мало вероватно да је велики број ових кованица могао бити на располагању краљу Урошу I. Везе Србије са Византијом су у осмој деценији XIII века живе, али су истовремено интензивне и везе са Западом. Након прекида ковања аугусталиса, златног новца Фредерика II, светог римског цара и краља Сицилије (20,5 карата), од 1252. године новац од чистог злата (23,75–24 карата)³⁵ кује се у Фиренци (флорин) и Ђенови (ђеновин).³⁶ Флорин и ђеновин имали су велики успех, већи него мање чист аугусталис, и постепено су циркулисали на ширем простору.³⁷ Уведени као интерни новац, брзо су постали интернационална валута.³⁸ Венецијански дукат био је од чистог злата,³⁹ али он није могао бити коришћен у Сопоћанима, јер је уведен 1285. године. На основу аналогног хемијског састава златних листића сопоћанске позлате и златног новца који циркулише у осмој деценији XIII века, сви су изгледали да је флорин од чистог злата коришћен за ову намену. За позлатаре, фирентински новчић је био поуздан извор за израду златних листића, а пораст њиховог квалитета од XII до XIII века последица је коришћења новчића највише чистоће.⁴⁰

Практични разлози наводе на помисао да је за израду сребрне фолије која се налазила испод позлате зидних слика сопоћанске цркве употребљено локално сребро, са територије тадашње српске државе. Средином XIII века у Брскову почиње експлоатисање руде сребра и оно постаје један од најважнијих рударских центара у Србији.⁴¹ Сребро се извози посредством Дубровчана највећим делом у Венецију, али и у друге градове Италије.⁴²

У Србији је обновљено ковање новца 1276. године увођењем динара по узору на венецијански сребрни грош, који је представљао основну номиналу у циркулацији јадранског базена и унутрашњости Балкана.⁴³ Иако су брковски динари краља Драгутина у почетку били исте финоће као и венецијански грошеви,⁴⁴ они нису могли бити коришћени зато што је црква Свете Тројице осликана пре увођења овог номинала. Венецијански сребрни новац – грош, од када је уведен 1200. године, представљао је један од новчаних еталона Европе средњег века. У другој половини XIII века улогу коју је имао византијски златни новац преузима грош, који постаје главно платежно средство у Приморју и његов утицај се шири у унутрашњост Балканског полуострва.⁴⁵ Финоћа венецијанског сребрног новца мењала се током времена. У уредби из 1278. године ковничари сребра тврде да грош кују од тако финог сребра да не садржи више од половине од једне

⁴⁶ Stahl 2000: 355.⁴⁷ Финоћа гроша опадала је у току наредног периода, в. Stahl 2000: 355.⁴⁸ Luveras, Boularand, Roque, Cotte, Giraldez, Vendrell-Saz 2008: 23–33.

четвртине нечистоћа по марци. То значи да је финоћа сребрног гроша у том периоду била минимум 0,984.⁴⁶ Садржај сребра у сребрној фолији добијен након анализе је 98,48% (0,985) и потпуно се слаже са финоћом сребра од којег је израђиван венецијански грош током XIII века.⁴⁷

На основу аналогног хемијског састава сребрних и златних листића сопоћанске позлате и састава кованог златног и сребрног новца који циркулише Медитераном и територијом Србије у време осликавања сопоћанске цркве, као и уобичајене праксе кроз стари и средњи век да се као полазни материјал за њихову израду користи ковани новац, сви су изгледи да је као извор злата за златне листиће употребљен фирентински флорин, а као извор сребра за сребрне листиће венецијански грош. Знајући површину зидног сликарства под позлатом (око 320 m²), просечне дебљине сребрних (30 μm) и златних листића (3 μm) и густине оба метала, израчунато је да је за храмовну позлату утрошено око 18,5 kg злата и 100,8 kg сребра. Како је маса једног златног флорина 3,5 g, а маса сребрног гроша 2,18 g, то би значило да је за украшавање цркве Свете Тројице потрошено приближно око 5,293 златна флорина и 46.238 сребрних венецијанских гроша.

ДЕГРАДАЦИЈА ПОЗЛАТЕ

Као последица опустелости цркве и манастира и изложености дуготрајним неповољним утицајима средине, златне површине зидних слика сопоћанске цркве су, нажалост, у толикој мери оштећене да се данас само понегде могу уочити трагови злата. Позлата на зиду је осетљива и подлеже деградацији услед неодговарајућих амбијенталних услова. Иако је злато инертан метал, промене термо-хигрометријских услова током времена доводе до оштећења носиоца и везива позлате. Храм и његове зидне слике били су изложени директном влажењу атмосфералијама и натапању зидова водом више од два века. Вода покреће растворне соли те доприноси њиховој концентрацији и кристализацији у подслоју металног листића, који делује као баријера и не дозвољава дифузију на површину, као у случају осталог дела фреско-сликарства. Пропадање потповршинског слоја изазвано циклусима растварања и кристализације соли доприноси губитку везивних својстава фреско-малтера, а тиме и губитку позлате. Унета вода хидролизује туткално везиво којим је метални листић причвршћен на зид, поспешује микробиолошку активност и разградњу протеина у чијем саставу има сумпора. Настала једињења, као што су водоник-сулфид и органске киселине, реагују са сребром стварајући црни сребро-сулфид. Оксидацијом у присуству кисеоника настаје сребро-оксид, такође црне боје. Оксалати и друге соли, попут хлорида, посебно кристалишу у слоју везива, што доприноси губитку метала.⁴⁸ Присуство хлора потврђено је енерго-дисперзивном (EDS) спектроскопијом. Растворне хлоридне соли доспеле влагом кристалишу у променљивим условима средине. Деградација сребра из металне форме у његова једињења догађа се због хемијских реакција са околином. Два су кључна фактора која узрокују губитак зидне позлате: физички, кроз циклусе растварања и кристализације соли, и хемијски, кроз губитак адхезивних

⁴⁹ Daniel, Mounier 2010: 1–10.⁵⁰ Savković, Stupar, Grbić, Vukojević 2016: 121–128.

својстава везива и хемијску промену изазвану корозијом сребра.⁴⁹ Веза између сребрно-златног листића остварена је, као што је утврђено, без употребе адхезива. Контакт између два метала обезбеђен је процесом истовременог ковања. Иако су оба метала племенита, ипак су различитог електро-хемијског потенцијала, због чега се између њих појављује слаба струја константног тока. Сребрна фолија у контакту са племенитијим златом има већи афинитет ка корозији него што би имало самостално сребро. У оваквом споју сребро делује као анода и убрзано кородира. Уз остале факторе, као што су дејство влаге, кисеоника, хлорида и производа хидролизе протеина, корозија сребра фаворизирана је у великој мери и доводи до стварања пулверизованог слоја сребрних једињења која немају адхезивне особине. Тако је постепено и континуирано дошло до одвајања позлате од подлоге и њеног трајног губитка.

Резултат деградационих процеса позлате композитним сребрно-златним листићима у Сопотанима након седам векова јесу црне позадине, какве данас видимо, за које се претпостављало да су тамне од трагова давно нанетог лепка, који је током времена претрпео низ физичко-хемијских промена везаних за старење и биодетериорацију, којој су подложни органски материјали. Туткало нането у танком слоју приликом позлате није црно већ транспарентно. Тамна боја потиче од корозионих продуката сребра (сребро-сулфида и сребро-оксида), чије су црне честице дисперговане у површинском слоју фреско-малтера и оклудоване у остацима туткалног везива. Декорације са сребрним листићима је изузетно тешко очувати у дужем временском периоду, чак и када су заштићене премазима.

Сопотанске фреске још увек су релативно добро очуване, с обзиром на то да је црква дуго била у рушевинама и изложена драстичним спољним атмосферским утицајима (сл. 10). Поред избора квалитетних материјала и технолошки, несумњиво, изузетно добро изведених сликарских поступака, очувале су се и захваљујући обилатом позлаћивању, јер је метални слој деловао као изолатор ублажавајући дејство неповољних амбијенталних фактора. Након губитка злата, једињења сребра су остала у површинском слоју малтера на великом делу зидних слика. Сребрни јони делују биоцидно и значајно успоравају микробиолошку активност као један од основних узрока деградационих процеса.⁵⁰ Тиме је било успорено пропадање живописа.

ЗАВРШНИ ОСВРТ И ПИТАЊЕ ПРЕЗЕНТАЦИЈЕ

Очигледно је да је сопотанска позлата до данас готово у потпуности нестала. Црни трагови сребрних једињења, остаци туткала и злато у траговима сведоче да су велелепне сликане композиције некада биле позлаћене.

Приликом извођења конзерваторско-рестаураторских радова појављује се комплексан проблем презентације површина измењеног изгледа насталих алтерацијом првобитно нанетих материјала. Поставља се питање да ли је оправдано чувати и рестаурирати црне површине, за које се поуздано зна да нису биле првобитна намера ктитора и уметника и које сада одају потпуно други утисак и доживљај. Да ли их, можда, треба пре-

10. Западни зид наоса почетком XX века

10. West wall of the naos at the beginning of the 20th century



⁵¹ Конзерваторско-рестаураторски радови на зидном сликарству у Сопоћанима извођени су у периоду 1953–1956. и 1979–1989. године.

зентовати у океру, који такође не представља оригинални изглед, али је барем аутентична боја подлоге и колоритом ближа оригиналу од накнадно настале црне? Да ли је прихватљиво реконструисати оригинални изглед новом позлатом?

То су питања постављена пред конзерваторе и рестаураторе, којима су се бавили, деценијама уназад, те разматрали могућа решења. Претпоставка је да су постојали покушаји чишћења црних позадина, јер се сматрало да се ради о наслагама чађи и биолошким нуспродуктима насталим распадањем органског везива употребљеног за позлађивање. Средства и методе које су конзерватори тада⁵¹ могли да примене нису дали жељени резултат једноставно зато што то нису биле насlage претпостављеног типа. Са друге стране, агресивнијим методом уклањања црних флека са позадина и ореола били би уклоњени и постојећи трагови позлате, који су на таквим површинама присутни, а често и видљиви голим оком.

Без обзира на извесно колористичко приближавање оригиналном изгледу, такав метод није прихватљив. Уклањањем црне боје и откривањем окер подлоге презентовао би се изглед сликарства пре постављања позлате. То значи да би

⁵² Лађевић 1973: 11–12.

⁵³ ICOMOS-ови принципи за очување и конзервацију-рестаурацију зидног сликарства 2013: 237–241.

општи утисак и доживљај сликарства и целог амбијента био другачији, јер би се површине са којих је позлата отпала виделе у боји златног окера.

Трећа могућност, за коју су се озбиљно залагали поједини стручњаци,⁵² била је реконструкција позлате, дакле, реконструкција оригиналног изгледа. Аргументацију за поновно позлађивање су темељили на ефекту неутралисања црних површина, чиме би био враћен сјај живопису и ентеријеру цркве. Сматрали су да је једино тако могуће представити изглед близак аутентичном. Међутим, то се коси са принципима конзервације и рестаурације, јер је данас апсолутно неприхватљиво у тој мери интервенисати на зидном сликарству.⁵³ Таквим поступком био би не само нарушен интегритет сачуваног оригинала него и уништени историјски и материјални подаци.

Конзерваторско-рестаураторски принципи поштовања интегритета, оригиналности и очувања аутентичне материјалне структуре не дозвољавају наношење нове позлате. Када се размотре све варијанте, може се закључити да је методолошки једини исправан начин очување актуелног стања и рестаурација у духу изгледа насталог алтерацијом оригиналне позлате.

Литература

- Ђурић В. Ј. 1991, *Сокоћани*, Београд.
- Ђурић В. Ј. 1999, *Српски мозаици из XIII века*, Даница – српски народни илустровани календар, 66–78.
- Иванишевић В. 2001, *Новчарство средњовековне Србије*, Београд.
- ICOMOS-ови принципи за очување и конзервацију-рестаурацију зидног сликарства 2013, Модерна конзервација 1, Београд, 237–241.
- Лађевић М. 1973, *Још о неким проблемима заштите Сокоћана*, Документација РЗСК – Београд, Београд, 11–12.
- Медић М. 1999, *Сликарски приручници*, I део, Београд.
- Митровић Т. 2012, *Основе живописања*, Београд.
- Радојчић С. 1976, *Злато у српској уметности XIII века*, Зограф 7, 28–35.
- Чанак-Медић М., Тодић Б. 2014, *Сликар Рас са Сокоћанима*, Београд.
- Ченини Ч. 1950, *Трактат о сликарству, друга свеска*, Београд.

*

- Daniel F., Mounier A. 2010, *Alteration to mediaeval mural gilding*, Multidisciplinary Conservation: a Holistic View for Historic Interiors Joint Interim-Meeting of five ICOM-CC Working Groups, Rome, 1–10.
- Darque-Ceretti E., Felder E., Aucouturier M. 2011, *Foil and leaf gilding on cultural artifacts; forming and adhesion*, Revista Materia 16/1, 540–559.
- Forbes R. 1955, *Utilization of metals: Extracting, Smelting and Alloying*, A history of technology, I, Oxford, 572–599.
- Katsibiri O. 2003, *Investigation of the technique and materials used for mordant gilding on byzantine and post-byzantine icons and wall paintings*, Doctoral thesis, Northumbria University.
- Leonard R. 2008, *The Fourth Crusade. Event, Aftermath, and Perceptions*, The effects of the fourth crusade on European Gold Coinage, Saint Louis University, 75–85.

- Luveras A., Boularand S., Roque J., Cotte M., Giraldez P., Vendrell-Saz M. 2008, *Weathering of gilding decorations investigated by SR: development and distribution of calcium oxalates in the case of Sant Benet de Bages (Barcelona, Spain)*, Applied Physics A: Materials Science & Processing 90/1, 23–33.
- Mounier A., Daniel F., Bechtel F. 2009, *Gilding techniques in mural paintings: three examples in the romanesque period in France*, Proceedings of the 37th International Symposium on Archaeometry, 12–16 May 2008, Sienna, Italia, sous presse, 274–278.
- Neri E., Verita M. 2013, *Glass and metal analyses of gold leaf tesserae from 1st to 9th century mosaics. A contribution to technological and chronological knowledge*, Journal of Archeological Science 40, 4596–4606.
- Neri E., Verita M., Biron I., Filomena-Guerra M. 2016, *Glass and gold: Analyses of 4th 12th centuries Levantine mosaic tesserae. A contribution to technological and chronological knowledge*, Journal of Archeological Science 70, 158–171.
- Passeri I. 2014, *Gold coins and gold leaf in early Italian paintings*, The matter of art. Materials, practices, cultural logics, c. 1250–1750, ed. C. Anderson, A. Dunlop, P. H. Smith, Manchester, 97–115.
- Savković Ž., Stupar M., Grbić M., Vukojević J. 2016, *Comparison of anti-Aspergillus activity of Origanum vulgare L. essential oil and commercial biocide based on silver ions and hydrogen peroxide*, Acta Botanica Croatica 75/1, 121–128.
- Stahl A. 2000, *Zecca: the mint of Venice in the Middle Ages*, Baltimore, Londone.
- Travaini L. 2005, *Coins, gold-beaters and painters. How gold was used in wall paintings: some examples from the Scrovegni chapel*, Giotto in the Scrovegni Chapel: materials used in the painting technique, Studies and research by Istituto centrale per il Restauro, ed. G Basile, Bollettino d'Arte, special volume, 145–152.
- Watson Andrew M. 1967, *Back to Gold and Silver*, The economic history review, second series, XX/I, 1–34.
- Zorba T., Pavlidou E., Stanojlovic M., Bikiaris D., Paraskevopoulos K., Nikolic V. 2006, *Technique and palette of XIIIth century painting in the monastery Mileseva*, Applied Physics A Mater. Sci. Process 83, 719–725.

Aleksa A. Jelikić
Dragan S. Stanojević

ON THE GOLD IN THE FRESCOS OF SOPOĆANI

Sopoćani Monastery with the church of the Holy Trinity is the endowment of King Uroš (1243–1276) and one of the most important medieval Serbian monasteries. The church was painted most probably between 1272 and 1276. In addition to the exceptional artistic achievement of the fresco paintings, the attention of the viewer is caught by the unusually black backgrounds and saints' haloes which, judging by the traces of gold, used to be gilded in the past. By using analytical techniques of the light and electronic microscopy, as well as the energy-dispersive (SEM EDS), raman and infrared (FTIR) spectroscopies, we have studied the used materials, adhesives, gilding technology, alteration and the factors that have led to the current appearance.

On the basis of an analysis of the traces of the residual adhesive using complementary analytical techniques, it was unambiguously established that the glue used for the adhesion of metal leaves was size. The stratigraphic analysis of the gilding samples' cross-

sections has shown presence of silver compounds under the gold leaf. Their presence is a consequence of corrosive processes of this metal, which is corroborated by a well preserved sample from the presbytery in which there is a gold leaf over silver foil. Therefore, the gilding of the wall paintings at the Sopoćani church was done using composite, laminate silver and gold leaves. The silver and gold leaves were forged together. An analysis of the chemical composition shows that completely pure 24-carat gold was used for the making of the gold leaves, while the purity of the used silver was 0.985. On the basis of the analogue chemical composition of the silver and gold leaves used for the Sopoćani gilding and the composition of the minted gold and silver coins in circulation in the Mediterranean and the territory of Serbia at the time when the Sopoćani church was painted, as well as the common practice throughout the Ancient history and the Middle Ages to use minted coins as the initial material for their creation, the gold leaves were in all likelihood forged from the Florentine coin made of pure gold, the florin, while the Venetian grosso was used as the source of the silver.

The laminating leaves were used in the cases when further processing of the gilded decoration was required. The envisaged manner of presenting the gilding in the form of polished bright surfaces hatched in such a way as to imitate mosaics meant that an appropriate adhesive was used. The gold on the mordant remained opaque and could not be polished with tusk or agate. The size used for the coating of the ochre backgrounds allowed for the polishing of the gilding, while the use of the laminating leaves allowed for its processing and linear hatching.

As a consequence of the abandonment of the church and the monastery, and of the exposure to the long-lasting unfavourable environmental impacts, the gold surfaces of the paintings in the Sopoćani church have been significantly damaged. The church and its wall paintings used to be exposed to direct wetting by precipitation and dampening of walls by water for more than two centuries. This has led to the loss of adhesive properties of the fresco-plaster and the consequent loss of the gilding. Along with the other factors, such as the action of humidity and dampness, oxygen, chloride and the products of the protein hydrolysis, the corrosion of the silver has been greatly favoured, which led to the creation of a pulverized layer of silver compounds with no adhesive properties.

After seven centuries, the result of the degradation processes of the composite silver and gold leaves gilding used in Sopoćani are black backgrounds, such as we may see nowadays. The dark colour comes from the corrosive products of the silver (silver sulphide and silver oxide), the black particles of which have been dispersed in the surface layer of the fresco-plaster and occluded in the residues of the sizing binder.

When performing the conservation and restoration works, there is a question regarding the manner of presenting the surfaces with their appearance changed, created by the alteration of the originally applied materials. By considering all of the variants, it may be concluded that the only appropriate way in terms of the methodology is to preserve the current state and to do the restoration in the spirit of the appearance created through the alteration of the original gilding.

Сања Р. Пајић*

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за примењену и ликовну уметност

Роза Г. Дамико

Soprintendenza per i beni storici, artistici ed
etnoantropologici per le province di Bologna,
Ferrara, Forlì-Cesena, Ravenna e Rimini

* sanjapajics@yahoo.com

** Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Како истиче Кларо ди Фабио, један од најбољих познавалаца историје и уметничких одлика ђеновске катедрале: „... nelle architetture concepite da un architetto normanno, nel repertorio scultoreo che spetta in gran parte ad artefici francesi, provenienti dalla zona tra Rouen e il fiume Mosa, nella presenza di marmi e colori di suggestione mediterranea, si identifica forse la principale ‘forma simbolica’ di Genova come uno dei ‘nodi’ più significativi dell’Europa medievale“, Di Fabio 2001. Исти аутор у више студија посвећених катедрали Сан Лоренцо резимира своје ставове о споменику, отуда ће у раду бити наведена одабрана литература о одређеним питањима.

² За специјални положај катедрале у Ђенови у односу на световну власт в. Di Fabio 2007: 302–313.

Стирашњи суд у ђеновској катедрали и уметност првих деценија XIV века**

Апстракт: Предмет рада је фреска насликана са унутрашње стране западног зида над главним порталом катедрале Светог Лаврентија (Сан Лоренцо) у Ђенови и историјско-уметнички контекст у коме је настала. На фресци је приказана особена иконографска верзија теме Стирашног суда, настала прилагођавањем византијског модела идејама и ликовној традицији поручилаца западног порекла, као и портиору који је сликар имао на располагању. Висок ниво уметничког извођења и стилске одлике указују на то да је фреску насликао мајстор цариградског порекла, можда управо Марко Грк, сликар из Цариграда, чије је присуство документовано у Ђенови 1313. године, што би могла бити и година око које су настале фреске. Појава грчких сликара у граду није изненађујућа, будући да је Ђенова, као један од најзначајнијих поморских и трговачких центара Европе, била чврсто повезана са Византијским царством. Односи моћног лигуријског града са Византијом оснажени су током владавине Андроника II Палеолога. Врхунац савеза представља брак склопљен 1306. године између Андрониковог сина Теодора Палеолога, маркиза од Монферата, и Арђентине, кћерке ђеновског владара Ојичина Синоле, при чему се не сме заборавити да су маркизат и ђеновска република, осим граница, имали и заједничке политичке интересе. Политичко-династичке везе трајале су и уметничке, као што се у исто време догодило и у Србији у доба владавине краља Милутина, ожењеног кћерком Андроника II, византијском принцезом Симонидом.

Кључне речи: катедрала Сан Лоренцо, Ђенова, „Мајстор Стирашног суда“, „Maestro di Giudizio“, Марко Грк из Цариграда, Marchus Grecus di Constantinopoli, уметност Палеолога, Теодор I Монфератски, Ојичино Синола

КАТЕДРАЛА СВЕТОГ ЛАВРЕНТИЈА У ЂЕНОВИ: ЗАПАДНА ФАСАДА И ПРОГРАМ РЕКОНСТРУКЦИЈЕ 1296–1317. ГОДИНЕ

У урбаној целини Ђенове, једног од најзначајнијих медитеранских центара током средњег века, катедрала Светог Лаврентија (Сан Лоренцо) представља историјско мултикултурално средиште града (сл. 1).¹ Основана у VII веку, доживела је различите обнове и реконструкције, међу којима се истиче она изведена око 1080. године у романичком стилу. У специфичним условима развоја, подстакнутим снажним економским просперитетом, старо епископско седиште, које је 1133. године уздигнуто на ранг архиепископије, постало је и центар управног и политичког живота Ђенове – „un comune senza palazzo“.² Уследила је обимна реконструкција грађевине, освећене 1118. године, док су се радови, који ће са прекидима потрајати више од једног столећа, још изводили. Измене и прераде које је претрпела промениле су првобитни



1. Капелдрала Свећног Лаврентија у Ђенови,
западна фасада (фото интернет)

1. Cathedral of Saint Lawrence in Genoa,
west facade (photo internet)

2. Главни портал на западној фасади катедрале Светиог Лаврентија (фото интернет)
2. Main portal on the west facade of the cathedral of Saint Lawrence (photo internet)



³ За предложено време прекидања рада, из непознатих разлога в. Di Fabio 2000: 247–249; Di Fabio 2011a: 115–116.

⁴ О романичкој скулптури и мајсторима в. Di Fabio 1984: 25–39, 49–67, 109–126; Di Fabio 1986: 156–157; Di Fabio 2011a: 116, 125; Di Fabio 2016: 58–61.

⁵ Ово датовање предложено је у Di Fabio 2016: 61, док у ранијим радовима исти истраживач сматра да је скулптура могла да настане између 1210. и 1215. године, уп. Di Fabio 2011a: 116.

⁶ Детаљније о реконструкцији западне фасаде в. Di Fabio 1984: 151–178; Di Fabio 1986: 144 и даље; Di Fabio 2000: 247–276. Истом корпусу припада и део скулптуре у унутрашњости, Di Fabio 2016: 62–64.

изглед цркве: једноставна тробродна базилика без трансепта, започета у романичком духу, добила је током XIII века готичко рухо, поставши тако један од ретких примера раноготичког стила у Италији.

Планирана готизација целокупне грађевине, започета током друге деценије XIII века изградњом полихромне западне фасаде са три портала, од којих је средњи највиши и богато украшен фигуралним украсом, прекинута је већ око 1230. године и никада није настављена (сл. 2).³ Затечена скулптура, исклесана у духу романике, уклопљена је у нову концепцију фасаде током обнове почетком XIII века.⁴ Од првобитног украса сачувани су рељефи са представама сцена борбе са животињама, смештени у врху два пиластра који деле централни од бочних бродова, потом лавови који носе стубове у спољним угловима фасаде, као и неки орнаментални делови. Скулпторалну декорацију извели су *magistri antelami*, како ђеновски архиви зову мајсторе пореклом из долине Интелви близу Кома, познате и као *magistri comacini*, ангажоване на градским црквама од краја XI па све до почетка XIII века. Велика је вероватноћа да је управо ту своја знања стицао у младости и чувени Бенедиктус *Antelami dictus*, чији ће сарадник касније, око 1200. године,⁵ извести део украса катедрале.

Нове идеје и стил донели су француски скулптори, изузетног талента и доброг образовања, који су извели сложени програм у готичком маниру у годинама између 1215. и 1225.⁶ У центру лунете главног портала представљен је апокалиптични Христос у мандорли, са круном коју придржавају два анђела, како седи на престолу са супедионом под ногама, окружен *иштираморфом*. Христос благосиља високо подигнутом десном



3. Христос окружен тетраморфом и Страдање Светиог Лаврентија, рељеф на забайту главног улазног портала катедрале Светиог Лаврентија (фото интернет)

3. Christ surrounded by the Tetramorph and the Martyrdom of Saint Lawrence, a relief on the pediment of the main portal of the cathedral of Saint Lawrence (photo internet)

⁷ За представу у мозаику в. Di Fabio 1996: 63–80; Di Fabio 2000: 268–269.

⁸ О сличности решења са француским лунетама ране готике в. Di Fabio 1984: 152–157, figs. 125–127. Да се ова тема на клесаним циклусима француских споменика понекад тумачи као сажета представа *Страшног суда*, в. *infra*. Када је у питању италијанска скулптура, Христова фигура у лунети везана је за представу *Страшног суда* сачуване на ретким споменицима, као нпр. на једној од спољних лунета главног портала Баптистеријума у Парми, рад Бенедета Антеلاميја из 1196. године, што је уједно и једина позната скулптура са овом темом у италијанској уметности до краја XII века, в. Christe 1999: 305, и на западној фасади катедрале у Ферари из средине XIII века, са низом особености црта у иконографији, в. Christe 1999: 305, 317.

⁹ В. нап. 6. Нешто другачије порекло мајстора предлаже Cervini 1993.

¹⁰ В. нап. 6.

¹¹ Di Fabio 2016: 63–64.

руком, док левом придржава отворено јеванђеље са цитатом из Јеванђеља по Јовану 8: 12 *Ego sum lux mundi*, уобичајеним за овакве представе. На рељефу у подножју лунете приказано је *Страдање Светиог Лаврентија*, патрона Дуома, док су од некадашњих фигура изведених у мозаику сачувани само анђели који фланкирају сцену (сл. 3).⁷ Монументална Христова појава у лунети главног портала на западном прочељу одраз је традиције добро познате француским мајсторима, али ретко присутне на фасадама италијанских храмова.⁸ Рељефи показују снажну сродност са нешто старијом скулптуром северног трансепта катедрале у Шартру (1210–1215), одакле се претпоставља да је мајстор дошао.⁹ Истом времену али мајстору другачијег образовања, ближе мозанским атељеима, припадају *Сјабло Јесејево* и сцена *циклуса Христовог дејиньсџа* на доворотницима, као и остали фигурални и орнаментални рељефи на западној фасади и у унутрашњости катедрале.¹⁰ Не треба заборавити да је то време када је Ђенова имала блиске политичке везе са Француском, што се одразило и на уметност.¹¹

У историји овог споменика – симбола посебан значај има обнова предузета после пожара 1296. године, у коме су, као последица јавних нереда, озбиљно оштећени најстарији делови грађевине. Архитектонски радови завршени су 1312. године, док



4. Страшни суд, фреска са унутрашње стране западног зида над главним порталом катедрале Светог Лаврентија (фото интернет)

4. Last Judgement, the fresco on the interior side of the west wall above the main portal of the cathedral of Saint Lawrence (photo internet)

¹² Nelson 1985: 555; Di Fabio 2005: 60.

¹³ О идејно-идеолошком, политичком и државном контексту изведеног програма в. Nelson 1985: 560–563; Di Fabio 2005: 57–58, 62, 65, који посебно расправља о утицају градских власти на наруџбине за украшавање катедрале Светог Лаврентија, а с обзиром на посебан положај катедрале у граду; такође, в. Volpera 2016: 139, 144–146.

¹⁴ Представе у спољним лунетама бочних портала и тзв. *перијодичних* последњи је детаљно проучавао Nelson 2007: 79–92, pl. IV, V, figs. 2, 5, 9, са старијом литературом, у којој су постојале недоумице око идентификовања сцена и појединих светитеља, као и поводом аутора фресака. За значење ових сцена у контексту програма катедрале уп. Di Fabio 2005: 57–58, 65, figs. 10, 11; Volpera 2016: 142–143. Што се тиче *перијодичних*, представа Светог Јована Крститеља оштећена је у доњем делу и са десне стране током извођења лука са рељефним представама изнад пролаза у капелу Де Марини Пресветих Благовести (1452); будући да се са друге стране лука, у висини фресака, виде два фрагмента бојене подлоге, може се претпоставити да се сликарство настављало у тој зони.

је целокупна реконструкција приведена крају 1317. године.¹² Скулптор – *un maestro campionesse* и сликар византијске провинијенције уобличио су сликарско-скулпурално-епиграфску целину којом се прослављају, у различитим аспектима, светитељи који су имали снажно укорене култове у Ћенови, а пре свега њени заштитници – Свети Јован Крститељ, градски патрон, Свети Георгије, заштитник епископије, и Свети Лаврентије, патрон катедрале, и, кроз њих, митови везани за порекло града.¹³

Сликарском корпусу новог програма припадају фреске *Страшног суда* на унутрашњој страни западне фасаде (сл. 4), *Богородица Гликофилуса*, којој се клањају два анђела, фланкирана бистама *Светог Николе* и *Светог Лаврентија* у спољној лунети изнад јужних врата Светог Готарда, готово потпуно истрвена представа *Imago Pietatis* са уличне стране над северним вратима Светог Јована Крститеља, као и оштећене фреске изнад пролаза на северном зиду наоса, често у литератури називане и *перијодичном*, са представама *Светог Петра* са црквом у руци, *Светог Георгија који убија аждају* и фрагментарно сачувана фигура *Светог Јована Крститеља*, све рад истог уметника.¹⁴

Сложени амбијентално-архитектонски програм спроведен у обновљеној катедрали имао је главни извор у текстовима епископа Јакопа да Варагине, једне од најутицајнијих и најобразованијих личности свога доба, који је држао архиепископску столи-

¹⁵ Да је Јакопо био аутор програма, в. Di Fabio 2005: 57, 65; Rentetzi 2012: 84–111; Di Fabio 2016: 69. Сам Јакопо да Варагине, најпознатији као писац *Златне легенде*, текста који је оставио дубок траг на културу и уметност средњег века, био је, између осталог, и аутор *Историје Ћенове од оснивања до 1297* (*Chronica Civitatis Ianuensis ab origine urbis usque ad annum 1297*), где наводи и митове о постанку града. За основне податке о Јакопу да Варагине и његовом раду в. Casagrande 2004, објављено на сајту [http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-da-varazze_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-da-varazze_(Dizionario-Biografico)).

¹⁶ Како предлаже Di Fabio 2005: 57–58.

¹⁷ Стручним термином „controfacciata“ – контрафасада, на италијанском језику описује се западни зид цркве са унутрашње стране.

¹⁸ Основна литература о фресци: Nelson 1985: 548–566, са старијом библиографијом, у којој се фреска само кратко помиње; Di Fabio 2005: 40–67; Volpera, 2016: 134–150, са претходном литературом; Rentetzi 2012: 84–111.

¹⁹ Из основне литературе о изворима, иконографији и теолошком аспекту сцене, са примерима сачуваним у ликовној уметности, издвајамо: Grabar 1936: 207, 249–258; Millet 1945: 14–21; Réau 1957: 727–757; Milošević 1963; Brenk 1966; Brenk 1972: 513–523; Velmans 1984; Garidis 1985: 22–30; Christe 1999; DOP 2001; Angheben 2002: 105–134; Pace, Angheben: 2006; Jolivet-Levy 2007: 73–95.

²⁰ Christe 1999: 143–152, 181, 201, 257, 277, 278, 300, 302, 323, 349.

²¹ Jolivet-Levy 2007: 82.

цу управо у Ћеновској катедрали Светог Лаврентија.¹⁵ Али, ако је Јакопо био „идејни инспиратор пројекта“, он није могао да допринесе његовој реализацији, будући да је умро 1298. године, само две године након пожара. Стога је извођење пројекта за нови украс вероватно надгледао неко од његових блиских сарадника, можда Бертолино Фијески, учени богослов и каноник катедрале између 1287. и 1313. године, управо у годинама када је настало сликарство.¹⁶

ФРЕСКА СА ПРЕДСТАВОМ СТРАШНОГ СУДА: ИКОНОГРАФСKE ОДЛИКЕ КОМПОЗИЦИЈЕ

Страшни суд изведен је на унутрашњој страни западне фасаде – контрафасади,¹⁷ изнад главног улаза. Због свог истакнутог положаја у грађевини и уметничких квалитета, ова фреска била је предмет пажње научника који су изучавали катедралу и град.¹⁸

Тема Христовог другог доласка и страшног суда, завршни чин Божанске икономије спасења људског рода, добро је позната у хришћанској уметности.¹⁹ Извори за комплексну сцену нађени су у различитим библијским текстовима, пре свега новозаветним, потом у литургијским и богословским списима и апокрифима. Присутна већ у ранохришћанској уметности кроз појединачне мотиве, најстарији примери композиције у западној традицији припадају времену око 800. године, док се прве сачуване целине у источној уметности датирају у IX/X век. Вековима разрађивана у латинској и православној култури, иста синтакса добила је различита иконографска решења, неретко са паралелним развојем, али и директним преузимањем модела са византијских споменика. Утицај источне иконографије посебно је био јак у италијанском стваралаштву, где се *Страшни суд* појавио у XI веку, при чему највећи број сачуваних представа припада монументалном сликарству. У западном ликовном језику композиција, негована са доста разноврсности, биће подвргнута одређеној унификацији почев од XIII века. Од тада па до средине XIV века, ова тема доживеће процват, посебно у скулптури, по правилу резервисаној за портале на западној фасади, или на контрафасади, као што показују француска и италијанска уметност,²⁰ мада има и другачијих примера. У источној средини, према широко прихваћеном мишљењу, уобличавање теме извршено је у средњовизантијском периоду, током XI века, и то у цариградским радионицама, иако има хипотеза да се то десило и раније.²¹ Док су примери из овог периода у православној уметности ретки, почев од XIII века, сачуван је знатан број представа, пре свега у монументалном сликарству, у целини или фрагментарно, које и поред понављања главне структуре показују велику разноликост у појединачним мотивима. Развијена сцена рано је добила своје место у западном делу цркве – припрати или, ређе, наосу, повезана са симболиком и наменом ових простора. Било да су поједини мотиви просторно разубеђени или сконцентрисани на једну површину зида, то је сцена која дочекује вернике при уласку и испраћа при изласку из храма Божијег, истовремено једина која ће се тек одиграти у будућности.

У православној традицији сцена *Страшног суда* подељена је у неколико регистара. Основну структуру комплексне компо-



5. Горњи и централни део представе Страшног суда, катедрала Светиог Лаврентија (фото интернет)

5. Upper and central part of the depiction of the Last Judgement, cathedral of Saint Lawrence (photo internet)

²² Односом фреске са архитектуром и просторном структуром композиције, а у вези са значењем сцене, посебно се бавила Volpeга 2016: 134–136, 139–140.

²³ Да иконографија ликова и редослед приказивања апостола прате византијске обичаје, в. Nelson 1985: 557. У западној уметности апостоли се најчешће представљају као стојеће фигуре, са атрибутима свога мучеништва, често на архиволтама над лунетом, или као стубови-скулптуре, в. Christe 1999: 145, и даље са примерима.

зиције чини Христос судија, окружен свитом анђела, коме се у молитвеном ставу обраћају Богородица и Свети Јован Претеча – заправо представа *Деизиса*, праћена Апостолским трибуналом. У следећој зони бесплотне силе небеске обожавају *Хејтимасију* или приготовљени престо, на који су положени крст и књига, понекад и инструменти страдања. Испод престола су фигуре Адама и Еве у проскинези, праћене одвајањем хорове блажених од грешника. Композиција се завршава представама васкрсавања мртвих и раја и пакла у најнижем регистру, између којих се често слика психостазија – Мерење душа. Сцена може бити разрађена додавањем и других епизода, као што је маестатични Христов други долазак, којим почиње судњи дан, али може бити и сажета, при чему приказани мотиви могу бити размештени на различите начине, зависно од литерарног предлошка и простора који је уметник имао на располагању.

Епизоде сложене композиције, у чијој основи леже византијски модели, препознају се на фресци у Ћенови, иако је континуитет изгубљен услед прилагођавања постојећем простору.²² Наиме, сцена се налази на површини коју формира преломљени лук унутар кога се налази лунета. У највишој тачки спољне површине лука смештене су фигуре Богородице и Христа, како седе на заједничком трону (сл. 5). Окружују их такође седеће фигуре, и то шест са леве и седам са десне стране. Изузев фигуре непосредно иза Христа, на десној половини сцене, приказани апостоли лако се идентификују, будући да носе кодексе са почетним словима својих имена исписаним на грчком језику. Апостолски хор насликан је сходно византијској традицији:²³ предводе их Петар и Павле у пратњи јеванђелиста, симе-

²⁴ Nelson 1985: 560, сл. 21, наводи фреску коју су 1295. године Михајло и Евтихије насликали у цркви Богородице Перивлепте у Охриду. Могу се додати и примери са представом исте сцене у српском средњовековном сликарству, као нпр. у најстаријем фреско-сликарству манастира Светих апостола у Пећи из шездесетих година XIII века, Ђурић, Ћирковић, Кораћ 1990: сл. 34, и цркве у Сопотанима из 1272–76. године, Ђурић 1991: сл. 71–74.

²⁵ О овој фигури посебно в. Volpera 2016: 144. Да је Јован Крститељ као патрон града, чије се цивилно седиште налазило у катедрали, где се у капели посвећеној овом светитељу чувао реликвијар са његовим моштима, имао посебно место у програму катедрале, наглашавају сви истраживачи: Nelson 1985: 560–561; Di Fabio 2005: 65; Volpera 2016: 143–144, која сматра да су оваквим распоредом, по узору на тзв. *тиријих* на северном зиду катедрале, сучељени апостол Петар и Свети Јован Крститељ, са посебним разлогом: „Nella sua nuova posizione, il *Precursore*, la cui mano destra è composta nel gesto dell’oratore classico, diviene inoltre *exemplum* per ogni *Apostolo* in quanto predicatore nonché momento ideale di raccordo tra il magistero di intercessione svolto dalla Vergine e quello di rappresentazione incarnato dagli altri santi“, Volpera 2016: 144.

²⁶ У западноевропској уметности заступништво се уводи тек од XIII века, при чему је насупрот Богородице најчешће Свети Јован Јеванђелиста (Christe 1999: 145, и даље са примерима), док се Јован Крститељ појављује под утицајем византијских модела у уметности Немачке (Christe 1999: 272, 274, 275) и посебно Италије (Christe 1999: 277, 299, 300, 305, 317, 322). Само један пример са представом Светог Јована Крститеља сачуван је у француском стваралаштву, и то на јужном порталу северног трансепта катедрале у Ремсу, Christe 1999: 232.

²⁷ Nelson 1985: 561–563 сматра да се ради о Глорификацији Мајке Божије, теми аналогној Крунисању Богородице, наглашавајући да Христос у византијској традицији не може два пута бити приказан у сцени *Свјашног суда*, уп. Volpera 2016: 141, која скреће пажњу на то да се при тумачењу мора узети у обзир контекст у коме су ове фигуре насликане. Иста ауторка сматра да је уз *Свјашни суд* насликан *Деизис* ремоделиван у тему *Засиујиништва*, а на основу чињенице да је Христос два пута приказан на фресци, што сматра јединственошћу ђеновске фреске, као и иконографије централног дела сцене, Volpera 2016: 136, 141–143. Ипак, не треба заборавити да су у ликовној уметности сачувани примери представе *Свјашног суда*, истина изоловани, где се Христос приказује два пута, у тренутку *Друге јарусије* и у *Деизису*, као на фресци у Минстеру из времена око 800. године, Christe 1999: 153, 171, која иначе стоји на самом почетку разраде ове теме у ликовној уметности, и на фресци у Дечанима из времена око 1347. године, Давидов Темерински 1995: 194, нап. 19, сл. 1, 10. Потпуно другачије тумачење ове представе у Ћенови износи Rentetzi 2012: 84–111, која сматра да је у питању представа *Усијења Богородице*, што није прихватљиво.

²⁸ Богородица и Христос су у сличној диспозицији насликани на представама *Свјашног*

трично распоређених по двојица са обе стране, сви, у односу на остале учеснике, истакнути високим наслонима и украшеним клупама на којима седе. Приказивање апостолског збора на лучним површинама није непознато ни православном сликарству, као што је то случај са сценом *Силазка Свјашог Духа на айосиоле*.²⁴ Фигура иза Христа ремети симетрични распоред осталих актера сцене, чак и ако пратимо ритам са стилске тачке гледишта. Иако је било покушаја различитих идентификација, у лику наглашене дуге браде, са свитком у руци као алузијом на улогу проповедника, лако се препознаје Свети Јован Крститељ.²⁵ Заједно са Богородицом, он на представи *Деизиса* моли Христа за спас човечанства, што је иначе стандардни део византијске редакције сцене *Свјашног суда*, прихваћене и у западној уметности.²⁶

Ипак, не слажу се сви научници са тумачењем ове представе као *Деизиса*.²⁷ Наместо да буде део централне скупине, представе Крститеља померена је из осе, остављајући тако средиште композиције фигурама Христа и Богородице у дијалогу. Седећи на заједничком престолу, у међусобном разговору, Марија је представљена равноправна са Сином. Као што су истраживачи већ приметили, оваква схема има корен у западној теми *Глорификације Богородице*, повремено укључиване у представу *Свјашног суда*.²⁸ Овом темом истиче се у периоду најснажнијег развоја Богородичиног култа, који није заобишао ни Ћенову, улога Марије као посредника који моли Христа за спас човечанства, што је идеја добро знана и у источној и у западној традицији, исказана управо старијом иконографијом *Деизиса*, али и другим типологијама, које су уметници вековима стварали.

Испод лука, на фресци у лунети ђеновске катедрале, насликан је Христос у фронталном положају, како седи на престолу са двоструким јастуцима (сл. 5). Раширеним рукама, откривајући дланове, он указује на сцену испод трона; на његовом левом длану, као и на обнаженом десном ребру, јасни су трагови стра-



6. Анђео, деићал фреске са ѿредсћавом Свјашног суда, катћедрала Свјашог Лаврентијја (фотћо Volpera 2016)

6. Angel, a detail of the fresco with the depiction of the Last Judgement, cathedral of Saint Lawrence (photo Volpera 2016)

7. Херувим, дејтаљ фреске са
йредсйавом Сйраиног суда,
кайедрала Свейог Лаврентија
(фото Volpera 2016)
7. Cherubim, a detail of the fresco with
the depiction of the Last Judgement,
cathedral of Saint Lawrence
(photo Volpera 2016)

суда у Псалтиру насталом у Каталонији средином XIV века, данас чуваном у Националној библиотеци Француске (ms. latino 8846, c.103v), Volpera 2016: 145, фиг. 5, и на истој представи сачуваној на гробљу Кампосанто у Пизи из око 1336–1340. године, где свака фигура седи у посебној мандорли, Nelson 1985: 563, фиг. 26, при чему гледано у целисти ове композиције немају ништа заједничко са фреском у Ћенови, као ни између себе. О важности Богородице на представи *Сйраиног суда* са примерима из италијанске уметности в. Nelson 1985: 563. За гестове Марије и Христа в. Volpera 2016: 142–143.

²⁹ Schiller 1972: 10; Nelson 2007: 558–559; о представи рана в. Christe 1999: 144–145, 175, и даље са примерима, наводећи да представа Христа са стигматима постаје готово обавезна од XII века у западној уметности.

³⁰ О разлозима централизације композиције и тумачењу оваквог распореда в. Volpera 2016: 139–140. При томе, Nelson 2007: 558–559 у монументалној појави у лунети види представу Христа из *Девиза*, померену у доњу зону, са чим се слаже и Volpera 2016: 139–140, која сматра да је дошло до сажимања мотива *Христѡ Судје* и *Хеѡмасије* услед недостатка простора, што доказују представама око лунете, где се појављују прамајка Ева и бесплотне силе као мотиви типични за византијску слику *Хеѡмасије*. Важно је напоменути да западна ликовна традиција не негује представу *Хеѡмасије* у сценама *Сйраиног суда*, те да се она није ни могла очекивати у лунети ђеновске катедрале.

³¹ У западној уметности посебну важност има знамење крста као знака победе, често истакнутог димензијама и положајем на сцени, али се и остали знаци страдања неретко приказују на релефима портала у сценама *Сйраиног суда*, в. Christe 1999: 144, и даље са великим бројем примера. Приближавање представа Христа и крста типично је за стваралаштво Италије, а чак је изнета и претпоставка да је у XIV веку ова појава преузета од стране шпанских, те српских и византијских уметника, инспиришући сликаре цркве Христа Хоре у Цариграду да умето *Хеѡмасије* насликају олтар са крстом подно Христових ногу, в. Christe 1999: 279.

³² Представе хоров анађела на сцени *Сйраиног суда*, међу којима се распознају серафими и херувими, сачуване су на



дања. Наглашавање жртве на крсту кроз сликање стигмата као залог спасења познају и западна и источна традиција, али приказивање ране на ребру припада западном иконографском репертоару, као и анђели који приносе *arma Christi* – крст са трновим венцем, са једне стране, и копље и трску са сунђером (сл. 6).²⁹ Христова хијератична појава на овом месту потпуно је у духу релефних украса романичких и готичких портала.³⁰ Са друге стране, начин на који су знамења страдања третирана преузет је са православних композиција *Сйраиног суда*, где се појављују у вези са приуговорљеним престолом, тј. *Хеѡмасијом*, где су често положена.³¹ Потпуно источне инспирације су серафими и херувими, који окружују престо, приказани у ђеновској катедрали у потрбушју лука непосредно изнад лунете, при чему херувим са десне стране, као чувар рајских врата, носи копље (сл. 7).³²

Испод престола, под Христовим рукама, од некадашње представе очувано је нешто више од трећине на десној половини. У клечећој женској фигури у ставу молитве, погледа подигнутог ка Христу, лако се може препознати *йпрамајка Ева*, док иза ње анђеол гура душе грешника – данас тешко видљиве – у *йаклену реку*, која затвара композицију. Сви истраживачи се слажу да појава Еве и грешника упућује на то да је у симетричном простору, данас без фресака, некада био приказан *Адам са хором одабраних йраведника*. Сачувани фрагмент ватрене реке допу-

малобројним француским и шпанским споменицима са представом *Страшног суда*, и то на аркадама изнад тимпанона, в. Christe 1999: 226–228, 251, 269, као и у италијанском сликарству XIII и XIV века, в. Christe 1999: 280, 299–300, 318.

³³ За разлику од западне традиције, где река добија огромне димензије, као што је то случај у италијанској уметности, в. Christe 1999: 145–146.

³⁴ Као што примећује Volpera 2016: 135. Велики број примера представа анђела-трубача цитира Christe 1999: 177, и даље.

³⁵ Да је идеја западна, в. Nelson 1985: 555, и даље; Volpera 2016: 139.

³⁶ Christe 1999: 145 и даље наводи да се у западноевропској уметности заступници, и то Богородица и Свети Јован Јеванђелиста, представљају као седеће или клечеће фигуре, док су италијански и немачки уметници били више наклонени представама стојећих фигура Богородице и Светог Јована Крститеља, по узору на византијске моделе.

³⁷ Како то добро примећује Volpera 2016: 142, која ову представу доводи у везу са старијим рељефима *Стабла Јесејевог* и сцена из *Христовог детињства* на западној фасади.

³⁸ Да је овакву иконографију сцене *Страшног суда*, са наглашеном улогом Богородице, могао да осмисли Јакопо да Варагине, в. Nelson 1985: 563. О Јакопу да Варагине в. нап. 15.

³⁹ Christe 1999: 147–150 указује на то да се у западној уметности, услед преплитања значења, неке верзије *Страшног суда* појављују као *Христова друга њарусија* и његова будућа појава, али има и примера да се представа *Христ у слави* између светитеља, тј. манифестација Божије славе у садашњем времену доводи у везу са будућим догађајима. Отуда се овакве композиције од стране истраживача тумаче као скраћена представа *Страшног суда*.

шта да се открије византијски модел мотива, чест на италијанском тлу,³³ као и појава прародитеља, готово обавезни елемент византијске иконографије обожавања *Хејтимасије*, али непознат западним композицијама са овом темом.

У истом реду са представом Еве, али у најнижем регистру прочеља лука, насликане су *анђели* који трубе, по један са сваке стране, окренути ка центру. Приказивани у обе традиције како буде мртве за последњи суд, уз алузију на апокалиптичну визију последњег дана, њихово присуство на фресци у Ћенови помаже визуелни прелаз између горњег и средњег дела сцене. Како је било неопходно ускладити различите епизоде комплексне композиције, али и очувати аутономију појединачних представа, две зоне су одвојене танком црвеном бордуром, без украса, која тече хоризонтално са обе стране.³⁴ Прикази раја и паклених мука, стандардни делови византијских композиција, изостављени су на фресци у Ћенови.

Дакле, сцена *Страшног суда*, добро позната у средњовековној култури и западне и источне провенијенције, у ыеновској катедрали изражава захтеве и традицију средине за коју је настала, артикулисане византијским речником, уз неминовно прилагођавање простору који је уметник имао на располагању.³⁵ Место представе у западном делу цркве није новина ни за италијанску ни за византијску уметност. Сама композиција представља особену редакцију сложене теме, чија се матрица налази у византијским циклусима: на први поглед лако препознатљива иконографија, пажљивијим читањем открива мешовите изворе, од којих су неки заједнички источној и западној традицији. Осим изостављања анђела из Христове пратње, средишњи део стандардне византијске схеме *Деизиса* претрпео је значајну промену сликањем Богородице и Светог Јована Крститеља као седећих фигура, што је иначе иконографија позната у уметности Запада.³⁶ При томе, фигура Крститеља померена је из централне осе, остављајући оптички и идејни центар композиције представи Богородице и Христа на заједничком престолу. Улога Мајке Божије као заступнице, добро позната у целом хришћанском свету, потенцирана ликовним средствима, чини Богородицу другим протагонистом програма.³⁷ Христова појава у лунети, двоструко истакнута, и централним положајем на фасади и величином, типична је за монументалне композиције *Страшног суда* на рељефима западних катедрала, као и показивање ране на ребру и представа анђела који носе *arma Christi*. Начин приказивања знамења страдања, појава Еве и бесплотних сила, иконографски су најближи византијским моделима, везаним за чин обожавања *Хејтимасије*. Анђели-трубачи присутни су у обе традиције, док је сцена одвајања грешника, иако добрим делом оштећена, несумњиво византијског порекла.

Ова оригинална интерпретација традиционалне иконографије настала је, као што је речено, у склопу нове декорације унутрашњости катедрале између 1312. и 1317. године.³⁸ Учени теолог који је уобличио програм наставио је мисао исказану на спољној страни портала у виду представе *Христ у окруженом њејраморфом*: управо у време настанка рељефа, представа *Страшног суда* у француској уметности могла је бити интерпретирана и приказом маестатичног Христа.³⁹ Могло би се рећи

⁴⁰ Longhi 1979: 349–351.⁴¹ Di Fabio 2005: 56.⁴² Старију литературу цитира Volpera 2016: 138, нап. 9.⁴³ Nelson 1985: 551–555; за икону *Благовести*, са основном литературом, в. Evans 2004, 179–180. За тондо в. Nelson 2007: 87–90, са старијом литературом и проблемом датовања.⁴⁴ Di Fabio 2005: 60–61.⁴⁵ Di Fabio 2011b: 113, 118, figs. 61–62. За икону Светог Петра в. Evans 2004, 192–193, са основном библиографијом.⁴⁶ Di Fabio 2005: 60.

да је на обе стране западног зида – фасади и контрафасади – различитим ликовним језицима уобличена иста мисао о крају историје кроз другу Христову парусију и коначни долазак Небеског царства.

„МАЈСТОР СТРАШНОГ СУДА“ И ЊЕГОВО ВИЗАНТИЈСКО ПОРЕКЛО: СТИЛСКИ ИЗРАЗ

Стилска анализа *Страшног суда*, као и осталих фресака из XIV века у катедрали, показује да је за превођење речи у слику коришћен уметнички језик чија се матрица може приписати директно, без посредовања, византијској уметности раног XIV века.

Како је већ Роберто Лонги предложио,⁴⁰ грчко порекло мајстора који је реализовао фреске високог квалитета у Ћенови једногласно је прихваћено од стране истраживача. Такође, изречени суд да припадност периоду који се може ограничити годинама 1312. и 1317. чини „изванредне слике“ овог уметника „раном афирмацијом зрелог стила Палеолога званог ’други стил’ изван престонице“⁴¹ може се прихватити без резерве. На остала питања, као што су порекло уметника и модела, истраживачи су понудили различите одговоре.

Уметнички рукопис сликара често је довођен у везу са зографима који су живописали један од најважнијих комплекса уметности Палеолога, цркву Христа Хоре у Цариграду (1315–1321).⁴² Роберт Нелсон посветио је посебну пажњу компаративној анализи ова два споменика, објашњавајући разлике у уметничком изразу раном фазом зрелог стила Палеолога на фрескама у Ћенови. Исти истраживач на основу сличности са иконом *Благовести* с почетка XIV века која се чува у Охриду, несумњиво рад цариградског мајстора, закључује да је ђеновска фреска дело престоничког мајстора, одбијајући сваку везу са солунском или балканском уметношћу; касније је изнео и претпоставку, без дубљег утемељења, да је исти цариградски фрескописац и аутор мермерног тонда *Христџа који благовести*, данас чуваног у Градском музеју Светог Августина у Ћенови, свакако исклесаног руком грчког, могуће цариградског уметника, почетком XIV века.⁴³ Добро уочавајући разлике између сликарства Хоре и ђеновске фреске, Кларио ди Фабио отишао је корак даље износећи претпоставку да је ђеновски мајстор могао бити члан цариградске радионице која је осликала ову чувену светињу, а који је напустио атеље да би радио у Ћенови, што се одразило на његов уметнички рукопис.⁴⁴ Такође, исти истраживач доводи у везу фреске у Ћенови са иконом *Светог Петра* с почетка XIV века, изузетних уметничких вредности, свакако цариградског порекла, данас у Британском музеју у Лондону, сматрајући да је у питању исти аутор,⁴⁵ док за фреске у палати у градићу Борсоли код Ћенове, уништене током Другог светског рата, оставља могућност да су рад сарадника, а не „мајстора *Страшног суда*“ лично.⁴⁶

Истраживачи су покушали да индивидуализују уметника, општепознатог као „Maestro di Giudizio“. Наиме, једна нотарска белешка од 9. фебруара 1313. године документује присуство

⁴⁷ Први је овај документ објавио Alizeri 1870: 407, 436. Белешка гласи: „In nomine Domini Amen: Ego magister Marchus Grecus pintor cui fui de Costantinopoli confiteor tibi Pagano de Sauro lanerio de Domoculta me a te habuisse et recepissem integram solutionem et satisfactionem de illis libris quinquaginta ianue de quibud dico esse instrumentum scriptum manu Nicolini Andorie Notarii.“

⁴⁸ Di Fabio 1998: 258–261.

⁴⁹ Bacci 2012: кат. јединице 240; 242–246; 510; 527–532.

⁵⁰ Volpera 2016: 146, нап. 29, фиг. 9–15.

⁵¹ О византијским утицајима на уметност и културу Ћенове в. Nelson 1985: 563–565; Di Fabio 1999: 103–134; Di Fabio 2005, са основном старијом литературом.

⁵² Di Fabio 1999: 105, 108–110; Di Fabio 2005: 41.

⁵³ Di Fabio 1999: 125; Di Fabio 2005: 51–56.

⁵⁴ Di Fabio 1999: 106, 130–134, фиг. 7, 8.

⁵⁵ Di Fabio 2005: 60; Volpera 2016: 145.

⁵⁶ О овим утицајима и о уметнику в. Di Fabio 2005: 42–43; Di Fabio 2011b: 83–132.

„magister Marchus Grecus pintor cui fui de Costantinopoli“ у Ћенови.⁴⁷ Иако је документ дуго познат у науци, тек је Кларио ди Фабио предложио идентификацију аутора *Ћираиног суда* са наведеним Марком,⁴⁸ са чим су се научници донедавно слагали.

Потврђујући византијску провенијенцију уметника који је радио у Ћенови, Микеле Баћи је изнео нову хипотезу, идентификујући у његовом стилу утицаје солунске уметности из првих деценија XIV века. Према мишљењу овог истраживача, циклус из Сан Лоренца близак је мозаицима из цркве Светих апостола у Солуну, насталим 1310–1314. године, као и сликарским целинама у задужбинама краља Милутина, када је Србија била један од главних центара развоја нове уметности Палеолога. Без претпоставке о непосредној зависности, он је препознао одређене сличности између *Ћираиног суда* и фресака које је Михаило осликао у цркви Светих Јоакима и Ане у Студеници 1318/19. године.⁴⁹ У својој недавној студији о Ћеновској лунети, Федерика Волпера је продубила ову везу, указавши на блискости између италијанске фреске и стила који је неговао исти мајстор осликавајући цркве Богородице Љевишке у Призрену између 1309/10. и 1313. године и у Старом Нагоричину 1315–1317/18. године.⁵⁰

Треба имати на уму да су преко трговачких веза и дипломатских размена са Цариградом на лигуријско тло вековима стизала дела директно из престонице Византијског царства.⁵¹ Поменимо само најпознатија сачувана до данас која су се у доба настанка фресака већ налазила у граду: везени *йалијум*, сада у Галерији „Палацо Бјанко“, који је Михаило VIII Палаеолог, зачетник нове династије, поклатио Ћенови у знак захвалности за помоћ током освајања Цариграда 1261. године,⁵² *сѣаврошѣку*, чије је језгро из IX века добило нови оков 1260–1283. године, даровану катедрали крајем XIV века од стране чувене Ћеновске породице Закарија, у чијем поседу се налазила почев од 1308. године,⁵³ и *реликвијар са руком Светог Јакова*, који је у новом руху, израђеном од стране локалних златара, положен у катедралу 1317. године.⁵⁴ Да су и пре и после „Марка Грка“ у Ћенови били присутни уметници византијске провенијенције, документују архивски подаци и писани извори о несталим делима: о дубини трагова које су оставили на уметност Ћенове, сведоче познија дела мајстора италијанског порекла настала у овом граду, инспирисана затеченим византијским радовима.⁵⁵

Култура створена вишевековним укрштањима различитих утицаја дубоко се одразила на укус највиших друштвених слојева. Није случајност што је Ћенова, добро упозната са византијским стваралаштвом, била посебно пријемчива за прихватање тзв. *maniera greca*, грецизираног језика најбољих италијанских, посебно тосканских мајстора, међу којима се истакао Чимабуе. Најталентованији, али не и једини, представник нових мешовитих тенденција у Ћенови био је Манфредино да Пистоја, који је 1292. године завршио фреске у цркви Светог Михаила (Сан Микеле), сада смештене у Ћеновском Градском музеју Светог Августина (сл. 8).⁵⁶ Циркулација модела и идеја упућује на то да су мајстори директно повезани са културом престонице Истока, стигавши у Ћенову, имали прилику да се у новој средини сретну са софистицираном мешовитом културом, која се овде одомаћила раније, а у којој се дух романичког и готичког Запада укрестио са јаким утицајима источних модела.

8. Манфредино да Писџоја, арханђел
Михаило, фреска из цркве Светог
Михаила у Ђенови, сада у Градском
музеју Светог Августина у Ђенови,
1292. година (фото интернет)
8. Manfredino da Pistoia, Archangel
Michael, a fresco from the church
of Saint Michael in Genoa, nowadays
in the City Museum of St. Augustine
in Genoa, 1292 (photo internet)



⁵⁷ Di Fabio 2005: 58; Nelson 1985: 554
датује фреске око 1310. године, али касније
прихвата Ди Фабиову хипотезу, уп. Nelson
2007: 79.

⁵⁸ Volpera 2016: 134 датује фреске око
1312–1315. године.

Међу њима, један од ретких познат по имену, био је Марко из Цариграда. Иако нема извора који директно спаја његов боравак са фрескама у катедрали, с обзиром на висок ниво извођења који открива не само таленат већ и школовање у царским радионицама, може се прихватити да је управо Марко Грк аутор фреске *Свџрашног суда*. Фреска је настала између 1312. и 1317. године као део предузете реконструкције. Под претпоставком да је осликавање уследило одмах након завршетка архитектонских радова на западном зиду цркве, фреске су у досадашњој литератури датоване око 1312. године,⁵⁷ односно око 1312–1315.⁵⁸ С обзиром на документовани Марков боравак 1313. године у Ђенови, нема озбиљнијег разлога да се управо ова година не прихвати као време настанка циклуса, тј. да су фреске у катедрали Светог Лаврентија насликане 1313. или око те године.

ПОЛИТИЧКЕ И УМЕТНИЧКЕ ВЕЗЕ ЋЕНОВЕ И ВИЗАНТИЈСКОГ
СВЕТА: УМЕТНИЧКА РАЗМЕНА ПОЧЕТКОМ XIV ВЕКА

⁵⁹ Di Fabio 2005: 62, 65, који износи две хипотезе о ктиторима, од којих је она о византијском утицају преко савеза са Опичином Спонола широко прихваћена од истраживача. У истом смислу в. Volpera 2016: 62.

⁶⁰ Laiou 1972: 11–31; Fasolio 2014:47–49.

⁶¹ Из богате литературе о овом споменику издвајамо Underwood 1966; Underwood 1975.

Уметничке везе које су се одразиле на настанак фресака у катедрали Светог Лаврентија подстакнуте су историјским догађајима који су између почетка XIII века и првих деценија следећег века водили консолидацији трговачких, политичких и културних веза Ћенове и Цариграда те блискости међу главним протагонистима најважнијих историјских догађаја у овом времену.

Размена са Истоком, коју је моћни лигуријски град неговао од давнина, оснажена је после освајања византијске престонице од стране крсташких витезова 1204. године. Током наредних година, захваљујући заступању византијских интереса, појачана је улога Ћенове у источном Медитерану, чиме су отворене нове могућности за трговину, али и политичку и културну размену, што је довело до учесталих сукоба са Венецијом, предводником у освајању Цариграда и заговорником новог Латинског царства, окончаних мировним споразумом 1299. године.

На наручивање *Страшног суда* у најбољим источним радионицама пресудну улогу могли су имати односи установљени, након пропасти Латинског царства, између Ћенове и првих царева византијске династије Палеолог после повратка у Цариград 1261. године.⁵⁹ Управо у другој половини XIII и почетком XIV века привилеговани положај лигуријског града додатно је ојачан, утврдивши Ћенову као најмоћније упориште византијске политике на Западу, што се снажно одразило на њену културу.

Када се ради о политичким приликама, важно је поменути да су се односи између Византије и Ћенове – већ јаки у време Михаила VIII, који је, након што је од Ћеновљана добио помоћ, одобрио настањивање њихових грађана у кварту Галата – продубили под Андроником II, његовим сином и наследником. Током не тако кратког периода, ослабљена Византија постала је војно зависна од републике на Тиренском мору. Као што је познато, до тога је дошло захваљујући рестриктивној политици коју је спроводио нови цар. Због озбиљне финансијске кризе која је захватила царство, Андроник II је, између осталог, драстично смањио флоту, поверивши одбрану са мора бродовима савезника из Ћенове.⁶⁰ Насупрот слабости и декаденцији која је карактерисала византијску политику, управо је доба Андроника II било посебно иновативно са културне и уметничке тачке гледишта. На изради мозаика и фресака у престоничким црквама радили су најталентованији уметници свога доба. Високим квалитетом уметничке израде посебно се истиче већ поменуто сликарство у цркви манастира Светог Спаса у Хори,⁶¹ често довођено у везу са фреском *Страшног суда* у Ћенови.

Ово је време када су успостављене и блиске породичне везе између византијске царске куће и лигуријске републике. Наиме, да би консолидовао нестабилне позиције своје ослабљене државе на међународној сцени, Андроник II је користио сва расположива средства. Према широко распрострањеној пракси свога времена, у неколико наврата прибегао је склапању бракова са страним династијама, са намером да успостави политичке и породичне односе са силама које су могле да помогну опстанку

⁶² О спољној политици цара Андроника II Палеолога в. Laiou 1972.

⁶³ Основне податке о царици Ирени (Јоланти) Палеологини доноси Nicol 1994: 48–58.

⁶⁴ Laiou 1972: 229–232.

⁶⁵ О овоме и за податке о Теодору I Палеологу, маркизу од Монферата, в. Laiou 1972: 171–175; Haberstumpf 2008: 15–22; Fasolio 2014: 265–274.

⁶⁶ Високо византијско племство, које није пристајало чак ни на могућност да у порфири рођени принц управља „латинским“ земљама, касније је одбацило Теодора, сматрајући га потпуно „позападняченим“ и латинизираним. Са друге стране, ни на Западу никада није био у потпуности прихваћен због свог византијског порекла, в. Haberstumpf 2008: 17–19; Fasolio 2014: 35–37, 44–46.

⁶⁷ Laiou 1972: 174. О политичкој ситуацији на италијанском тлу исцрпно в. Rao 2008: 23–44; Pavoni 2008: 45–82.

⁶⁸ Di Fabio 2005: 56, 63, 65.

⁶⁹ С обзиром на „мешовиту културу“ Теодора, у време његове владавине, почетком XIV века, Монферат је имао значајну улогу у односима између Истока и Запада. Вероватно је образовање које је добио од мајке омогућило да са лакоћом прихвати западне обичаје и културу. Ово је време када су се на тлу маркизата грчки обичаји проширили више него било где другде, укључујући и неке преузете директно са царског двора, као што је потписивање црвеним мастилом и сл., в. Haberstumpf 2008: 16. 22. О везама Теодора са Византијом и Западом в. Haberstumpf 2008; Fasolio 2014: 265–274. Такође није изненађујуће да је, почев од 1319. године, био укључен у контакте између папе и цара – свог оца, у покушајима да се превазиђе подела између латинске и византијске православне цркве, в. Haberstumpf 2008: 19–21. О верској политици Андроника II в. Laiou 1972: 308–329.

⁷⁰ Laiou 1972: 264–265, 302–303, 326–329; Haberstumpf 2008: 18–21.

⁷¹ Као што је познато, Андроник II је 1299. године своју кћер Симониду, која је имала само пет година, дао за жену временшном српском краљу Милутину; овим браком цар је, жртвујући важне територије, обезбедио мир са снажним суседом, који је, користећи слабости византијске државе, освојио грчке поседе у Македонији, ИСН 1994: 439–448.

царства.⁶² После смрти прве жене оженио се 1284. године Јолантом (Виолантом) Монфератском, која је као мираз од свог оца маркиза Виљема VII од Монферата добила права на Солунско краљевство, породични феуд из времена Латинског царства, чиме је формализована цариградска власт над овом територијом.⁶³ Јоланта, која је након удаје за византијског цара узела име Ирина, снажно се држала западних обичаја, штитећи права своје деце рођене у браку са Андроником II. Покушавала је да превазиђе чврсто установљену праксу која није дозвољавала поделу територије царства међу принчевима, при чему су деца из првог брака имала предност у наслеђивању престола. Не успевши у својим покушајима, царица се повукла у Солун, на стари породични феуд, одакле је све до смрти, 1316. године, наставила активно да прати политичку ситуацију.⁶⁴

У Солуну ју је 1305. године затекла вест о смрти брата Јована I, који је, будући без породе, за наследника Монферата одредио царицу. У преговорима са цариградским двором, уз гласно учешће васељенског патријарха Атанасија I, избор да буде послан у латинске земље пао је на њеног другорођеног сина Теодора.⁶⁵ Како се у том тренутку у Цариграду налазила војна мисија из Ћенове, предвођена Антониом Спинолом, пристигла у помоћ цару поводом неприлика са тзв. Каталанском компанијом, као захвалност за ангажовање Ћеновљана склопљен је договор о браку између тада четрнаестогодишњег византијског принца и монфератског маркиза Теодора и Арђентине Спиноле, кћерке Антониовог брата Опичина. Опичино Спинола, припадник једне од најуглађенијих ыеновских породица, као представник гибелина постао је 1303. године, заједно са Бернабом Доријом, вођа – *capitano del popolo* – Републике Ћенове. Брак је у Цариграду дочекан уз неодобравање и негативне коментаре.⁶⁶ Што се тиче италијанске стране, осим личних амбиција Спиноле, разлог за савез лежао је у политичким интересима. Династичко-политичким везама Ћенова је ојачала своје позиције на локалној сцени, добивши савезника у свом првом суседу, монфератском маркизату, иначе упоришту гибелина, у борби против заједничких непријатеља.⁶⁷

Искрцавање Теодора 1306. године у Ћенови у пратњи богате свите упамћено је захваљујући документима који описују овај догађај. Ди Фабио чак сматра да је то могла бити прилика да се директно „увезу“ уметници цариградске провенијенције.⁶⁸ Теодор, који је успео да у сукобима који су уследили током првих година по преузимању власти сачува своје земље управо уз помоћ таста и Ћеновљана, постао је један од најзначајнијих протагониста историје Ломбардије првих деценија XIV века, али и шире.⁶⁹ Но, поред владавине Монфератом, он никада није престао да води рачуна о својим династичким правима и о односима са Цариградом и са балканским земљама, тачније са Србијом. Малобројне вести указују на то да се најмање два пута вратио на Босфор: први пут, између 1316. и 1319. године да помогне свом оцу у борби против Турака, и други пут, између 1325. и 1327. године, у време грађанског рата, помишљајући на могућност да седне на цариградски престо.⁷⁰ Изнета је претпоставка да је током првог путовања у родни Цариград Теодор искористио прилику да посети Србију и своју сестру Симониду, супругу краља Милутина,⁷¹ у покушају

⁷² ВИН 1986: 176–179, нап. 57.⁷³ ВИН 1986: 176–179, нап. 56.⁷⁴ За односе краља Милутина са византијским царским паром в. ИСН 1994: 457–459.⁷⁵ Само три године након брака своје кћерке са Теодором, 1308. године, Опичино је протерао Дорију, прогласивши се за јединог господара Ћенове са титулом „Capitano Perpetuo“, што је изазвало побуну гвелфа и протеривање Опичина већ наредне, 1309. године, в. Laiou 1972: 260–267, 302–303; Fasolio 2014: 81–82. Није без значаја и чињеница да је Дорија подржавао претенденте на престо маркизата од Монферата и опоненте Теодора, Опичиновог зета, в. Pavoni 2008: 45–82.⁷⁶ Laiou 1972: 302–303.⁷⁷ Laiou 1972: 302–303.⁷⁸ О историјским околностима у којима је настало сликарство Di Fabio 1998: 311–315, са чим се слаже и Volpera 2016: 145–146, која помиње и сличности са ситуацијом у Србији, в. Volpera 2016: 146, нап. 29.

да, с обзиром на то да је брак био без порођа, као брат краљице обезбеди право на престо Немањића.⁷² На подстицај царице Ирине, са истом намером је на српском двору боравио његов млађи брат, принц Димитрије, вероватно око 1311/12–1314. године, али је и његов покушај да се представи као могући наследник српског престола остао без успеха.⁷³ Треба поменути да је Милутин, Теодоров зет, одржавао добре односе и са таштом, која му је слала богате поклоне, као и са, и поред колебања сходно политичкој ситуацији, самим Андроником II.⁷⁴

Управо су то године, веома значајне како за „Грка“ Теодора, тако и за Ћенову, када су се одвијали послови на реновирању катедрале Светог Лаврентија. Власт грчког принца над Монфератом, успостављена уз подршку међународне византијске политике, добила је 1310. године коначан печат инвеституром Хајнриха VII. Годину дана касније, крајем 1311, Хајнрих је помогао Теодоровом тасту Опичину да после прогонства на које су га осудили гвелфи поврати контролу над Ћеновом,⁷⁵ коју ће задржати све до погибије 1315. године. И после његовог нестанка са историјске сцене, Андроник II ће до краја живота остати веран савезу. У грађанском рату који је захватио Ћенову 1318/1319. године цар је подржао гибелине, чије је снажно упориште био управо суседни Монферат.⁷⁶

У овом политичком и друштвеном контексту, сложена функција катедрале Светог Лаврентија у Ћенови, издигнута симболично као центар градске политике и пропаганде, могла је да буде основни фактор за одлуку образованих поручилаца да се нови престижни посао осликавања најважнијег циклуса у реновираној цркви повери радионици великог искуства, пореклом из Цариграда, центра који је био најважније културно жариште, иако не и политичко, познатог света.⁷⁷ Нешто раније сличним путем пошла је и Србија: немањићка држава је после склапања брака Симониде и Милутина доживела снажан продор византијске културе створивши, између осталог, значајне споменике и фреско-циклусе, као највиши израз зреле уметности ренесансе Палеолога, која је управо на Ћеновском *Страшном суду* оставила једно од најбољих сведочанстава цариградске ликовне културе овог доба.⁷⁸

Литература

ВИН 1986, *Византијски извори за историју народа Југославије* VI, Београд.

Давидов Темерински А. 1995, *Циклус Страшног суда*, Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, ур. В. Ј. Ђурић, Београд, 191–211.

Ђурић В., Ђирковић С., Корач В. 1990, *Пећка иконостасија*, Београд.

Ђурић, В. 1991, *Сокоћани*, Београд.

ИСН 1994, *Историја српског народа* 1, Београд.

*

Alizeri F. 1870, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI. I – Pittura*, Genova.

Angheben M. 2002, *Les Jugements derniers byzantines des XI^e–XII^e siècles et l'iconographie du jugements immédiat*, CA 50, 105–134.

- Bacci M. 2012, *La cattedrale di San Lorenzo a Genova* II, eds. A. R. Calderoni Masetti, G. Woolf, Modena.
- Brenk B. 1966, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wiener Byzantinistische Studien III, Wien.
- Brenk B. 1972, *Lexikon der christlichen Ikonographie* 4, Freiburg im Breisgau, 513–523.
- Casagrande C. 2004, *Jacopo da Varazze*, Dizionario biografico degli italiani 62, 2004, [http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-da-varazze_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-da-varazze_(Dizionario-Biografico)).
- Cervini F. 1993, *I portali della Cattedrale di Genova e il gotico europeo*, Firenze.
- Christe Y. 1999, *Jugement dernier*, s. l.
- Di Fabio C. 1984, *Scultura romanica a Genova*, Genova.
- Di Fabio C. 1986, *Scultura a Genova 1160–1250: la ricezione del gotico inediti e spunti di ricerca*, Bollettino d'Arte 39–40, 156–157.
- Di Fabio C. 1996, *Il mosaico di San Matteo e tracce per l'arte musiva a Genova nel Medioevo*, ed. A. Guiglia Gudobalvi, Atti del III Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico, F. Gudibaldi, Bordighera, 63–80.
- Di Fabio C. 1998, *La Cattedrale di Genova nel medioevo: secoli VI–XIV*, Milano.
- Di Fabio C. 1999, *Il Tesoro della cattedrale di Genova. Le origini (XII–XIV secolo)*, Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria XIII–XV secolo, eds. A. R. Calderoni Masetti, C. Di Fabio, M. Marcenaro, Bordighera.
- Di Fabio C. 2000, *Opus francigenum dans une ville méditerranéenne: la cathédrale de Gênes dans le premier XIIIe siècle*, Occident et Orient IX^e–XV^e siècles. Histoire et archéologie, 247–276.
- Di Fabio C. 2001, *San Lorenzo un'identità genovese, araba, normanna e bizantina*, Il secolo XIX, 8. 7. 2001, <http://www.ilportoritrovato.net/html/difabio.html>.
- Di Fabio C. 2005, *Bisanzio e Genova fra XII e XIV secolo. Documenti e memorie d'arte*, Genova e l'Europa mediterranea, opere, artisti, committenti, collezionisti, Cinisello Balsamo, eds. P. Boccardo, C. Di Fabio, Milano, 40–67.
- Di Fabio C. 2007, *La chiesa di un comune senza 'palazzo': uso civile e decorazione 'politica' della cattedrale di Genova fra XII e XIV secolo*, Medioevo: La chiesa e il palazzo, ed. A. C. Quintavalle, Milano, 302–313.
- Di Fabio C. 2011a, *Gothique italien: recherches sur la forme et la structure des portails de la cathédrale de Gênes et de Sant'Anrea de Verceil*, Mise en œuvre des portails gothiques. Architecture et sculpture, ed. I. Kasarska, Paris, 115–116.
- Di Fabio C. 2011b, *Gli affreschi di Manfredino e altri documenti genovesi di cultura figurativa "assisiata"*, Bollettino d'Arte 96/12, 83–132.
- Di Fabio C. 2016, *Genova XII–XIII secolo. Arte in una città mediterranea: percorsi e cesure*, Genova nel Medioevo – una capitale del Mediterraneo al tempo degli Embriachi, eds. C. Di Fabio, P. Melli, L. Pessa, Genova.
- DOP 2001, *Byzantine Eschatology: Views on Death and the Last Things, 8th to 15th Centuries*, Dumbarton Oaks Papers 55.
- Evans H. C. 2004, *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*, New York, 179–180, 192–193.
- Fasolio M. 2014, *Il marchese Teodoro I Paleologo di Monferrato (1306–1338) nelle coeve fonti greche e arabe*, Bollettino storicobibliografico subalpino, anno CXII, I semestre, 265–274.
- Garidis M. K. 1985, *Etudes sur le Jugement dernier post-byzantin du XV^e à fin du XIX^e siècle. Iconographie – Esthétique*, Θεσσαλονίκη.

- Grabar A. 1936, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*, Paris.
- Haberstumpf W. 2008, *Teodoro I Paleologo e il Monferrato tra Oriente e Occidente*, „Quando venit marchio Grecus in terra Montisferrati“. L'avvento di Teodoro Paleologo nel VII centenario (1306–2006), ed. A. A. Settia, Casale Monferrato, 15–22.
- Laiou A. 1972, *Constantinople and the Latins: the foreign policy of Andronicus II: 1282–1328*, Harvard.
- Jolivet-Levy C. 2007, *Nouvelles données sur le IX^e siècle en Cappadoce: l'église d'İçeridere*, Зборник радова Византолошког института 44, 73–95.
- Longhi R. 1979, *Progetti di lavoro. Genova pittrice*, Paragone – Arte XXX, 349–351.
- Millet G. 1945, *La dalmatique du Vatican. Les élus, images et croyances*, Paris.
- Milošević D. 1963, *Das Jüngste Gericht, Iconographia Ecclesiae Orientalis*, Recklinghausen.
- Nelson R. 1985, *A Byzantine Painter in Trecento Genoa: the Last Judgement at San Lorenzo*, The Art Bulletin LXVII, 548–566.
- Nelson R. 2007, *Byzantine icons in Genoa before the “Mandylion”*, Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI–XIV), eds. C. Masetti, A. Rosa, C. Dufour Bozzo, G. Wolf, Venezia, 79–92.
- Nicol M. 1994, *The Byzantine Lady: Ten Portraits 1250–1500*, Cambridge.
- Pace V., Angheben M. 2006, *Alfa e omega. Il Giudizio universale tra Oriente e Occidente*, Milano.
- Pavoni R. 2008, *La successione del Monferrato e le fazioni genovesi*, „Quando venit marchio Grecus in terra Montisferrati“. L'avvento di Teodoro Paleologo nel VII centenario (1306–2006), ed. A. A. Settia, Casale Monferrato, 45–82.
- Rao R. 2008, *La continuità aleramica: il governo del marchesato di Monferrato e i poteri locali durante la successione paleologa (1305–1310)*, „Quando venit marchio Grecus in terra Montisferrati“. L'avvento di Teodoro Paleologo nel VII centenario (1306–2006), ed. A. A. Settia, Casale Monferrato, 23–44.
- Réau L. 1957, *Le Jugement dernier*, Iconographie de l'art chrétien II/2, Paris.
- Rentetzi E. 2012, *Gli affreschi bizantini nella cattedrale di Genova: una nuova lettura iconografica*, Arte documento 28, 84–111.
- Schiller G. 1972, *Iconography of Christian Art II*, Londres.
- Underwood P. 1966, *The Kariye Djami 3*, New York.
- Underwood P. 1975, *The Kariye Djami 4*, New York.
- Velmans T. 1984, *Contribution à l'étude du Jugement dernier dans l'art byzantin et post-byzantin*, CahBalk 6.
- Volpera F. 2016, *Proposta di lettura delle pitture di cultura paleologa all'interno del Duomo di Genova*, Intrecci d'arte Dossier 1, 134–150.

THE *LAST JUDGEMENT* AT THE GENOA CATHEDRAL AND THE ART IN THE FIRST DECADES OF THE 14th CENTURY

The Cathedral of San Lorenzo, founded in the 7th century, constituted the centre of the religious, administrative and political life of medieval Genoa. The changes and reconstructions it went through, particularly during the 12th and at the beginning of the 13th centuries, have changed its original appearance. After the sculptural decoration of the west facade, made in the spirit of the Romanesque art by “*magistri antelami*” at the beginning of the 13th century, new ideas and style were brought by French sculptors who, between 1215 and 1225, executed a gothic style programme on the main portal of the west facade. This is the time when Genoa had strong political ties to France and this reflected on the arts as well.

The next reconstruction, undertaken after the fire of 1296, was completed by 1317. A sculptor – “*un maestro campionesese*” and a painter of the Venetian provenance shaped up the painting, sculpture and epigraphic whole which in different aspects celebrated the saints that had particularly emphasized cults, primarily the holy protectors of Genoa. It was at this point in time that the frescoes were created and among them the particularly prominent *Last Judgement* painted on the interior side of the facade above the main entrance – the counter facade, on the surface created by the broken arch that contains a lunette.

This topic, well known in the medieval culture both of the western and of the eastern provenances, was adapted in the Genoa cathedral's fresco to the requirements and the tradition of the setting in which it was created, as well as to the space the artist had available. The placement of the scene in the west section of the church is not a novelty either for the Italian or for the Byzantine art. The composition itself represents a particular editing of a complex theme the matrix of which may be found in Byzantine cycles, but this time modified with solutions whose notional and formal sources belong to the Western tradition. On the outside surface of the arch, at the highest point, the central part of the standard Byzantine scheme of the *Deesis* underwent a significant change by introducing sedentary figures of the Holy Virgin and Saint John the Baptist, which is an iconography otherwise well known in the arts of the West. The figure of the Baptist was moved from the central axis thus leaving an optical and notional centre of the composition to the depiction of the Holy Virgin and Christ on the joint throne. The importance given to the Mother of God in this way, with accentuation of her role as a proxy, otherwise well known throughout the Christian art, makes the Holy Virgin the second protagonist of the iconographic programme. The depiction of Christ in the lunette, doubly emphasized – both by its central position on the facade and by its size – is typical of the monumental depictions of the *Last Judgement* on the reliefs of Western cathedrals, just like the showing of the wound on the rib and the depictions of angels carrying *arma Christi*; the way in which the markings of Passion are represented, the appearance of primordial mother Eve and epicene powers under the throne and on the interior side of the arch around the lunette are in iconographic terms closest to the Byzantine models, linked to the act of the veneration of the *Hetoimasia*. The angels with trumpets, in the lower section of the front of the arch, are present in both tradi-

tions, while the portrayal of the separation of sinners, although damaged to a large extent, is unquestionably of the Byzantine origin.

The Genoese composition, like the other frescoes, made between 1312 and 1317 as a part of the reconstruction of the cathedral, has been assigned to a Byzantine master of the early 14th century, frequently linked to the fresco painters who did the church of the monastery of the Holy Saviour in Chora in Constantinople (1315–1321). The presence of an artist of the Byzantine provenance in Genoa is documented by archive data and written sources, as well as works that came directly from the capital. There are split positions in science as regards the provenance of the author of the frescoes: while a part of the researches are of the opinion that the author was “*magister Marchus Grecus pinter de Costantinopoli*,” documented in Genoa in 1313, another part of the scientists underline a closeness of the artistic treatment with the Thessaloniki mosaics and paintings created in Serbia during the reign of King Milutin in the second decade of the 14th century. Taking into consideration the style characteristics and the high level of mastery, there is no properly valid reason not to accept the authorship of the Constantinople painter Mark the Greek and place the time of the creation of the fresco in 1313 or thereabouts.

The observed style parallelisms may be explained by historic events, especially by the relations between Genoa and the Byzantine Emperor Andronikos II Palaiologos, whose weakened state had become militarily dependent on the Genoese navy. Following political interests, there were also family ties established. The second wife of Andronikos II, Yolanda-Irene of Montferrat, became the heiress of the Margraviate of Montferrat after the death of her brother in 1305. The one to be selected to be sent to the Latin countries and inherit the throne was Theodore, the second-born son of Empress Irene and Andronikos II Palaiologos. On that occasion, a marriage was arranged in 1305 between the Byzantine Prince Theodore and Argentina Spinola, daughter of Opicino Spinola, who, by sharing the authority with Bernabo Doria, was the leader – *capitano del popolo* – of Genoa from 1303 to 1309. When the diarchy was abolished, Opicino was exiled from Genoa, but he returned and ruled Genoa from 1311 until 1315. Opicino, a representative of the Ghibellines, helped his son-in-law Theodore to hold on to power in the first years of his rule, while Andronikos II supported the Ghibellines in subsequent events. Theodore returned to the Bosphorus capital twice, between 1316 and 1319 and between 1325 and 1327. During his first journey, he possibly paid a visit to Serbia and his sister Simonida, wife of King Milutin, in an attempt to ensure inheritance of the Serbian throne. This is the time when Serbia underwent a powerful byzantization, which included arts as well. It was precisely these years that were particularly important for the Genoese commune and it was the time when the works on the renovation of the cathedral of San Lorenzo were taking place. In this political and social context, the function of the cathedral, a symbolic centre of the town's politics, could be the factor in commissioning for the painting of the renovated church a workshop originating in the centre of the most important cultural focal point of the known world of the time.

Архитектонска пластика цркве Светог Николе („Тамница“) код села Ајновце

Прилог проучавању српске скулптуре
из средине XIV века

* dama.popovic@yahoo.com

Апстракт: У раду је проучена архитектонска пластика цркве Светог Николе у селу Ајновце код Косовске Каменице. До данас се сачувала декорација портала на западној и прозора на северној фасади цркве, док се прозор на јужној страни и на олтарској апсиди може делимично реконструисати на основу сачуваних фрагмената. Релефног илустрационог украса и његова клесарска обрада имају двоструки карактер. С једне стране, они се везују за српску и византијску скулптуру око половине XIV века, док с друге стране, наговештавају појаве карактеристичне за моравску илустрацију.

Кључне речи: Ајновце, Косово и Метохија, српска средњовековна скулптура, моравска илустрација

Црква у селу Ајновце код Косовске Каменице недавно је била предмет простране монографске студије. Ослоњени на све претходне, додуше непотпуне и непоуздане резултате, као и на сопствена, темељна истраживања, аутори ове студије, Драган Војводић и Драгана Павловић, битно су унапредили наша знања о историји, архитектури и зидном сликарству овог занимљивог, у науци готово непознатог споменика у области новобрдске Криве реке (сл. 1). Подсетићемо, сасвим укратко, на њихове главне резултате.

На основу расположивих историјских извора, као и података које су пружила, с једне стране, археолошка истраживања, а с друге, детаљна анализа оскудних остатака живописа, поменили аутори дошли су до закључка да је средњовековна црква у селу Ајновце, по свој прилици, посвећена Светом Николи, подигнута негде између 1340. и 1360. године, и то на темељима старије, тробродне византијске базилике. Њен ктитор био је неки сада непознат српски властелин високог ранга, чији се портрет делимично сачувао на западном зиду храма. Да је ајновачкој цркви он наменио гробну функцију, посведочиле би две пажљиво озидане гробнице у јужном броду. Посебно су вредна запажања аутора која се тичу аналогија и хронолошког опредељења цркве. Они су, наиме, утврдили да су артикулација и украс фасада веома блиски решењима заступљеним на Богородичиној цркви у Липљану, вероватно саграђеној у трећој деценији XIV века, и изнели разложну претпоставку да би оба споменика могла бити дело исте, домаће радионице, формиране приликом изградње Грачанице. На добрим основама почива и њихово мишљење – од посебне важности за наша разматрања – да поједини елементи архитектуре ајновачке цркве, какви су кордонски венци и скулптовани оквири прозо-

1. Ајновце, црква Светог Николе,
зајадно прочеље

1. Aјnovce, church of Saint Nicholas,
west facade



¹ Војводић, Павловић 2015: 9–60 (са свим старијим гледиштима и потпуном библиографијом).

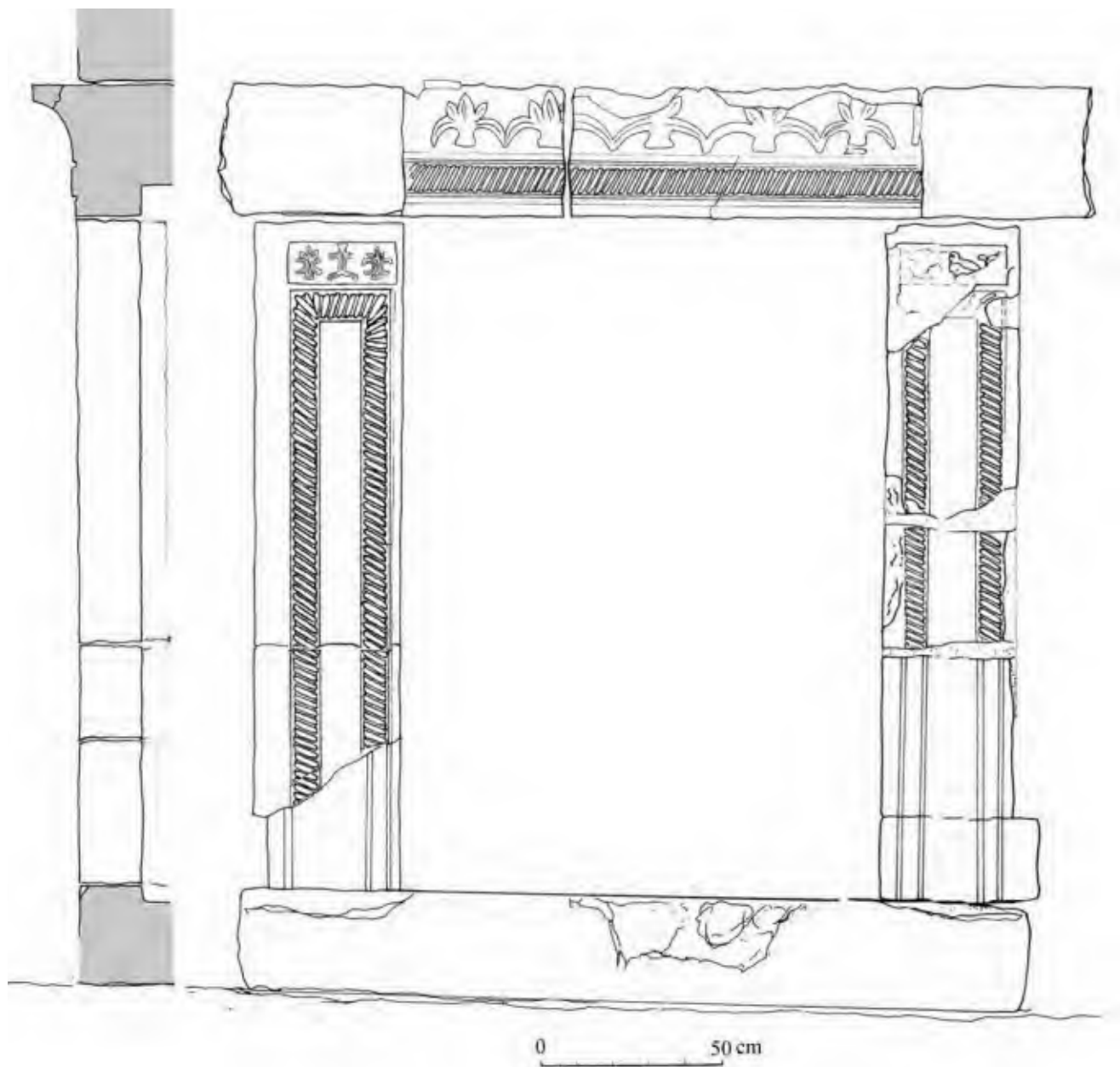
² Копија ове документације данас се налази у Академијском одбору за проучавање Косова и Метохије САНУ.

³ Истраживања цркве у селу Ајновце обавила сам почетком октобра 2016. године. Помоћ приликом техничког снимања архитектонске пластике пружили су ми археолози Маја Бојанић и Ђорђе Милосављевић, којима и овом приликом срдечно захваљујем.

ра и портала, припадају предморавском периоду српске уметности. Најзад, у поменутој студији нису заобиђена ни питања која се тичу две позније обнове цркве, од којих је нарочито замашна била она с краја XVI или почетка XVII века.¹

Овом приликом предмет наше посебне пажње биће архитектонска пластика цркве у селу Ајновце. Ваља одмах нагласити да је данашњи истраживач лишен непосредног увида у некадашњу целину тог скулптуралног украса. Од њега се до наших дана сачувала само декорација портала на западној и прозора на северној страни цркве. Додатне, драгоцене податке пружа теренска документација – дневници и инвентари археолошких ископавања из 1968. године, из Архива ПЗЗСК у Приштини, на основу којих је могуће стећи увид и у неке фрагменте камене пластике који сада недостају.² Наша разматрања започећемо од елемената који се налазе *in situ*.³

По конструктивном склопу и клесаној декорацији издваја се монументални портал ајновачке цркве (сл. 2). Он је састављен



2. Западни портал

2. West portal

од два масивна, широка довратника изведена од ситнозрнастог пешчара различитих нијанси сивкасте, односно беличасте боје, са плитко клесаним украсом на равним, чеоним странама. На довратнике се ослања масиван надвратник, клесан од крупнозрнастог сивкастог пешчара, који у горњем делу има истурен венац са пластичним украсом. Приликом конзерваторско-рестаураторских радова на ајновачкој цркви 1995. године делови поменутих довратника који су лежали расути у порти (сл. 3) враћени су на првобитно место, а комади који недостају (доњи са северне и други одоздо са јужне стране) реконструисани су у пешчару одговарајућег колорита. Вероватно су том приликом оштећени горњи, скулптовани делови довратника, који су, судећи по фотографијама из 1968. године, тада били

3. Западни портал, северни довратник
(снимак из 1968. године)

3. West portal, north door jamb
(a 1968 photo)

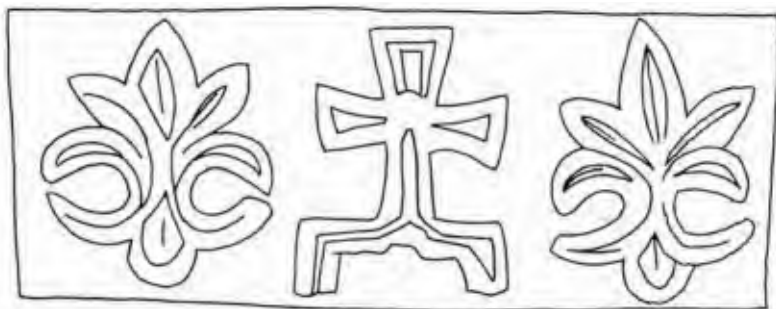


знатно боље очувани. Клесана декорација портала распоређена је на чеоним странама довратника, дуж доње ивице надвратника, као и на доњој, лучној површини истуреног венца. Украс довратника састоји се од широког, рељефног тордираног ужета, које оивичава подужне и горњу ивицу, а првобитно можда и доњу. Овај украс је клесан на плитко издубљеном позађу. Изнад њега, у малим плитко издубљеним правоугаоним пољима при горњој ивици довратника – метопама – налази се фино изведена рељефна орнаментика. На боље сачуваној, северној страни чини је крст на степеничастом постољу, фланкиран са два једнака флорална мотива у виду процветалих петолатичних палмета (сл. 4а). Од декорације наспрамног поља, на јужној страни довратника, сада је преостао само фрагмент са птицом, уздигнутог репа, како се чини (сл. 4б). Ипак, на основу фотографије из 1968. године, када је ова скулптура била у знатно бољем стању очуваности, могло би се опрезно претпоставити да се првобитни украс састојао од две афронтиране птице, вероватно грлице, са неким средишњим мотивом какав је крст, флорални орнамент или кантарос.

Пластична декорација надвратника, такође, обухвата мотив широког тордираног ужета, које, попут својеврсне бордуре, тече уз доњу ивицу архитрава. Посебну пажњу привлачи орнамент који покрива доњу, лучну површину истуреног венца. Он је услед дуготрајне изложености атмосферилијама сада доста оштећен, али га је ипак могуће у целини сагледати. Декорацију чини хоризонтални низ петолатичних палмета особене стилизације: врхови доњих латица спајају се тако да

4а. Западни портал, северна метапа

4a. West portal, north metope



⁴ Теренски инвентар бр. 1, 2, 3, 6/1968.

⁵ Теренски инвентар бр. 7/1968.

творе низ полукружних одсечака, налик врежи (сл. 5), а тај мотив, како ћемо даље настојати да покажемо, веома је важан у покушају хронолошког опредељења ајновачке скулптуре. У том погледу пажњу привлачи и њена клесарска обрада, тачније, неке појединости каква је појава двочлане траке са средишњим усеком на латицама палмета, односно на полукружним врежама. У сваком случају, реч је о плиткорелефној пластици једноставног орнаменталног репертоара, која је доста сумарно компонована и грубо клесана, што, међутим, не значи да је лишена допадљивости и декоративног ефекта.

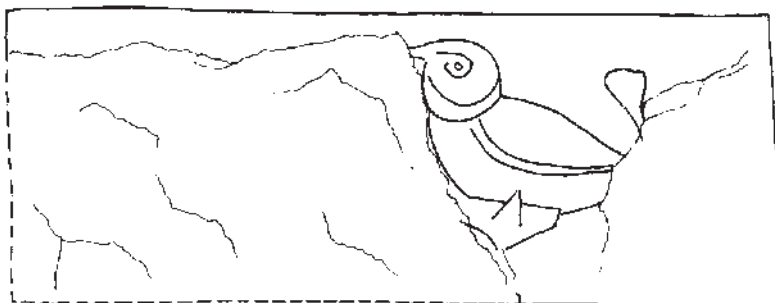
Још једноставнији по заступљеним декоративним елементима и, такође, доста рустичан је и прозор на северној фасади цркве (сл. 6, 7). Тај прозор, клесан од беличастог, ситнозрнастог пешчара, једини је који се сачувао *in situ*, али са знатним оштећењима. Она су видна на левој источној, као и доњој страни, а нарочито у горњим деловима. Упркос тим оштећењима, од којих нека замагљују форме и стога могу истраживача довести у заблуду, облик прозора довољно се јасно сагледава. Реч је о бифори, чији средишњи стубић сада недостаје, са отворима у виду преломљеног лука. Доња и бочне стране прозора имају троструке профиле. Декоративна пластика дефинише спољну ивицу прозора и састоји се од два елемента: тордираног ужета које тече дуж горње и бочних страна, и астрагала, односно јајастог штапа особене стилизације, исклесаног дуж доње ивице.

Захваљујући фрагментима пластике откривеним током археолошких истраживања 1968. године, могуће је извршити делимичну али поуздану реконструкцију још два прозора средњовековног ајновачког храма. Судећи по тим фрагментима, који су током истраживања технички снимљени и уредно документовани, на јужном зиду цркве, сада порушеном, постојао је прозор веома сличан ономе на северној фасади (сл. 8). На то указују три уломка пронађена у шуту на јужној страни цркве: један припада левом а други десном допрозорнику, док је трећи чинио доњи део прозорског оквира.⁴ Њихове димензије, материјал и начин обраде водили би закључку да су поменути прозори били идентични. Њихову заједничку одлику чини и украс – пластична трака са мотивом тордираног ужета, с том разликом што је на јужном прозору она била исклесана и на потпрозорнику.

Од трећег, олтарског прозора преостао је само десни допрозорник, који је приликом археолошких истраживања откривен са источне стране цркве.⁵ По димензијама и начину

46. Западни портал, јужна метопеја

46. West portal, south metope



⁶ Теренски инвентар бр. 4 и 5/1968.

⁷ Теренски инвентар бр. 30/1968.

⁸ Теренски инвентар бр. 36/1968.

⁹ Јовановић *et al.* 2004.

¹⁰ Јовановић 1961: 171–174.

обrade сличан је прозорима на јужној и северној фасади, али са скромнијом декорацијом. На њему је, такође, присутна пластична трака, али без мотива тордираног ужета. На основу овог фрагмента, јединог који је сачуван, тешко је поуздано закључити како је изгледао првобитни олтарски прозор. Ипак, покушај његове графичке реконструкције, нарочито горњег дела прозора, дозвољава претпоставку да у питању није била бифора, већ једноделни прозор, који је могао бити завршен у виду преломљеног лука (сл. 9).

Археолошка истраживања вршена 1968. године открила су и друге фрагменте пластике, који се сада или тешко идентификују или им је немогуће одредити првобитно место и функцију. Међу њима су и уломци, попут дела каменог стуба и фрагмента капитела (?), који су, по свој прилици, припадали рановизантијској базилици.⁶ Из неког познијег раздобља свакако потиче четвртаст камен, са урезаним крстом на све четири стране, али му је намену тешко докучити.⁷ То исто важи и за камену плочу од беличастог пешчара, са плитко уклесаним, приближно равнокраким крстом благо проширених кракова.⁸ Ова плоча је, као сполија, приликом конзерваторско-рестаураторских радова уграђена при врху калкана на западној фасади цркве.

Изложени инвентар, односно опис архитектонске пластике која се сачувала у ајновачкој цркви упућује на закључак да је некадашњи скулптурални ансамбл – бар када је реч о спољашњости цркве – могуће готово у целости сагледати. Та чињеница свакако је од значаја у покушају сагледавања како његовог првобитног програма тако и стилско-морфолошких решења.

Наша разматрања започећемо од портала на западној страни ајновачке цркве. Иако је међу елементима њене архитектонске пластике највећа пажња посвећена изради и декоративном ефекту портала, он се не би могао сврстати међу репрезентативна клесарска дела из раздобља прве половине и средине XIV века, нарочито када се имају у виду домети остварени у владарским задужбинама Немањића – Бањској, Дечанима или Светим арханђелима код Призрена. О томе сведоче његове здепасте пропорције, рустика обрада и груб, често непрецизан клесарски поступак. Сагледавање правога места ове пластике међу оновременим сродним делима утолико је теже што међу сачуваним споменицима има веома мало непосредних аналогија. Ипак, нека сродна решења постоје – и то свакако не случајно – у географски блиском подручју, тачније, у регији око Новог Брда – једног од најзначајнијих средњовековних градова и рударско-трговачких средишта на простору Балкана.⁹ Међу споменицима сачуваним на овом подручју за наш проблем могу бити занимљиви остаци цркве Светог Пантелејмона у селу Бољевце, на око 10 km источно од Новог Брда. Портал ове цркве, добрим делом сачуван, конструисан је од три масивна блока брече, који чине његове довратнике и надвратник.¹⁰ Од ајновачког портала бољевачки се разликује у низу појединости, какве су знатно виткије пропорције, плитка профилација на лицима довратника, а исто тако и изостанком клесане орнаментике. С друге стране, њиховим заједничким цртама могу се сматрати изражена тежња ка монументалном решењу, рустика обрада камена,



5. Западни портал, детаљ надвратника

5. West portal, a detail of the door lintel

¹¹ Јовановић 1961: 173.

¹² Истраживања се врше у оквиру програма *Ревитализација Новог Брда*, који се реализује у организацији Унеска. Истраживачким и конзерваторско-рестаураторским радовима руководе др Марко Поповић и арх. Гордана Симић, којима овом приликом захваљујем на датим подацима.

као и монолитан, масивни надвратник. Када је о бољевачком порталу реч, истраживачи су одавно истакли да он, по свом општем изгледу, подсећа на портале тзв. романског типа, својствене већини споменика рашке стилске групе, али је остало отворено питање о непосредним утицајима којима су се руководили његови мајстори.¹¹

Најближа, за сада, утврђена аналогија ајновачком порталу, када је о конструкцији реч, позната нам је захваљујући најновијим археолошким истраживањима цитаделе Новог Брда.¹² У рушевинама припрате, накнадно подигнуте уз цркву у цитадели, пронађени су фрагменти портала који је, по свом конструктивном склопу, био веома сличан ајновачком. Он се, такође, састојао од монолитног надвратника, који је над самим улазом у припрату имао карактеристичан, полукружно профилисан истурен венац, моделован слично ајновачком, само без орнаментике. И у овом случају надвратник је почивао на масивним довратницима, једноставне клесарске обраде. Оно што нарочито пада у очи јесте то што су оба портала веома сличних, неуобичајено здепастих пропорција. Ако се има у виду оквирно датовање цркве у новобрдској цитадели – чије се подизање опредељује око треће деценије XIV века, а доградња припрате негде почетком друге половине овог столећа – блиска аналогија са ајновачком црквом добија и одговарајуће хронолошке координате.

Још сложенији задатак јесте покушај да се, на основу сачуваних примера, препознају узорци рељефног украса ајновачке цркве, па тиме и њено место у оновременој српској скулптури. По својим мотивима та пластика је релативно оскудна, као што и клесарски рад одаје мајстора доста скромних могућности. Доминантан мотив у декорацији портала свакако је широко и плитко тордирано уже, рустичне обраде,

6. Прозор на северној фасади

6. North facade window



¹³ Тодић, Чанак-Медић 2005: 214, 217 (М. Чанак-Медић).

које уоквирује чеоне стране довратника и тече дуж доње ивице надвратника. Композиција, као и стилизација овог мотива, о коме ће више речи бити мало доцније, немају непосредне аналогije у декорацији црквених портала из раздобља прве половине и средине XIV века. Ипак, његова монументална и неупоредиво репрезентативнија варијанта – у виду тордираних колонета – јавља се у Дечанима, као оквир западног и северног портала.¹³ Ајновачки пример, колико год да је различит и естетски неугледнији, могао би бити својеврсна реминисценција оваквог решења.

Мотиви исклесани у плитко удубљеним правоугаоним пољима на врховима довратника – метопама – веома су једно-

¹⁴ Шупут 1989: 69–74.

¹⁵ О скулптури Дечана в. Максимовић 1971: 99–107; Магловски 1989: 193–218; Тодић, Чанак-Медић 2005: 277–323 (М. Чанак-Медић); Чанак-Медић, Тодић 2016: 78–97.

¹⁶ Ђурић, Ђирковић, Кораћ 1990: 81, 115–116, Т. XXI, XXII (В. Кораћ); Чанак-Медић 1995: 65–66, 68–70, сл. 105а, 114, 117, 118.

¹⁷ Ненадовић 1966: сл. 301.

¹⁸ Касапова 2012: 125.

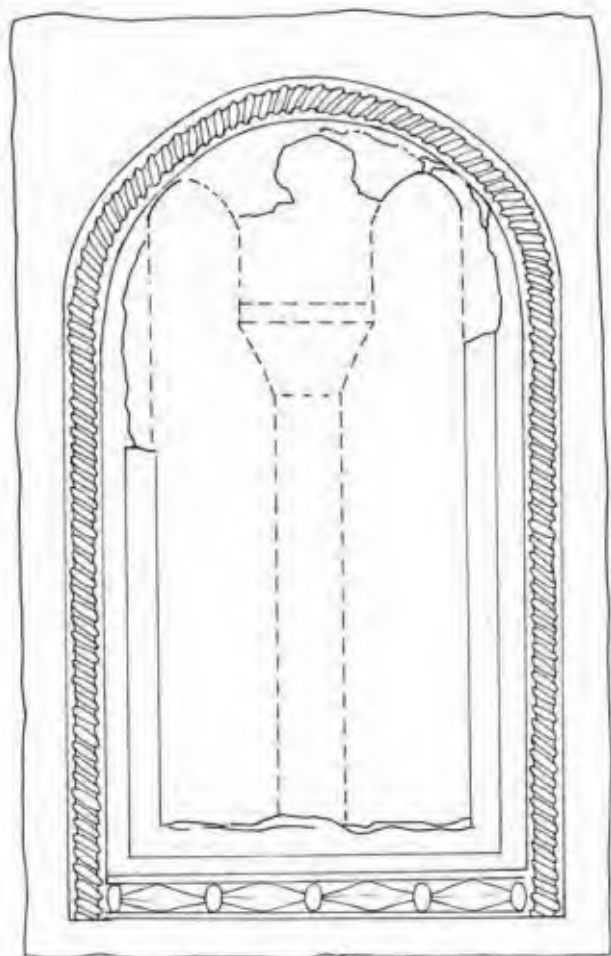
¹⁹ Ђурић, Ђирковић, Кораћ 1990: 101–107, са старијом литературом (В. Ј. Ђурић).

²⁰ Шупут 1989: *passim* (са примерима); за Марков манастир (надвратник портала) в. Касапова 2012: 129–134, цртеж 27, 28.

ставни. То су крст на степенастом постољу, уоквирен са две кринолике палмете на северном, и, вероватно, афронтиране птице – грлице, приказане на јужном довратнику. Оба ова мотива припадају уобичајеном, широко распрострањеном репертоару скулптуре византијског света прве половине XIV века, укључујући српску средину. Као својеврсна општа места, која подвлаче икупљујући смисао Крста и асоцирају на рајска насеља, они представљају препознатљиве симболичке нагласке у пластици овог раздобља, претежно декоративној по свом карактеру.¹⁴ У одабиру поменутих мотива, ајновачки клесар могао је бити надахнут скулптуралним украсом Дечана, у којем су представе крстова на постољу и птица, укључујући и афронтиране грлице, вишеструко заступљени.¹⁵ Упркос извесној финоћи која одликује овај рад, високи дечански узорци били су за ајновачког мајстора ипак недостижни узор.

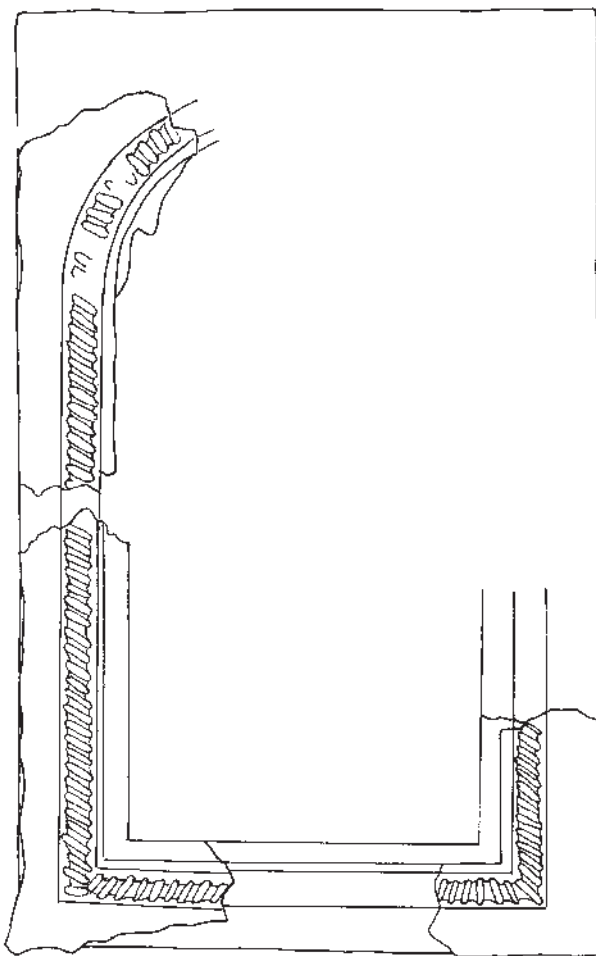
Нарочито карактеристичан мотив портала цркве Светог Николе у селу Ајновце налази се на његовом надвратнику, тачније, на доњој лучној површини истуреног венца. Као што је већ речено, декорацију чини хоризонтални низ петолатичних палмета, спојених низом полукружних одсечака. Палмете сличне стилизације, каткад повијених доњих латица, што их чини налик крину, чест су мотив у српској скулптури из прве половине и средине XIV века. Овом приликом указаћемо само на неке примере, територијално блиске нашем споменику. Плитко клесане палмете-кринови, различите стилизације, заступљени су у скулптури Пећке патријаршије, и то на више објеката: на каменој олтарској прегради цркве Светог Димитрија, на саркофагу приписаном патријарху Сави IV у истој цркви, као и на саркофагу архиепископа Данила у цркви Богородице Одигитрије. Готово идентичне ајновачким, како по форми тако и по обради, свакако су палмете-кринови исклесани на каменој плочи са натписом, секундарно уграђеној у саркофаг над гробом патријарха Јоаникија у цркви Светих апостола.¹⁶ Слично обликоване палмете красе капители пронађене у рушевинама цркве Светих арханђела код Призрена,¹⁷ као и капители каменог иконостаса у Марковом манастиру код Скопља.¹⁸ Да је овај мотив стекао велику популарност крајем прве половине XIV века, сведочи појава стилизованог крина у сликаном украсу фасада на црквама Пећке патријаршије. Његово будуће распрострањено присуство на четири-пет деценија млађим моравским споменицима истраживачи су још одавно истакли.¹⁹

За разумевање карактера рељефа који украшавају ајновачки надвратник и места које заузима у оновременој скулптури, од највеће је важности његова композициона структура. Управо она, треба одмах нагласити, чини једно од главних обележја византијске и српске архитектонске пластике из раздобља прве половине, односно средине XIV века. У питању су низови једноставних, често једнообразних мотива декоративног карактера, углавном геометријских и вегетабилних, који се ритмички понављају, образујући преплете разноврсних комбинација. Таква плиткорелефна пластика, по правилу, распоређена на одговарајућим деловима грађевине – довратницима и надвратницима портала, зидним венцима, проскинитарима и архитравима олтарских преграда – среће се на широком простору византијског света: у Мистри, Охриду, Пећи, Псачи, Марковом манастиру.²⁰ Типолошки сродне композиције, са сличним



7. Прозор на северној фасади

7. North facade window



8. Фрагменти прозора са јужне фасаде

8. Fragments of the south facade window

²¹ Ђурић, Ђирковић, Кораћ 1990: 107, сл. 63 (В. Ј. Ђурић).

²² Ненадовић 1966: сл. 203, 207, 237–239, 251 и passim.

²³ На сличност ових рељефа, како по мотивима тако и начину клесања, одавно смо скренули пажњу, в. Поповић 1985: 71–88; Чанак-Медић 1989: 69, цртеж 115.

репертоаром мотива, јављају се и у фреско-техници. За питање којим се бавимо од кључне важности је већ поменути сликани украс на фасадама цркава Пећке патријаршије, тачније, орнаменталне траке изнад прозора на куполи Богородице Одигитрије. Централни мотив тих трака је низ палмета-кринова, који израстају из двоструких полукружних петљи што творе својеврсни, континуирани преплет. Овај украс, произашао из византијске уметничке традиције, јединствен је по томе што је био део смишљене, системски организоване целине.²¹

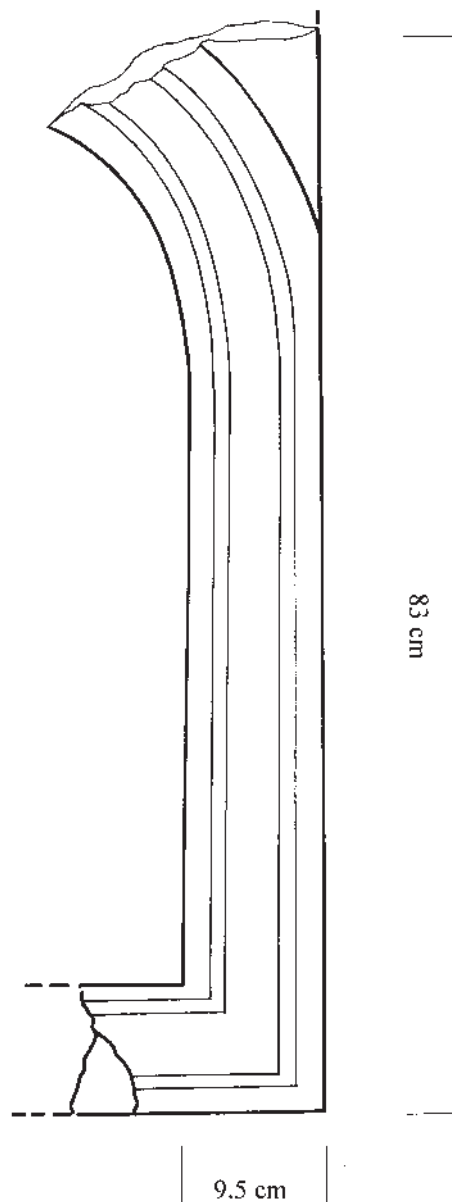
Још једна битна одлика рељефа на надвратнику ајновачке цркве јесте начин клесања палмета и, нарочито, полукружних трака. Пада у очи да су ове траке двоструке и клесане са средишњим жљебом – што представља правило у познијој, моравској пластици, али у скулптури из прве половине и средине XIV века никако није уобичајена појава. Као ретке а територијално блиске примере, треба навести пластику из цркве Светих арханђела код Призрена²², као и рељефни украс на мермерној поклопници надгробног споменика архиепископа Саве II у пећкој цркви Светих апостола.²³ Са становишта клесарског

²⁴ Касапова 2012 (где се изградња храма опредељује у време између 1365/66. и 1376/77. године).

²⁵ Касапова 2012: 294–295, цртеж 27, 28.

²⁶ Кораћ 2003: 288–291, сл. 34, 35.

²⁷ Шупут 1989: 73–74.



9. Фрагмент олуларског прозора

9. Fragment of the apsidal window

умећа, рељеф на довратнику ајновачког портала тешко да се може поредити са наведена два примера, који свакако представљају највише домете оновремене скулптуре. С друге стране, такво поређење свакако дозвољавају техничка обележја а донекле и репертоар мотива.

Када је реч о начину клесања, већ на први поглед се запажа да палмете-кринови у цркви села Ајновце нису потпуно идентичних димензија и да нису сасвим прецизно уклопљени у расположиву површину надвратника. Те чињенице јасно говоре да је цртеж орнаментике рађен „слободном руком“, тј. без шаблона. Осим тога, читав рељеф је доста грубо моделован и није подвргнут завршној обради, полирању. За шире сагледавање оваквог типа скулптуралне декорације веома су подстицајна запажања која су својевремено изнета о пластичној декорацији надвратника на западном порталу Марковог манастира из седме, односно осме деценије XIV века.²⁴ Тај украс је компонован од једанаест кружних поља, унутар којих се налазе седмолатичне палмете, као и једна шестокрака звезда у средишњем пољу. Ова пластика, како је то у науци већ истакнуто, без сумње заостаје за водећим скулптуралним делима XIV века, како по свом репертоару, који се састоји од једноличног понављања једног истог, једноставног мотива, тако и по клесарској обради. Она се пак одликује доста непрецизним цртежом, грубом моделацијом, као и изостанком финог, завршног глачања.²⁵ За наше питање нарочито је занимљиво запажање да је свака палмета на овом надвратнику слободно цртана на камену, тј. да орнамент није рађен уз помоћ шаблона, због чега рељеф, као целина, „делује више својом живошћу и топлином него тежњом ка луксузу и прецизности“.²⁶ Дакле – оба поменута надвратника, иако међусобно различита, аутентично су сведочанство о једном карактеристичном току скулптуре XIV века, коју одликује сведен орнаментални репертоар, плошно моделовање, као и одређено опадање заната. Истовремено, та скулптура потврђује континуирано трајање клесарске уметности и у неким аспектима наговештава појаве својствене моравској пластици.²⁷

Осим портала, и други секундарни архитектонски елементи цркве у селу Ајновце били су предмет брижљиве обраде. То се пре свега односи на прозоре – апсидални, чији се облик сада може тек делимично сагледати, као и две бифоре на северној и јужној страни цркве. Судаћи по сачуваном северном, као и фрагментима јужног, ови прозори су били клесани са тежњом да се, осим функционалности, постигне и одређен декоративни ефекат. О томе сведоче разубеђена профилација, као и већ поменути украсни елементи, какви су тордирани уже и „јајаста штап“, односно особено стилизован астрагал, који се састоји од елипсоидних „перли“ спојених дугуластим, заобљеним „штаповима“.

Када је о ајновачким прозорима реч, пажњу подједнако завређују њихов облик и украс. Они представљају важне елементе како за хронолошко опредељење споменика, тако и за разумевање токова развоја српске средњовековне архитектуре и њених различитих појавних облика у раздобљу XIV века. У том смислу, посебно је карактеристична појава бифора са готички преломљеним луком. У науци је већ много пута истичана чињеница да је прелазни романо-готички стил, свој-

²⁸ Последњи је ово питање проблематизовао, са прегледом старијих мишљења Стевовић 2016: 317–329.

²⁹ Тодић, Чанак-Медић 2005: 212–223 (М. Чанак-Медић).

³⁰ Ђурић, Ђирковић, Кораћ 1990: 75–91 (В. Кораћ); Чанак-Медић 1995: 61–65, сл. 265–279.

³¹ Ненадовић 1966: 46–49; Ћурчић 2010: 661–662.

³² Čanak-Medić, Čubrović 2010: 149–155, Т. XIX, сл. 112.

³³ Ненадовић 1966: *passim*.

³⁴ Чанак-Медић 1995: 63, л. 278, 279.

³⁵ Чанак-Медић 1989: 224–225, сл. 90.

ствен западним областима, а пренет у унутрашњост земље посредством клесара из Котора, Бара и Дубровника, оставио дубоког трага у архитектури српских земаља у првој половини XIV столећа. Штавише, у садејству са традиционалним обрасцима византијске архитектуре, он је произвео врло особена, уз то необично разноврсна градитељска решења.²⁸ Утицај романо-готичких форми посебно је изражен на најрепрезентативнијим здањима епохе, задужбинама владара и црквених поглавара. Сматра се да је заслугом архиепископа Данила II, који је надгледао радове у Дечанима, као и црквеном седишту у Пећи, иста скупина мајстора исклесала бифоре са благо преломљеним луковима на зидовима наоса и у тамбуру куполе дечанског храма,²⁹ као и прозоре романо-готичких облика на цркви Богородице Одигитрије у комплексу Пећке патријаршије: апсидалну бифору и монофору на јужном зиду. У сличном стилском маниру изведени су и прозори на цркви Светог Димитрија – бифора на олтарској апсиди и северном зиду западног травеја.³⁰ На основу сачуваних фрагмената, поуздано се зна да је прозоре романо-готичког стила имала и велелепна задужбина цара Стефана Душана, црква Светих арханђела код Призрена.³¹ Ове и сличне узор могао је имати пред очима клесар који је био ангажован на изради ајновачке секундарне пластике.

У архитектонској пластици дечанске, као и поменутих пећких цркава, присутни су, такође, украсни елементи који се доцније појављују и у ајновачкој цркви. Такво је тордирано уже, које припада познатом градитељском репертоару Поморја. Репрезентативни пример представља свакако источна трифора которске катедрале, где тај мотив чини унутрашњу ивицу прозорског оквира.³² Мајстори пореклом из ових крајева свакако су извели и делове секундарне архитектонске пластике у призренским Светим арханђелима, где је тордирано уже веома широко заступљено.³³

У пластици пећких цркава мотив тордираног ужета среће се на порталу цркве Светог Димитрија, као и на бифори на јужном зиду Богородичине цркве. Карактеристична је и појава астрагала, односно „јајастог штапа“, на две монофоре Богородичине цркве.³⁴ У питању је мотив апулијског порекла, који су преузели и клесари на источној обали Јадрана. Леп пример је свакако астрагал на источној бифори Свете Марије Колеђате у Котору, који, са своје стране, пружа додатну потврду о пореклу мајстора ангажованих у Дечанима и Пећи.³⁵ Иако се по својој стилизацији, а нарочито, клесарској обради, орнамент „јајастог штапа“ исклесан на северној бифори ајновачке цркве разликује од поменутих примера, он свакако припада том, заједничком фонду архитектонске пластике.

Изложена анализа пластичног украса ајновачке цркве имала је за циљ да што прецизније одреди њено место у српској скулптури око средине XIV века – која, добро је познато, не представља једнообразну већ врло сложену појаву, различитих програмских и стилских исходишта. У тим оквирима, ајновачкој пластици не припада посебно истакнуто место, без обзира на то што представља коректан и занимљив клесарски рад. Разлог да јој се посвети посебна пажња јесу она њена својства која наговештавају будућа решења, заступљена у моравској архитектонској пластици.

³⁶ Војводић, Павловић 2015: 20, 23–24 (са свом старијом литературом).

³⁷ Максимовић 1971: 126–127; Ристић 1996: 125; за примере в. Катанић 1988: *passim*.

³⁸ Поповић 2009: 69–81 (са претходним мишљењима).

³⁹ За примере-илустрације в. Катанић 1988: 52–59 (Лазарица), 114–122 (Љубостиња), 139 (Велуће), 186–187 (Каленић).

⁴⁰ Ристић 1996: 121 (са старијом литературом).

⁴¹ В. нап. 22, 23.

Поједина од тих својстава у науци су већ уочена и коментарисана. Такав је случај са два камена профилисана кордонска венца на фасади ајновачког храма. Један је постављен у висини основе лукова ниша, а други при њиховом дну. Ови кордонски венци веома подсећају на моравске иако су, за разлику од већине њих, једноставније обликовани и увучени у раван зида. Чини се да неће бити случајно што се најближе аналогije, по обради и распореду на фасади, могу пронаћи на храмовима у комплексу Светоарханђелског манастира код Призрена, као и Марковог манастира код Скопља.³⁶ На извесне додирне тачке са секундарном пластиком моравских грађевина могло би се помишљати и када је реч о прозорима ајновачке цркве. Иако се њихов облик – бифоре са преломљеним луцима – затим разуђена профилација, као и орнамент „јајастог штапа“, могу сматрати решењима својственим првој половини и средини XIV века, неки елементи постаће карактеристично обележје архитектонске пластике из последње четврти XIV и првих деценија XV века. Такво је пре свега тордирано уже, које не само што обрубљује бифоре на северној и јужној фасади ајновачке цркве већ и доминира у декорацији западног портала. Добро је познато да тордирано уже представља не само особен већ и незаобилазан елемент пластичног украса моравских грађевина. Његова примарна функција у целини тог декоративног система јесте да уоквири поједине архитектонске елементе – розете, прозоре, линете, односно да врши улогу носача – стубића бифора и трифора, или полустубића који носе аркадни фриз. Тордирано уже какво се јавља у ајновачком храму има још један заједнички именитељ са овим примерима. То је начин клесања, тачније, изражена густина тордације, по којој се овај мотив јасно разликује од тордираног ужета какво се јавља на старијим, рашким споменицима.³⁷

Наговештај појединих стандардних елемената у орнаменталном репертоару моравске пластике садржи и мотив палмета-кринова са доњим латицама спојеним тако да формирају хоризонтални низ полукругова. Подвргнут јакој геометријској стилизацији, овај флорални мотив, уобичајен у скулптури средине XIV века, у односу на њу попримио је другачији, наглашено орнаментални карактер. Остављајући овом приликом по страни симболично значење крина – што смо разматрали једном претходном приликом,³⁸ указаћемо на могући правац морфолошког развоја овог мотива, који је за крајњи исход имао једно од учесталих, препознатљивих решења моравске пластике. То су низови стилизованих кринова, повезаних преплетом двочлане траке у виду полукругова. Једноставна, „базична“ варијанта тих орнаменталних низова, који најчешће украшавају лукове архиволти, јавља се у декорацији Лазарице, Љубостиње и хиландарске спољне припрате, док је њен сложенији, китњаст облик, заступљен у орнаменталној пластици Велућа и Каленића.³⁹ У свим поменутих случајевима, рељеф је изведен помоћу двочлане траке са оштрим средишњим усеком, што представља не само битно својство моравске плиткорелефне пластике већ и важну појединост приликом разматрања њених стилских одлика.⁴⁰ Двочлана трака сасвим сличних својстава оној из ајновачке цркве – са веома ретким паралелама у скулптури око средине XIV века⁴¹ – могла би, такође, бити најави тих нових стремљења.

⁴² За најновије синтетичке прегледе, са библиографијом, в. радове у публикацији Византијско наслеђе и српска уметност II. Сакрална уметност српских земаља у средњем веку: Стевовић 2016а: 423–433; Прерадовић 2016: 435–445.

⁴³ Ćurčić 2000: 477–487.

⁴⁴ Тодић 2013: 67–88.

Порекло и узор моравске пластике свакако су једна од највише разматраних тема српске историје уметности средњег века, уз то и једна од најспорнијих у погледу тумачења – ако је судити по различитим мишљењима и претпоставкама које су о њој изнете.⁴² Овај проблем као да представља својеврсни изазов за сваку генерацију истраживача, а појединачни продори, који на нов начин осветљавају неке важне аспекте овог питања, уверавају нас да се пред науком још увек налази пространо поље испитивања. Критичко преиспитивање свакако захтева не тако давно изнета хипотеза о времену грађења хиландарске спољне припрате опредељено у време цара Душана, а не кнеза Лазара, како се уобичајено сматрало – с обзиром на то да она непосредно утиче на тумачење њених декоративних рељефа и њиховог односа према моравској пластици.⁴³ За боље и тачније сагледавање проблема генезе моравске пластике од изузетне су важности најновији резултати проучавања остатака манастира Убошца (Рђавца) код Косовске Каменице. Његово аргументовано датовање у средину XVI, уместо у другу половину XIV века, донело је значајан заокрет у разумевању плиткорелефне пластике Убошца, која је у старијој литератури сматрана једним од главних претходника моравске пластике.⁴⁴

Не треба посебно истицати да наше истраживање архитектонске пластике цркве Светог Николе у селу Ајновце са становишта важности изведених закључака не претендује на поређење са поменутиим доприносима. Циљ нам је био да овај скроман али вишеструко занимљив клесарски рад што прецизније сагледамо у хронолошким, као и програмско-стилским оквирима, и да уочимо карактеристична својства која га везују, с једне стране, за скулптуру око средине XIV века, а с друге, за декоративни репертоар моравске пластике. У сваком случају, ово испитивање изнова би потврдило у науци више пута изречено гледиште о кључној важности Косова у стварању новог клесарског програма у последњем раздобљу српске државности.

Библиографија

- Војводић Д., Павловић Д. 2015, *Црква „Тамница“ код Ајноваца у једном средњем веку*, Косовско-метохијски зборник 6, 9–60.
- Ђурић В. Ј., Ђирковић С., Кораћ В. 1990, *Пећка Патријаршија*, Београд.
- Јовановић В. 1961, *Прилог археолошкој топографији Новог Брда*, *Старинар*, н. с. XII, 169–174.
- Јовановић В. *et al.* 2004, *Ново Брдо*, Београд.
- Касапова Е. 2012, *Архитектура на цркви Св. Димитрија – Марков манастир*, Скопје.
- Катанић Н. 1988, *Декоративна камена пластика моравске школе*, Београд.
- Кораћ В. 2003, *Споменици монументалне српске архитектуре XIV века у Повардарју*, Београд.
- Магловски Ј. 1989, *Дечанска скулптура – програм и смисао*, Дечани и византијска уметност средином XIV века, ур. В. Ј. Ђурић, Београд, 193–218.
- Максимовић Ј. 1971, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад.
- Ненадовић С. 1966, *Душанова задужбина манастир Светих Арханђела код Призрена*, Београд.

- Поповић Д. 1985, *Надгробни споменик архиепископа Саве II из цркве св. Ајоспила у Пећкој патријаршији*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 21, 71–88.
- Поповић Д. 2009, *Цветина симболика и култи реликвија у средњовековној Србији*, Зограф 32/2008, 69–81.
- Прерадовић Д. 2016, *Архитектонска пластика и систем украшавања моравских цркава*, Византијско наслеђе и српска уметност II, Сакрална уметност српских земаља у средњем веку, ур. Д. Војводић, Д. Поповић, Београд, 435–445.
- Ристић В. 1996, *Моравска архитектура*, Крушевац.
- Стевовић И. 2016, *Византијске и романо-гоthicке концепције у српској архитектури и скулптури XIV столећа (до 1371. године)*, Византијско наслеђе и српска уметност II. Сакрална уметност српских земаља у средњем веку, ур. Д. Војводић, Д. Поповић, Београд, 317–329.
- Стевовић И. 2016а, *Сакрално грађевинарство Моравске Србије*, Византијско наслеђе и српска уметност II. Сакрална уметност српских земаља у средњем веку, ур. Д. Војводић, Д. Поповић, Београд, 423–433.
- Тодић Б., Чанак-Медић М. 2005, *Манастир Дечани*, Београд.
- Тодић Б. 2013, *Манастир Убожац*, Косовско-метохијски зборник 5, 67–88.
- Ćurčić S. 2000, *The Exonarthex of Hilandar. The Question of Its Function and Patronage*, Осам векова Хиландара. Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура, ур. В. Кораћ, Београд, 477–487.
- Ćurčić S. 2010, *Architecture in the Balkans from Diocletian to Süleyman the Magnificent*, New Haven – London.
- Чанак-Медић М. 1989, *Архитектура Немањиног доба II. Цркве у Полимљу и на Приморју*, Споменици српске архитектуре средњег века. Корпус сакралних грађевина, Београд.
- Чанак-Медић М. 1995, *Архитектура прве половине XIII века II. Цркве у Рашкој*, Споменици српске архитектуре средњег века. Корпус сакралних грађевина, Београд.
- Чанак-Медић М., Тодић Б. 2016, *Манастир Дечани*, Нови Сад – Манастир Дечани.
- Čanak-Medić M., Čubrović Z. 2010, *Katedrala Svetog Tripuna u Kotoru. Istorija, arhitektura, arhitektonska plastika i liturgijski nameštaj*, Kotor.
- Шупут М. 1989, *Византијска скулптура из средине XIV века*, Дечани и византијска уметност средином XIV века, ур. В. Ј. Ђурић, Београд, 69–74.

Danica I. Popović

ARCHITECTURAL SCULPTURE OF THE CHURCH OF SAINT NICHOLAS NEAR THE VILLAGE OF AJNOVCE (EAST KOSOVO)

A Contribution to the Study of Serbian mid-14th-Century Sculpture

The medieval church in the village of Ajnovce near Kosovska Mitrovica, most probably dedicated to Saint Nicholas, was built sometime between 1340 and 1360 on the foundations of an older three-aisled Byzantine basilica (Fig. 1). Its ktetor, an unidentified-Serbian noble of highrank whose portrait has been partially preserved on the west interior wall, intended it as his funerary church.

The history, architecture and wall-painting of this church, hitherto almost unknown inscholarship, has recently been the subject of a detailed study by D. Vojvodić and D. Pavlović. Our paper, devoted to the architectural decoration of this church, should serve as a supplementto it.

Of the originalsculptural decorationof the church, only that of the west portal and the north window has remainedin situ. The faces of the jambs of the massive sandstone portal are decorated with a twisted ropeborder in low relief surmounted by a sunken panel – metopewith raised motifs: a cross on a stepped plinth flanked with palmettes in the north metope, anda bird in the damaged south one (Figs. 2, 3, 4a, 4b). The relief decoration of the door lintel consists of a wide twisted ropealong its lower edge surmountedbya row of five-petal palmettes-lilieslinked togetherin an interlace pattern made up of a row of double-bandsemicircles (Fig. 5). This latter motif and the manner ofcarvingare important elements for dating the Ajnovce sculpture.

The partially damaged window on the north facadeoriginally was a mullioned window with twopointed-arch lightswhoserelief decoration consists of twisted rope and egg-and-lozengemotifs (Figs. 6, 7). The fragments discovered during the 1968 archaeological investigationenabled a partial reconstruction of another two church windows– the two-light window on the south facade (Fig. 8), which probably was the same as the one on the north, and the apsidal window (Fig. 9).

The architectural stone carvingof the Ajnovce churchdoes not belong to the bestworks from the first half and middle of the 14th century, but it is worthy of note for more than one reason. Models for some of its solutions (pointed-arch two-light windows) and for the repertoire of ornamental motifs (twisted rope, egg-and-lozenge) may be found in the contemporarydecoration of the monastery of Dečani, the Patriarchate of Peć and the Holy Archangels near Prizren. On the other hand, the composition, stylization and decorative character of some motifs (the row of palmettes-lilies linked by semicircles) can be linked to the Byzantine and Serbian art of the first half and middle of the 14th century. Carved without the use of templates,the Ajnovce reliefs are characterized by rather imprecise free-hand drawing, rough chisel work andalack of final polishing. What is particularly characteristic is the presence of the double-bandmotif with a central groove, which is a rarity in mid-14th-century sculpture but becomes a rule in the so-called Morava style of architectural ornament which marked the church architecture of the last quarter of the 14th and first half of the 15th century. The transitional Ajnovce reliefs may therefore contribute greatly to a better understanding of the genesis of the Morava architectural decoration, which is one of the most complex and still open questions in the history of medieval Serbian art.

Татијана
А. Стародубцев*

Академија уметности,
Универзитет у Новом Саду

Писани извори о црквама и манастирима подизаним или обнављаним у областима Лазаревића и Бранковића

У НАТПИСИ И ЗАПИСИ. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

*tatjana.starodubcev@uns.ac.rs.

** Овај рад је настао у оквиру истраживања на пројекту *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* (бр. 177036), који финансијски подржава Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ О натписима, њиховом саставу и великој изворној вредности и веродостојности в. Михаљчић 1999б: 436–438, са изворима и литературом, за надгробне споменике, њихове украсе и натписе над гробовима в. Поповић 1999а: 425–426; Поповић 1999б: 426, са изворима и литературом. О ктиторским натписима било је речи у првом тексту овога низа, уп. Стародубцев 2013а: 133–144.

² О записима, њиховом саставу и изворној вредности в. Михаљчић 1999а: 217–219, са изворима и литературом, за текстове аутобиографског садржаја у различитим списима насталим у Србији током средњег века в. Ређеп 1999: 25–26.

Апстракт: Разматрају се храмови и манастири у областима Лазаревића и Бранковића (1371–1459) који се помињу у најстаријим и најновијим изворима. Најчешће се наводе најстарији урезани на каменом илочама уграђеним у зидове, надгробним бележима, апликацији за чашу, ирсијен и звоно, као и они са именима дародаваца исписани уз ликове светитеља. Појмом следе записи забележени у разноврсним рукописима. На крају су изложена закључна разматрања о значају писаних извора представљених у овом и у њиховој четири рада – књижевних најстаријих, новеља, житија, живописа и описи преноса моштију, разноврсних правно-имовинских исправа и најстаријих и записи. Они пружају обиље података о црквама и обитељицама на којима су вршени различити грађевински захвати. Сведоче и о њиховом оснивању и о онима која су у њих добила обнављања или проширивања. Говоре и о режним очуваностима и о многобројним променама у рушевом стању или незнањем прагова или под зидовима нових грађевина, као и онима за које није поуздано утврђено чак ни где су се њих налазила.

Кључне речи: писани извори, најстарији, записи, цркве, манастири, Лазаревићи, Бранковићи

Натписи и записи представљају важне писане изворе првога реда за познавање историје средњег века, а међу њима има и оних који сведоче о постојању појединих храмова и манастира. Натписи су текстови малог обима израђени на различите начине, већином у тврдом материјалу. Срећу се урезани на надгробним споменицима, израђени четкицом или длетом на унутрашњим или спољним зидовима храмова и на иконама, резбарени на металним или дрвеним предметима, извезени на тканинама. Стога су разноврсних садржаја. Краћи су од записа због начина исписивања и ограниченог натписног поља.¹ Записи су белешке, обично невеликог обима и неретко аутобиографског тона, писане на белинама рукописних и доцније штампаних књига, настали најчешће из потребе да се саопшти неки догађај како не би био заборављен. Међу њима се срећу потписи писара са обавештењима о времену израде књиге, понекад и о томе по чијем су налогу или за кога преписивали и по каквом предлошку, те молбе за опроштај уколико су им промакле грешке. Многи су испуњени општим местима и наводима из Светог писма и носе облик молитве, поједини пружају и личне исповести, а понеки сведоче и о ратним пустошењима или необјашњивим појавама.²

³ Чанак-Медић 1997: 70; Радовановић, Ђорђевић 2000: 49. За претпоставку да је та црква, манастирска тек од 1985. године, првобитно била парохијска, в. *Српска* 2003: 287. Велику обнову храма предузео је 1796. године Воиштан Калуђеровић, уп. *Српска* 2003: 287–288.

⁴ Чанак-Медић 1997: 78, а се п(и)са рабъ в(о)ж(и) хванъ въ л(ет)ѣ зѡча. Читање доносимо на основу фотографије у Чанак-Медић 1997: сл. 12.

⁵ Чанак-Медић 1997: 78; Радовановић, Ђорђевић 2000: 51.

⁶ Чанак-Медић 1997: 71; Радовановић, Ђорђевић 2000: 51.

⁷ Тај натпис и здање о којем он сведочи представљени су у раду Стародубцев 2013а: 137–138 и сл. 5, са изворима и литературом.

⁸ Чанак-Медић 1997: 71, сл. 1. Касније је спољна припрата порушена и над њеним доњим делом је у два маха грађена дрвена конструкција, а нову, уклоњену током конзерваторских радова, подигао је 1860. године трговац из Жагубице Ламбра Ђорђевић, уп. Чанак-Медић 1997: 71; Радовановић, Ђорђевић 2000: 53. За стање цркве 1733. године в. Витковић 1884: 163–164.

⁹ Чанак-Медић 1997: 73.

¹⁰ Мадас, Гајић 1983: 226, током ископавања пронађени су остаци два зида северно од црквеног здања – дужег, који тече паралелно са зидом храма, и краћег, у правцу север–југ уз саму цркву.

¹¹ Мадас, Гајић 1983: 226.

¹² Мадас 1995–1996: 151–157; Џуњак 2000: 95–97. На терену (26. маја 1996. године) нисмо успели да видимо надгробне плоче и ишчитамо натписе. У каснијем усменом саопштењу Д. Мадаса, сазнали смо да су оне након ископавања, да не би биле оштећене, прекривене слојем земље.

¹³ О надгробним плочама и гробовима најопширније, са описом и читањем натписа и датовањем у средину XIV века, в. Мадас, Гајић 1983: 228–230 и сл. 8–10, где је на гробу Илијин уместо 23. (киг) фебруар омашком прочитано 24, што се понавља у каснијој литератури. Натписе пружамо на основу њихових читања уз корекције уз помоћ илустрација које су приложиле у тексту. За ове гробове в. и Мадас 1995–1996: 151, 152–153, где напомиње да су сахрањена тела најпре деце, потом Теодоре и на крају Илије, те да су обоје одраслих покопани као монаси без прилога; Мишић 1987: 85–87 сматра да се са Илијом и Теодором и њиховом децом породица угасила и да су они умрли вероватно од куге око средине XIV века; Радовановић, Ђорђевић 2000: 55; Џуњак 2000: 96, 97, 99–100.

¹⁴ О тим надгробним плочама опширно, са описом и читањем натписа, в. Мадас, Гајић 1983: 231–239 и сл. 11–17. За дан смрти Угљеше Десислалића морали смо се ослонити на објављено читање, у које нисмо сигурни, уп. Мадас, Гајић 1983: 234 и сл. 12. Не искључујемо могућност да се ради о 10. дану. На гробу Стефана Кувета ишчитана је година зѡс 1398(?), Мадас, Гајић 1983: 235, која се у каснијој литератури понекад издваја као спорна,

НАТПИСИ

Уз цркву са припратом у селу *Тргу* код Жагубице, првобитно посвећену Светом Николи и данас Рођењу Богородичином, изграђену негде крајем XIII или почетком XIV века,³ подигнута је спољна припрата. Исклесани натпис, који је некада стајао вероватно на њеном прочељу, данас смештен у западну фасадну нартекса, гласи: † а се п(и)са рабъ в(о)жи иванъ| въ л(ет)ѣ зѡча (сл. 1).⁴ Он доноси 6891, односно 1382/1383. годину. Претпоставља се да би тај натпис могао бити потпис клесара,⁵ што би значило да је спољна припрата тада била дограђена, док њени ктитори остају непознати. Она је била сазидана на нестабилном тлу и након неколико деценија се урушила. Тада су њени украсни делови извађени и уграђени у обновљено прочеље старе припрате.⁶ Исклесани ктиторски натпис јужно од врата, уметнут изнад те плоче, сведочи да је обнова фасаде 1429/1430. године изведена старањем протопопа Кузме уз помоћ извесног Оливера.⁷

Од дограђене спољне припрате, која је имала правоугаону основу, очували су се једино темељи и доњи делови зидова.⁸

Од зидног сликарства тог времена, уколико је спољна припрата уопште била живописана, ништа није преостало.⁹

Остаци вероватно манастирског храма, познатог као *Богородица Пречиста* или *Мала црква*,¹⁰ виде се североисточно тзв. Митрополије браничевске, на пола пута према граду Ждрелу. Око цркве је постојала мања некропола,¹¹ а у западном делу њеног наоса налазе се гробови укопани у различита времена, четири у северном и четири у јужном углу.¹² У северозападном делу леже две гробне плоче, под којима су пронађени земни остаци четири члана једне породице: Илије, преминулог 23. фебруара непознате године: † м(ѣ)с(ѣ)ца феръавара въ киг днь| прѣстави се рабъ в(о)жи илиа, Теодоре, умрле 24. јануара непознате године: † м(ѣ)с(ѣ)ца генъвара въ кид днь прѣс|тави се раба в(о)жиа теѡдора и њихово двоје деце.¹³ У југозападном делу сахрањени су испод једне гробне плоче монах Сава, раније Угљеша Десислалић, велики војвода кнеза Стефана и брата му Вука, преминуо у октобру 1394. године: м(ѣ)с(ѣ)ца ѡк(тебра) к(?) прѣста|ви се рабъ в(о)жи монах са|ва а зовомъ десиса|ликъ углѣша вели|ки воевода всѣмъ ср|блемъ вл(а)гочѣсти|ваго и х(ри)с(т)о|лѣвиваго| г(оспо)д(и)на кнеза стѣ|фана и брат(а) мѡ влѣка в(ог)ъ да га про|сти пр(и)дите брат|к пр(и)дите лѡвимц|и мои пр(и)дите сестри| в(и)дите ми гробъ| и поменѣте ми| любовъ понеже| сѣмъ вилъ ѡко| и ви а ви ке те| бити ѡко и ѡ| лѣт(о) же вѣ| зѡг инѣд(и)кто| д писа п(о)пъ| васили|к, а испод друге Стефан Кувет, син Вука Кувета, великог челника деспота Стефана, умро 4. јануара 1403. или 1413. године: прѣстави се ра|бъ в(о)ж|и стефанъ| коуветъ с(ы)нъ ве|л|и|каго чевника деспот|ова влѣка коув(ѣ)та| въ лѣтѡ зѡ(?)а м(ѣ)с(ѣ)ца| генвара д днь и <з>дѣ| лежить вѣчна м(ѡ)| память, Вук Угљешић, преминуо у августу 1439. године: прѣстави се рабъ в(о)жи

1. Трг код Жагубице, црква Светог Николе, западна фасада припрати са уграђеним натписима (фото РЗСК)
1. Trg near Žagubica, the church of Saint Nicholas, west facade of the narthex with built-in inscriptions (photo by the Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia)

јер је Стефан Лазаревић поменут као деспот, те се тумачи претпоставком да је плоча постављена после 1402. године. На основу објављених фотографија у Мадас, Гајић 1983: сл. 15, 16, могли смо да запазимо да се преломи плоче са разних страна управо сусичу на месту треће цифре, а успели смо да разлучимо **сцс** (?)а. Пошто је Стефан у тренутку смрти свог имењака Кувета био деспот, могла би се ишчитати **сцпа**, 1403. или **сцча**, 1413. година. Како се не помиње Вук Лазаревић, може се претпоставити да је била уписана 1413. година. Међутим, вероватно је Вук Кувет онај челник који се помиње 1402. године, те ће, уколико је за његова живота умро његов син Стефан Кувет, пре бити 1403. године, пошто се већ следеће године наводи челник Хребелан, о којем ће бити речи касније, Благојевић 1997: 231, 233, 234, 236, 239, уп. и Веселиновић 1995: 247. Мадас 1995–1996: 151, 155, каже да је Стефан Кувет био велики челник непознатог деспота Вука Коувета, док Цуњак 2000: 96, 97–98, 100, сматра да су сва четворица сахрањених припадали монашком реду и били сиромашнијег имовног стања. У натпису Стефана Угљешаћа ишчитан је последњи ред као да **м8 ес(т)ь сьпърница пр(ѣ)ч(и)стаа**, Мадас, Гајић 1983: 236. За поменуте личности в. и Мишић 1987: 85–88; Радовановић, Ђорђевић 2000: 55.

¹⁵ За разрешницу од 15. марта 1402. године в. Стојановић 1929: 194, бр. 203; Младеновић 2007: 35. Вук челник је забележен и у повељи пиргу Светог Василија састављеној између 1394. и 1402. године, уп. Младеновић 2007: 164. Иначе, Мишић 1987: 87, каже да је Вук Угљешаћ био син Угљеше Десислалаћа, али да Стефан није био син Вука Угљешаћа (иако то натпис јасно казује) већ Угљеше Десислалаћа, те да је овај имао два сина, Вука и Стефана, а потом поставља питање зашто Стефан Кувет није сахрањен где и његов отац велики челник Вук Кувет, који се помиње у разрешници рачуна од 15. марта 1402. године, док читање године смрти Стефана Кувета оставља отворено, уп. и Радовановић, Ђорђевић 2000: 55.

¹⁶ О Илији и Теодори као ктиторима в. Мадас, Гајић 1983: 230, 240; Мадас 1995–1996: 152, говори о ктиторима као господарима града Ждрела; Ристић 1996: 211, каже да је то придворна црква; Радовановић, Ђорђевић 2000: 54–55, помињу да је то маузолеј локалне властеле, господара града Ждрела и касније додају да су они држали град до освајања кнеза Лазара, Радовановић, Ђорђевић 2000: 56; Цуњак 2000: 99–100.

¹⁷ Мадас, Гајић 1983: 239; Мишић 1987: 85–87; Мадас 1995–1996: 151, 154–155, 156, сматра да је Угљеша био Илијин и Теодорин син, као и да је Стефан Кувет био Теодорин



вѣ(к)ъ 8|гѣшкѣ вѣ лѣт(о) 5272 м(есѣ)ца а(в) г8с(та), и Стефан, син Вука Угљешаћа, умро у јуну 1442. или 1452. године: **прѣстави се рабъ в(о)жи Стефан| снъ вѣ(к)а 8|гѣшкѣ вѣ лѣт(о) 5272(?) м(есѣ)ца 18ниа кз днѣ| и зде лежитъ вѣчна м8 п(ам)е(т)| и кто швои п(.)олѣвати| да м8 сеи (.)в(.)на (.)рч(ис)таа**.¹⁴ Те личности, већином високих звања, нису познате из других писаних извора. Једино се помишља на то да је Вук Кувет, отац Стефанов, велики челник Вук, угледни властелин Стефана Лазаревића поменут у разрешници рачуна о закупу царина коју су 15. марта 1402. године Лазаревићи издали Мароју Цинцуловићу у Приштини.¹⁵ Претпоставља се да су Илија и Теодора били ктитори цркве,¹⁶ да су између њих и Угљеше Десислалаћа постојале родбинске везе,¹⁷ да је Стефан Кувет био рођак Десислалаћа¹⁸ и да су личности сахрањене у југоза-

отац или вероватније брат, док би Стефан и Вук Угљешаћ били његови унуци или сестрићи, односно синови Угљеше Десислалаћа или унуци Илије и Теодоре. Радовановић, Ђорђевић 2000: 56, запажају да надгробне плоче не говоре ништа о родбинским везама Илије и Теодоре и Десислалаћа; Шуица 2000: 116–117, напомиње да није познато да ли је војвода Угљеша Десислалаћ био у каквом сродству са Илијом и Теодором. Иначе, обично се наводи да су Илија и Теодора били замонашени. Такво мишљење треба посматрати уз опрез пошто у натписима на њиховим гробним плочама нема уобичајених помена мирских имена.

¹⁸ Мадас, Гајић 1983: 236, помишљају на то да су могли бити у родбинској вези по женској линији; Мишић 1987: 87–88, да је Стефан Кувет можда био рођак Вука и Стефана Угљешаћа по женској линији; Мадас 1995–1996: 155, наглашава да Стефан и Вук немају титуле; Радовановић, Ђорђевић 2000: 55, 56, верују да је Стефан Кувет неко време држао Ждрело и да то поткрепљује чињеница да су Вук и Стефан Десислалаћи наведени без титула и додају да је велики војвода Угљеша

Десислалић добио град после освајања кнеза Лазара.

¹⁹ Џуњак 2000: 100.

²⁰ Мадас, Гајић 1983: 239, око средине прве половине XIV века; Мадас 1995–1996: 155, Илија сахрањен средином XIV столећа; Ристић 1996: 211; Радовановић 1997: 245, црква из двадесетих година XIV века; Радовановић, Ђорђевић 2000: 54.

²¹ Ристић 1996: 211.

²² Мадас, Гајић 1983: 240.

²³ Мадас, Гајић 1983: 228; Касалица 1993: 106; Касалица 1994: 233; Ристић 1996: 211; Радовановић 1997: 245; Радовановић, Ђорђевић 2000: 54; Џуњак 2000: 91–93.

²⁴ Мадас, Гајић 1983: 226; Џуњак 1983: 54; Касалица 1993: 107; Касалица 1994: 233–234; Џуњак 2000: 91, 93. Истраживачко-конзерваторске радове извео је Завод за заштиту споменика културе Крагујевац. Конзервирани делови фресака налазе се у Регионалном заводу за заштиту споменика културе Смедерево. У литератури се наводи да је сликарство у наосу, које се очувало у доњим зонама на западном зиду и у још мањим фрагментима у олтарској апсиди и на јужном зиду, старије и да је изгубило свежину и потамнело приликом пожара, Мадас, Гајић 1983: 226, 228, 230, 232, 239; Џуњак 2000: 93, 94, 97. Над млађим гробовима у југозападном углу наоса нађен је слој гаражи, Мадас, Гајић 1983: 234, што указује на то да је црква горела касније, те да нови ктитори нису подигли припрату после пожара у храму. Обично се наглашава то да живопис у нартексу одише свежином колорита, Мадас, Гајић 1983: 226; Џуњак 2000: 93, раније је поменуто да је горело сликарство припрате, уп. Џуњак 1983: 54.

²⁵ Мадас, Гајић 1983: 226; Џуњак 2000: 93. Међу фрагментима се налазе и делови ктиторског натписа из припрате. О њему је било укратко речи у раду Стародубцев 2013а: 142.

²⁶ Откривена је 1952. године, уп. Здравковић, Јовановић 1956: 258, 259–263; Ивановић 1987: 491.

²⁷ Извештај о проналаску ове плоче и датуму (октобар 1400) доносе Здравковић, Јовановић 1956: 258. Прецизније читање текста натписа и уписаног дана пружа Томовић 1974: 94, сл. 87, по којем је овде наведено, уп. Јовановић 2004: 104 и сл. 37; Стародубцев 2015б, 72–73.

²⁸ Здравковић, Јовановић 1956: 258, 260–261; Здравковић 1965: 337; Јовановић 1971: 107–108, прва половина XV века; Ивановић 1987: 491, време тзв. моравске школе XV столећа. Кадионица пронађена у олтару, датована у XVI век, сведочи да се у цркви служило и после коначног заузимања Новог Брда 1455. године, а запустела је вероватно током XVII столећа, уп. Здравковић, Јовановић 1956: 259, 262–263.

²⁹ Здравковић, Јовановић 1956: 263.

³⁰ За доба пре 1400. године в. Ђоровић-Љубинковић 1972: 132; Јовановић 2004: 104; за датоване око 1400. године в. Бабић-Ђорђевић, Ђурић 1982: 180 (сматрају да су је подигли непознати феудалци); Ристић 1996: 216.

³¹ О првом паду Новог Брда в. Спремић 1994: 254–255.

падном делу наоса биле ктитори припрате.¹⁹ Влада мишљење да је храм изграђен у првој половини XIV века,²⁰ а да је припрату подигнута крајем истог столећа, свакако пре 1394. године,²¹ те да су њени ктитори били Десислалићи, односно да је вероватно била сазидана старањем Угљеше, некадашњег великог војводе и потоњег монаха Саве.²²

Од храма и припрате преостали су само темељи и доњи делови зидова. Црква је једнобродна, са светилиштем, које чини само олтарска апсида, одвојеним од наоса зиданим иконостасом, а била је засведена подужним полуобличастим сводом. Припрату, дозидану уз западну фасаду храма, неправилне је основе и сужава се ка западу.²³

У цркви и припрати пронађени су трагови слика у доњим деловима зидова,²⁴ као и многобројни фрагменти фресака у шуту.²⁵

Црква у рушевинама непознате првобитне посвете, звана *Јовча*, налази се на истоименом потесу у пределу Бостане, у некадашњој Јовиној махали, у подграђу Новог Брда.²⁶ У њеној припрати, северно од улаза у наос, пронађен је део надгробне плоче која је била оштећена и обрађена тако да би била узидана у довратник, али се делимично може прочитати на њој натпис са датумом 5. октобар 1400. године: [в] љ лѣ(то) љцѣ [м](ѣсе)ца љктебра е [д]љнь [прѣ] стави [се ра]в(ѣ) в(о)жи [во]го [ѣ...] омило[в] ик(ѣ).²⁷ Настанак цркве, судећи по том натпису и изгледу остатака камене пластике, обично се датује у време између 1400. и првог турског заузимања Новог Брда 1441. године.²⁸ Има и претпоставки да је саграђена крајем XIV или почетком XV столећа²⁹ или око 1400. године.³⁰ Како је надгробна плоча била узидана у довратник, може се помишљати на то да је храм подигнут након јесени 1400, а пре првог пада Новог Брда под Турску власт 27. јуна 1441,³¹ односно између 1401. и 1440. године.

Црква је била једнобродна са светилиштем, које је чинила само олтарска апсида, и са једновремено подигнутом припратом правоугаоне, готово квадратне основе.³²

Од сликарства су пронађени једино незнатни фрагменти фресака у шуту.³³

Покрај села Велике Крушевице код Рековца, у Левчу, испод садашњег триконхосног храма манастира *Манастирка*, посвећеног Светом Николи, подигнутог 1804. године, недавно су делимично откопани темељи првобитне цркве. Није познато када је и чијим трудом основана. Саграђена је на месту старије средњовековне некрополе. Потом је западно од храма вршено сахрањивање. Доцније је дозидана припрату, а подизањем њеног чеоног зида делимично су поремећени земни остаци појединих покојника.³⁴ У гробу број 3, оштећеном изградњом западног зида припрате, пронађено је 199 сребрних денара угарског краља Жигмунда Луксембуршког (1387–1437), који се датују у време између 1387. и 1389. године,³⁵ а покрај њих лежала је метална плочица у облику ромба са угравираном птицом, окруженом оквиром са стилизованим цветовима и

2. Манастирак, метална плочица са урезаним натписом (фото Завичајни музеј Јагодина)
2. Manastirak, a metal plaque with the incised inscription (photo by Regional Museum Jagodina)



³² Здравковић, Јовановић 1956: 259; Zdravković 1965: 337; Јовановић 1971: 107–108; Бошковић 1974: 108; Ивановић 1987: 491; Ристић 1996: 216. У поду испред апсиде откривена је плоча кружног облика са уклесаним орнаментом која подсећа на розету, а у шуту су нађени камени фрагменти украшени плитко клесаном двочланом преплетном траком и палметама, Јовановић 2004: 102–104 и сл. 35, 36.

³³ Здравковић, Јовановић 1956: 259, 262, помишљају и на могућност да су фреске из каснијег периода; Ђоровић-Љубинковић 1972: 133; Јовановић 1971: 104, указује на то да налази уломака разнобојног фреско-малтера сведоче да је црква била живописана.

³⁴ Тошић 2009: 147–154.

³⁵ Тошић 2009: 149–154.

³⁶ Тошић, Рашковић 2008: 223–224, сл. 6; Тошић 2009: 151–153; Ивановић, Војводић 2016: 163, сл. 95.

³⁷ За две наведене исправе в. Стојановић 1929: 189, 204, бр. 196, 212; Младеновић 2007: 31, 44. За Хребелана челника и великог челника в. Благојевић 1997: 201–202, 230–231, 233–236, 239. За Хребелана као великог челника в. Тошић, Рашковић 2008: 224; Тошић 2009: 151–152.

³⁸ Имајући у виду налаз денара које су археолози датовали у добу између 1387. и 1389. године, могло би се претпоставити да је Хребелан, уз кога је тај новац приложен, преминуо убрзо након 1405. године, када је последњи пут поменут у изворима, те да је након неког времена уз храм изграђена припрата која је пресекла његове земне остатке. Питања о томе ко су били ктитори цркве и припрате остају отворена.

³⁹ Тошић 2009: 149.

⁴⁰ Мадас 1988: 205; Челиковић 1998: 181. Остатке цркве у Красојевцима, на левој обали потока Молитва, помињу Мишковић 1875: 118; Радојевић 1971: 43.

⁴¹ Мадас 1988: 208; Мадас 1990–1991: 177; Челиковић 1998: 181.

⁴² Мадас 1988: 206–208; Мадас 1990–1991: 177; Челиковић 1998: 181.

⁴³ Мадас 1988: 209, сматра да је Никола Косер био властелин који је живео у првој поло-

натписом: СИМ ЧАША ЧЕШНИКА ХРЕБЕЛАНА, који сведочи да је припадала челнику Хребелану и била украс на његовој чаши (сл. 2).³⁶ Хребелан се, у својству милосника, потписао као челник на једној разрешници рачуна састављеној у оближњој Јагодини и заведеној у дубровачким списима 1404. године и као велики челник у потврди трговачких повластица Дубровчанима издатој у Борчу крајем следеће, 1405. године.³⁷ Није познато када се упокојио. Углавном, доцније је уз мали храм пред којим је био сахрањен подигнута припрата.³⁸

Првобитна црква је била једнобродна, са полукружном олтарском апсидом. Дозидана припрата ослањала се на западни зид храма и имала је једноставну правоугаону основу.³⁹

Нема података о томе да ли су приликом истраживања пронађени уломци или трагови живописа.

Остаци цркве у засеоку Красојевци у селу Мајдану на Руднику налазе се на малом узвишењу под којим се спаја Гушавачки поток са Красојевачком реком, због чега се тај потес зове *Сасијавци*. По народном предању, посвећена је Светом Јовану, мада се до средине XX века оближње становништво уз њу окупљало на празник Свете Тројице.⁴⁰ Око цркве је била стара некропола, од које је преостало десетак гробова.⁴¹ У храму се налазе три надгробне плоче.⁴² Испод оне у југозападном углу пронађен је сребрни прстен. На њему је урезан стилизовани натпис, ишчитан као име Никола Косер, које се не помиње у очуваним писаним изворима. Претпоставља се да је покојник био руднички властелин и да је био сахрањен у цркви по ктиторском праву.⁴³ У једном документу, састављеном 1457. године у Руднику, наводи се кнез Оливер Косеревић – „conte Oliero Chossereuich“,⁴⁴

вини XIV века; Мадас 1990–1991: 177–181, датује прстен, према изгледу, у трећу деценију XIV столећа; Челиковић 1998: 181; Ивановић, Војводић 2016: 163, сл. 94. За остале налазе у том гробу в. Мадас 1988: 209–210.

⁴⁴ Динић 1962: 14; Мадас 1990–1991: 180; Челиковић 1998: 181–183. Мадас претпоставља, пошто је гроб Николе Косера поремећен због млађег укопа, да је уз њега касније сахрањен Оливер. У детаљном турском попису Смедеревског санџака из 1572. године у селу Горњи Грасовци, за које се помишља да је вероватно данашње село Красојевци, помињу се Петар и Никола, синови Косјерови, како се претпоставља, потомци Николе Косера, Мадас 1990–1991: 180, што прихвата Челиковић 1998: 183. За ову хипотезу нема довољно поузданих извора.

⁴⁵ Мадас 1990–1991: 180, врло опрезно помишља на то да је Никола био Оливеров директан близак предак. Не одбацујемо могућност да му је он био отац и да се породично име Косер преносило као и код Родоповића, в. одељак о Бањи у Дреници.

⁴⁶ Мадас 1988: 206; Мадас 1990–1991: 177; Челиковић 1998: 181, остаци цркве видели су се до средине XX века, а осамдесетих година истог столећа затрпани су приликом изградње пута.

⁴⁷ Мадас 1988: 206, 209, каже да је пронађен двадесет један фрагмент и настанак живописа, на основу коришћења светлог цинобера, препознаје у XIV веку, али не наводи где су поменути уломци похрањени; Челиковић 1998: 181. Такав начин датовања живописа није уобичајен, те питање времена израде слика остаје отворено.

⁴⁸ Долац се помиње у следећим исправама: повеља којом краљ Стефан Урош II Милутин, 1282–1298, потврђује Хиландару прилоге свога деде и оца и прилаже нове (Новаковић 1912: 389, изгледа омашког издавача, Долац обележен као трг, уместо следећег Книнца, који се у осталим повељама помиње као трг), друга општа повеља краља Милутина Хиландару, 1302–1309, в. Miklosich 1858: 58; Новаковић 1912: 393; Korabiev 1915: 394; повеља којом цар Стефан Душан 1348. године потврђује Хиландару све поклоне и правце, в. Miklosich 1858: 141; Новаковић 1912: 420; Korabiev 1915: 495; уп. Суботић 1988: 55; Суботић 2012: 9. На то да је ово село поклонио још краљ Урош I, указала је Живојиновић 1996: 216; Живојиновић 2000: 38. Црква је порушена у августу 1999. године.

⁴⁹ Пејић 1998: 102; *Сїоменичка* 1999: 53, износи се мишљење да камени остаци оградног зида, куле, капије и чесме сведоче о већој обнови краја XVI и првих деценија XVII века. Неопходни конзерваторски радови на фрескама извршени су 1991, а археолошка истраживања мањег обима обављена су у периоду 1993–1995. За остатке зидова и других грађевина манастирске целине, Суботић 1988: 55; Суботић 2012: 9, где се наводи да се у јужном делу налазила млађа грађевина са доњим делом од камена и дрвеним спратом. Јужна страна друге зграде, брижљивије зидане, била је уграђена у зид око дворишта, а несумњиво је старија од њега и вероватно да је била трпезарија. Изван најмлађег ограђеног простора, чије зидине нису пратиле у потпуности темеље старијих, на источној страни су се виделе рушевине снажног утврђења, вероватно пирга, који је свакако био везан за првобитне бедеме. За претпоставку да остатке зидина са најстаријим слојем из рановизантијског доба и зарушеног пирга треба довести у везу са Дрсником, Суботић 2006: 229–230; Суботић 2012: 9. Иначе, Милојевић 1872: 180, бележи предање да је то био женски манастир и доноси године изградње и обнова, од којих се прве, прилично ране, а неке и необично обележене, не могу прихватити као поуздане.

⁵⁰ Hadžibegić, Handžić, Kovačević 1972: 19; *Насеља* 2001: 255; уп. Суботић 1988: 55; Суботић 2006: 230–231; Суботић 2012: 10.

⁵¹ Суботић 1988: 55, уп. Суботић 2006: 228–229, 232–233; Суботић 2012: 28–31.

можда син Николе Косера,⁴⁵ те би се могло помишљати на то да је храм подигнут негде у првим деценијама XV века.

Црква је мала, једноставне једнобродне основе, са широком полукружном апсидом на истоку.⁴⁶

Незнатни делови фреско-малтера са траговима бојеног слоја у олтару и фрагменти живописа пронађени у шуту сведоче о томе да је храм био осликан.⁴⁷

У Доцу код Клине, који се наводи као метох Хиландара већ у повељама краља Милутина, донедавно је постојала црква посвећена Вавдењу (сл. 3).⁴⁸ Била је окружена зидовима, чије постојање указује на то да је била манастирска,⁴⁹ што потврђује турски пописни дефтер из 1455. године, у којем се, као средиште нахије, наводи Долац и уз њега обитељ са три монаха.⁵⁰ Претпоставља се да је манастир основан током XIV или почетком XV века.⁵¹ У цркви су се налазила три слоја живописа.⁵² Раније се сматрало да слике највећим делом потичу из средине XIV столећа⁵³ и да су све фреске доње зоне настале у XVII веку.⁵⁴ Међутим, представе светитеља у најнижем реду западног и северног зида својим изгледом и особинама слова у натписима сведоче о томе да су знатно виших уметничких својстава и старије од осталог живописа у храму.⁵⁵ Малтерни слој на којем су се оне налазиле при врху је непосредно приањао на зид, што указује на то да изнад њих није било других слика, осим сцене Васкрсење Лазара на северном зиду, те да, изгледа, ни олтарски простор тада није био живописан.⁵⁶ Претпоставља се да је творац поменутих фресака јеромонах Макарије зограф. Помишља се на то да се ту нашао на путу ка моравској области после 1395. године или након украшавања Љубостиње, односно да је или он или неки од његових сарадника радио у Доцу у последњим деценијама XIV или почетком XV столећа или нешто пре 1421/1422. године, када је Макарије поново био у породичној задужбини у манастиру Зрзу код Прилепа, где је насликао велику икону Богородице Пелагонитисе и деисисни чин за иконостас.⁵⁷ Сродност са Макаријевим остварењима указује на то да би се могло претпоставити да су ове фреске дело тог зографа и да су настале пре његовог повратка у Зрзе. Покрај слика у доњој зони било је очувано неколико натписа који сведоче о њиховим наручиоцима. Фреске у источном делу северног зида урађене су о трошку епископа Василија:⁵⁸ *Сїе вбразе Лаз[а]рев[о] в[ъ]скрешеник и с(вѣ) таго| Лазар(а) и с(вѣ)таго· Димитрі|а попиіа· Васили(к) епископ[ар]хъ· и ра...васп...іакъ в[ѣ]чн[а]мъ [па]м[ѣ]тъ.*⁵⁹ Могуће је да је он навео остале приложнике да заједно украсе цркву – Раду са сином Јованом: *† Сїе вбразе| с(вѣ)тихъ· апосто|лъ· Петра· ꙗко Пав|ла· попиіа| Рада· (са) сино|мъ· с(и) Ивано|мъ· Бог да хї|л прости,*⁶⁰ Богдана Магола: *† Сїи· вбразъ· с(вѣ)ти|іе Петке попиіа| Богданъ Маголь| Богъ да га прости.*⁶¹ и данас непознате дародавце.⁶² Сликарство је вероватно настало на подстицај Василијев. Његово звање потврђује поменути претпоставку о томе да је у Доцу постојала обитељ, пошто су службу епископа у манастирским и саборним епархијским црквама обављали обично јеромонаси и врло ретко мирски

3. Долац код Клине, црква Ваведења, поглед са југозапада (фото РЗСК)

3. Dolac near Klina, the church of the Presentation of the Virgin, south-west view (photo by the Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia)



⁵² Бошковић 1934: 299; Петковић 1950: 105. Хронологију слојева установио је Суботић 1988: 54–59; Суботић 2012: 23–59.

⁵³ Пајкић 1961: 149; Пајкић 1984: 127–128.

⁵⁴ Пајкић 1961: 149–152; Петковић 1965: 59–60; Пајкић 1984: 127–128.

⁵⁵ Црква је негде у другој половини XV века оправљена, а крајем XV или почетком XVI столећа осликане су све површине изузев доње зоне западног и северног зида. Тај слој сликарства уочио је Суботић 1988: 58–59, уп. Суботић 2012: 37–48, нарочито 45–48 (где је датован у време пре пада те области под турску власт). Према натпису у олтарском простору, храм је 1619/1620. године опет обновљен, те су наведени дародавци Филип и Новак, који су се постарали о поновном живописању једног дела цркве и можда о одређеној поправци грађевине, а у наставку су забележени Раин, Даба, поп Тола, Доша и Стојан из села Долчана, Суботић 1988: 56; Суботић 2012: 57–59.

⁵⁶ Суботић 1988: 57; Суботић 2012: 23–25.

⁵⁷ За прво мишљење о времену настанка слика в. Суботић 1988: 58; Пејић 1998: 102, прелазак XIV у XV век; Суботић 2006: 228–229; Суботић 2012: 28–30. За друго размишљање в. Стародубцев 2015б: 79–80, 82; Стародубцев 2016б: 115–118.

⁵⁸ Гордану Томовић име села и еклезијарха наводе на закључак да се ради о еклезијарху Василију Леондичевићу, те помишља на то да је он напустио своје село Зрзе на Белом Дриму и основао цркву у Доцу и каже: „могуће да је, директно или посредно, утицао на преношење имена села Зрзе у Македонију“. Даље запажа да се према првој дечанској хрисовуљи прилаже еклезијарх Василије Леондичевић са својим селом Зерзевом (данас село Зрзе на Белом Дриму), да се у другој не помиње Зрзе, али да према трећој село држи протопопа Прохор. На крају закључује да је еклезијарх Василије можда иста личност која се среће у селу Долац као ктитор Богородичине цркве, Томовић

свештеници.⁶³ Како је село припадало Хиландару, вероватно да је и црква била његов метох. На тај начин би се, пошто изглед живописа указује да је настао у доба независности, могло оправдати и одсуство владарских портрета.⁶⁴ Долац се налази у области Дренице, старе баштине Бранковића, те у немирна времена, када су избијале бројне несугласице између Лазаревића и Бранковића, вероватно да би чланови једне од двеју владарских кућа нарочито гледали да се њихови ликови нађу у цркви на територији коју су држали. С друге стране,

1990: 75, нап. 36. У првој дечанској повељи записано је – и приложи кра(л)[е] в(с)т[в]о ми кклисрха василиа лешндичевика и сь кговѣмь селомь зерзевомь, у другој је ипак наведено – и приложи краклав'ство ми кклиср'ха василиа и селомь зерзевомь, а у трећој пише – и протопопа прохорь своимь селомь зерзевомь, Ивић, Грковић 1976: 66, 129, 263, за еклезијарха Василија из Дечанске повеље в. Грујић 1943: 56, 63. Изгледа да је Василије Леондичевић био један од ретких мирских свештеника постављених за еклезијарха, Јанковић 1999: 179. Мишљење о еклезијарху Василију као Василију Леондичевићу нисмо у могућности да прихватимо.

⁵⁹ Наведено према Суботић 2012: 24.

⁶⁰ Суботић 2012: 25.

⁶¹ Суботић 2012: 25.

⁶² Уз ликове два светитеља на западном крају северног зида били су очувани незнатни трагови натписа дародаваца, Суботић 1988: 56; Суботић 2012: 25. Налазили су се покрај десног рамена западног светитеља и левог рамена источног, те је могуће да је сваки имао свог наручиоца. Окупљање више приложника при живописању храма чешћа је појава тек након губљења самосталности, уп. Суботић 1988: 56. За такве заједничке подухвате у области Охридске архиепископије и у околини Скопља в. Суботић 1980: 61–69, 93–104, 163–165 (Велестово, Лескоец и Горно Трогирци код Охрида); Суботић 1999–2000: 419–420 (Света Петка у Побужју код Скопља). Пример заједничког ктитинства у доба самосталне државе пружа црква Светог Ђорђа у Ждрелнику код Пећи подигнута 1411. године, о којој је било речи у претходном тексту, в. Стародубцев 2016а: 138–139.

⁶³ Јанковић 1999: 179–180. Еклезијарх је по важности заузимао веома високо место у братству и учествовао и у избору игумана.

⁶⁴ На пример, у цркви Светог Никите, метоху Хиландара, нема портрета његовог ктитора, почившег краља Милутина, нити лика његовог наследника на престоли који је владао у време осликавања храма. О живопису те цркве в. Марковић 2015.

⁶⁵ Мора се запазити то да се на овом слоју нису виделе ни представе ктитора Хиландара, Светог Симеона и Светог Саве, али се може помишљати на то да су они можда били приказани на јужном зиду, на којем није било трагова првобитних фресака. Иначе, Свети Сава је насликан средином XV века на јужном зиду олтар-ског простора, Суботић 2006: 234, сл. 3–5; Суботић 2012: 38, 44–45.

⁶⁶ Динић 1960: 5–21, 24, 25–26; Пурковић 1978: 15–16, 32, 33–38; Ћирковић 1982: 48–51, 54, 56–58, 61–62; Спремић 1989: 124–127. Нема података који би сведочили о томе колику је и коју област земље султан Бајазит оставио Вуковој удовици и синовима, а обично се помишља на то да је она била у најстаријем делу њихових посела, у Дреници, уп. Динић 1960: 17, 26.

⁶⁷ Пурковић 1978: 64, 66–77, 79–82, 86–103; Калић 1982а: 65–74; Калић 1982в: 75–76, 79–87; Благојевић 1982: 115–117, 126–127; Калић 1982б: 208–209; Спремић 1994: 53–55, 58–61, 62–63.

⁶⁸ Време настанка живописа у Доцу можда би се могло ближе одредити на основу садржаја Улијарске повеље, састављене због имовинског спора око пчеларског насеља близу Доца. Ћирковић је указао на то да је повеља издата после 1413. године и пре смрти деспота Стефана, негде у другој деценији XV века, а поводом спора између Хиландара и архиепископије, односно патријаршије, јер је пчеларско селиште на реци Бистрици било окружено поселима архиепископије, Ћирковић 1991: 53–67. Селиште, које убицира на локалитету Захаћ (Ћирковић 1991: 58), налази се на двадесетак километара од Доца (проверено на карти Војног географског института Краљевине СХС, Метохија – Дреница, премеравано 1925–1926, репродуковано 1927, размера 1 : 100 000), те се може бар помишљати на то да су, након што су изглађене несугласнице, сељани Доца негде након 1413. године, а пре повратка Макарија у Зрзе, решили да украсе храм који је припадао Хиландару.

⁶⁹ Уп. Суботић 1988: 55; Суботић 2006: 228–229, 232–233; Суботић 2012: 28–31. Чињеница да је приказани свети епископ и мењак кнеза Лазара може навести на помисао да је живопис настао у доба када су кнежеви наследници имали знатног утицаја у тој области, до пролећа 1402. године. Међутим, Долац је у Дреници, старој области Бранковића, за коју се верује да је и у доба највеће кризе у Вуковој области остала у рукама његове удовице и синова, а треба додати и то да Стефан Лазаревић у то време није био у блиском односима са манастиром Хиландаром и да је његов ктитор постао тек 1406. или 1407. године. О том питању в. Стародубцев 2015б: 82–83, нап. 75.

⁷⁰ Суботић 1988: 55; Суботић 2006: 229–231; Суботић 2012: 15–18, запажа да је доцнија обнова цркве била поверена неким мајсторицама, који су обрушени свод упустили по ширини, ослонили на неправилан испуст и сузили у односу на некадашњи распон, и напомиње да је необично усмерена, пошто је апсида за око 60 степени окренута ка југу. О архитектури цркве, али без забележених теренских запажања, в. Пајкић 1961: 148; Пајкић 1984: 127.

представе светитеља су насликане према жељама приложника и то би могло бити разлог зашто у овом храму на уобичајеним местима, у западном делу, нису приказани портрети суврена.⁶⁵ Дреница је, иначе, крајем XIV и почетком XV столећа представљала политички веома нестабилан предео. Током 1396. године Вук Бранковић је ушао у отворени сукоб са Османлијама, али је убрзо поражен и султан је задржао стратегијски важне тврђаве и највећи део земље Бранковића дао верним вазалима Лазаревићима. Господин Вук је 6. октобра 1397. године скончао у турској тамници. Његовој удовици и синовима остао је само мањи део области. Они су се борили за опстанак и гледали да се некако споразумеју са султаном, што је постало могуће тек негде у пролеће 1402. године, када су откупили своје земље и прихватили вазални положај.⁶⁶ Односи између двеју српских владарских породица остали су затегнути и након тог доба. Коначно су изглађени тек измирењем деспота Стефана Лазаревића и Ђурђа Бранковића у јесен 1412. године.⁶⁷ Осликавање цркве у Доцу могло би се, на основу изгледа живописа, сазнања о јеромонаху Макарију и података о збивањима у области Дренице, само оквирно датовати у доба после 1413. и пре 1420/1421. године,⁶⁸ мада не треба искључити ни претпоставку да га треба препознати у нешто ранијим временима, крајем XIV или почетком XV века.⁶⁹

Црква је била мала, једнобродна, са подужним полуобличастим сводом. Темљи на западној страни указивали су на то да је имала припрату и дрвени трем, али није установљено да ли су они подигнути истовремено са храмом.⁷⁰

Фреске најстаријег слоја биле су очуване у доњој зони на западном и северном зиду и у другом реду у источном делу северног зида.⁷¹

Време настанка, првобитна посвета, ктитор и најранија историја цркве *Пейковице* у засеку Злошници код Страгара, која је дуго била у рушевинама, нису познати.⁷² Најпре је подигнут и живописан храм, а касније су дограђени уз његову западну фасаду припрату и уз јужни зид мали параклис.⁷³ Покрај цркве су пронађене надгробне плоче са натписима, који сведоче да су ту сахрањивани монаси, те се може претпоставити да је била манастирска. У ствари, унутар и око храма налазе се гробови који потичу из две фазе.⁷⁴ Старијој припадају две надгробне плоче без урезаних података у југозападном делу наоса⁷⁵ и поред јужне фасаде, западно од параклиса, две са натписима – монаха Доментијана из 1378/1379. године: **ѿ вѣ лѣт(о) ѕѡпѣ| прѣ|стави се рабѣ| в(о)жи м(о)нах(ъ) доменти|анъ а зѡвомѣ|д....во....нѣ| динѣ м..... димитри|а вѣчна км[х п]а|метѣ**⁷⁶ и јеромонаха Доментијана из 1442/1443. године: **вѣ лѣ(то) ѕѣна прѣстави се ра(в) [в(о)]жи| ѿр(о)мѡнах дом(ѣ)нтианѣ**.⁷⁷ Подизање и осликавање цркве различито се датују.⁷⁸ Време доградње нартекса и параклиса и израде другог слоја живописа, који се види у припрати, препознаје се у првој половини XIV века,⁷⁹ на размеђи XIV и XV столећа,⁸⁰ чак и у доба крајем XVII или

⁷¹ О сликарству најстаријег слоја в. Суботић 1988: 56 и сл. на стр. 56; Суботић 2006: 232; Суботић 2012: 23–35, нарочито 23–31; Стародубцев 2015б: 78–84; Стародубцев 2016б: 115–120.

⁷² У лунети над улазом у наос, где се приказује патрон, на првом слоју сликарства налази се лик Христа, те је могуће помишљати на то да је црква првобитно била посвећена неком од његових празника, уп. Кнежевић 2000–2001: 46. Од новог слоја живописа данас се у лунети виде само трагови оквира слике, позадине и горњи крај нимба. Љубинковић 1956: 174, претпоставља да је ту био приказан арханђео. Црква се у народу зове и Придворица, Прокић 1970: 81. Пошто је то назив села забележен у раним турским пописима, а оно је касније носило име Сребреница, Б. Кнежевић помишља на то да се може изједначити са црквом за чије се постојање посредно сазнаје захваљујући поменима попова и калуђера, Кнежевић 2000–2001: 43, 44, 47. О. Зиројевић претпоставља да би се могла препознати у манастиру Светих арханђела, који је у дефтери-ма уписан иза села Стрпча Поља, и напомиње да се од 1536. године бележи још један, исте посвете, уз село Придворицу, Зиројевић 1984: 45, не искључује ни могућност да би могла бити манастир Благовештења, који се наводи у турским пописима почев од краја XV века, Зиројевић 1984: 55, а потом да би се могла изједначити са манастиром Арханђела села Стрпче Поље, који се први пут помиње у дефтеру из 1516. године, Зиројевић 1994: 158 и нап. 16. Црква се налази у засеку који се сада зове Злошница, а у турским пописима се управо покрај Придворице и Стрпча поља наводи село Злошпетица, уз које није уписана црква (на пример, у најранијим, 1476. и 1525(?), уп. Аличић 1984: 218, 380). Стога питања посвете цркве и њеног првобитног имена остају отворена.

⁷³ Комненовић 1980: 39–40, везује ту обнову за доба млађе фазе сахрањивања на некрополи око цркве.

⁷⁴ Мадас 1969: 223–225; Мадас 1970: 93–95.

⁷⁵ О проналаску гробова в. Прокић 1970: 84. За прву фазу може се везати девет надгробних плоча, Мадас 1969: 224; Мадас 1970: 95.

⁷⁶ Наведено према Томовић 1974: 82, сл. 70; уп. и Мадас 1970: 95, сл. 4; Челиковић 1998: 155.

⁷⁷ Навод према Томовић 1974: 114, сл. 113; уп. Мадас 1970: 95, сл. 5; Челиковић 1998: 155. О ископавању тих плоча в. Мадас 1969: 224–225; Прокић 1970: 84–87.

⁷⁸ Први слој сликарства различито се датује, у другу половину XIII века: Николић 1970: 97; Комненовић 1980: 40; *Културно* 1982: 71; Челиковић 1998: 155, 160; Кнежевић 2000–2001: 44, 46; у прву половину XIV stoleћа: *Чувари* 1998: 51; XIV век: Мадас 1969: 223, или у крај XIV или почетак XV stoleћа: Љубинковић 1956: 174.

⁷⁹ Николић 1970: 98; Комненовић 1980: 40 (XIV век); *Културно* 1982: 71; Кнежевић 2000–2001: 44, 46–47.

⁸⁰ *Чувари* 1998: 51; Челиковић 1998: 156, 160, храм изједначава са црквом Светог Николе

почетком XVIII века.⁸¹ Писани подаци или усмена предања о цркви нису сачувани, а сликарство је веома оштећено. Само две поменуте надгробне плоче са натписима са забележеним годинама посредно упућују на то да је могуће да је у временима када су израђене манастир доживљавао процват. Стога се може једино претпоставити, али никако тврдити да је црква била проширена онда када се појавила потреба да прими већи број монаха и верника и када је за то било довољно неопходних материјалних средстава, негде током прве половине XV stoleћа.⁸²

Храм је једнобродан, са светиљштем, које чини полукружна олтарска апсида, пресведен подужним полуобличастим сводом. Припрата је нешто шири, скоро квадратне основе, са улазима на западном и јужном зиду. Вероватно је имала спрат. Параклис, подигнут уз јужну фасаду цркве, био је мали и једнобродан.⁸³

Сликарство из времена обнове делимично се очувало на источном зиду припрате.⁸⁴

На узвишењу над селом по имену *Бања* у близини Рудника у Дреници, између Косовске Митровице и Пећи, налази се храм Светог Николе. Покрај његовог јужног зида, пред

у Сребрници коју је војвода Никола поклонио манастиру Светог Пантелејмона на Светој Гори, Челиковић 1998: 157–160.

⁸¹ Љубинковић 1956: 174.

⁸² Подсећамо на то да је у време Деспотовине било златно доба тога краја. Деспот Стефан је добрим односима са Угрима омогућио успон Рудника, којем нису непосредно претили османски упади, и тада је знатно ојачала дубровачка колонија. У оближњој Сребрници је одржао сабор, на којем је одредио Ђурђа за наследника престола, а изгледа да се ту налазио и двор оба деспота. Турци су убрзо након Стефанове смрти похарали рудничку област, али је она у Ђурђево доба ипак добила на значају као богат крај у којем је деспот често боравио. Први снажнији напад Османлија догодио се 1438. године, а убрзо је први пут пала Деспотовина (1439–1444), али је на основу Сегединског мира 1444. године Рудник враћен Ђурђу Бранковићу. Турци су га накратко освојили и 1454. године, а вероватно је коначно пао у њихове руке у лето 1458. године, уп. Спремић 1994: *passim*. На основу сумарног погледа на цветне дане тог краја, може се само помишљати, али никако тврдити, да је стара црква могла добити параклис и припрату украшену живописом негде у доба деспота Стефана и деспота Ђурђа, можда након 1402. и пре 1438. године.

⁸³ Вуловић 1956: 173, доноси опис стања пре конзерваторско-рестаураторских радова; Прокић 1970: 81–88; Челиковић 1998: 160; Кнежевић 2000–2001: 44.

⁸⁴ О сликарству у Петковици опширно в. Кнежевић 2000–2001: 44–47. Дело првобитног живописа видели су се у храму у апсиди светиљшта и на западном зиду и у припрати у лунети над улазом у наос, али од оног у олтару данас ништа није преостало и он се може разлучити на снимцима у фонду Републичког завода за заштиту споменика културе (старије су без означене године и новије потичу из 1968). Испод нивоа пода цркве, који припада другој фази, пронађен „слој шута и малтера, са великом количином фрагментованог живописа у дебљини од око 10 cm“, Прокић 1970: 87. Нови, прилично дебео слој малтера јасно се уочава на целом источном зиду припрате. На њему се налазе у доњој зони северно од врата фрагмент непознатог светитеља, Богородица и Христос, Кнежевић 2000–2001: 45, и јужно остатак неког светитеља, свети архијереј, непозната светитељка и неки светитељ или светитељка (Кнежевић 2000–2001: 45, помишља на то да последње две фигуре представљају светитељке). Од лика у лунети портала преостало је само траг горњег дела нимба, могуће Христовог. У другој зони у северном делу су трагови две сцене, које су вероватно припадале циклусу Христове јавне делатности, Кнежевић 2000–2001: 45, и у јужном можда Исцељење слепог и Исцељење човека са сувом руком (Кнежевић 2000–2001: 45, за нешто другачије мишљење, Комненовић 1980: 40, док се на основу копије фреске коју је 1966. урадила Зденка Живковић за фонд Галерије фресака у Београду може разазнати да су то два чуда која се одвијају пред архитектуром, на првој је болесни само опасан прегачом и можда је то Исцељење болесног од водене болести или прокаженог, а на другој се на средини види базен и могуће да је то Исцељење слепог).

⁸⁵ Петковић 1927: 116; Смирнов, Бошковић 1933: 262; Радојичић 1942: 52; Јовановић 1991: 231.

⁸⁶ Петковић 1927: 116, обавештава да је плоча премештена током обнове у XIX веку; Петковић 1950: 15; Бабић 1972: 149; Томовић 1974: 112, бр. 110; Јовановић 1987: 392; Јовановић 1990: 86, сл. 3; Јовановић 1991: 231, помишља на то да је пренета око 1930, када су мештани почели да обнављају цркву.

⁸⁷ Наведено према Томовић 1974: 112, сл. 110. Објавили су га и Стојановић 1905: 143, бр. 5563, непотпун; Петковић 1927: 116; Смирнов, Бошковић 1933: 262, сл. 15–16, који пружају калк натписа, за надгробну плочу в. и Јовановић 1991: 231–232.

⁸⁸ Звоно су пронашли сељани, Јастребов 1879: 61; Петковић 1927: 116–117; Јовановић 1987: 392–393; Јовановић 1991: 230.

⁸⁹ Откопали су га и пренели у Пећку патријаршију непријатељски војници, Петковић 1927: 117–118; Јовановић 1991: 230.

⁹⁰ Стојановић 1902: 84–85, бр. 256. Пре тога, на основу преписа који је добио од сеоског учитеља, објавио га је Јастребов 1879: 61; Поповић 1928: 106–107, сл. 2–3, ишчитао је исти датум; Јовановић 1991: 229–230, 235–236, за звоно в. Радојковић 1993: 117, 118 и сл. 2. Међутим, Стојановић 1923: 26, бр. 6126, објавио је касније исправку читања са годином 1436, а према том издању пренели су га Петковић 1927: 120–121; Поповић 1928: 107–108, који на основу два Стојановићева читања помишља на то да је реч о два звона, једном у Пећкој патријаршији и другом које можда још лежи закопано у Бањи. Родоп је исте, 1432. године, поручио и звоно за манастир Богородице Хвостанске, које се чува у Народном музеју, а носи натпис: Пресвета владичице, прими малое сје приношеніе многогрѣшнаго раба своѣго Род(о)па. Вѣ лѣто .з.ц.м. мѣсеца августа .в. днь. Грѣшны Род(о)п, Стојановић 1902: 84, бр. 255. За то звоно и натпис, према читању Стојановића, уп. Петковић 1927: 119–120; Поповић 1928: 108 и сл. 4; Јовановић 1991: 229, 236, за звоно в. Радојковић 1993: 117, 118).

⁹¹ Петковић 1927: 116; Радојичић 1942: 52; Петковић 1950: 15; Бабић 1972: 149; Јовановић 1987: 392; Јовановић 1991: 229, 232, 235.

⁹² О Родопу в. Петковић 1927: 121; Радојичић 1942: 51–52, помишља на то да су Родоп и Никола били браћа; Бабић 1972: 149–150, прихвата његову претпоставку. Томовић 1974: 112, помиње да је Родоп био звоноливац, што је касније одбачено; Бабић-Ђорђевић, Ђурић 1982: 190, бележе да се он може идентификовати са протовестијаром Николом Родопом. То питање разрешио је Јовановић 1991: 229, 232–238, са старијим мишљењима, изворима и литературом. Он је показао да је властелин Родоп имао брата челника Николу Родопу, који се може изједначити са протовестијаром Николом Родопом, уп. и Благојевић 1997: 194, 242.

⁹³ Најопширније о архитектури цркве в. Смирнов, Бошковић 1933: 261–262, који напомињу да су мештани две године раније почели да је обнављају, да су зидови местимично очувани до висине од близу три метра и да су у

улазом,⁸⁵ лежи плоча, која је раније била у наосу.⁸⁶ На њој је урезан натпис, који сведочи да је то надгробни белег Родопу, преминулог 7. фебруара 1436. године: † г(оспод)и възлю-
бихъ бл|аголѣпне домѣ т|воего и мѣсто вѣсе|лкниа
слави твоек| не погѣби съ не[чѣ]|стивыми д(с)шѣ
мою:| вѣ лѣ(то) .з.ц.м. м(ѣсе)ца| феврѣаріа .з. д(ь)
нь.| прѣстави се рабѣ| в(о)жи родѣпѣ. вѣ|чнаа емѣ
память:| (р)ѡд(ѡ)пѣ.⁸⁷ У XIX веку близу цркве је пронађено звоно, које је у страху од Турака закопано у храму.⁸⁸ Током Првог светског рата је извађено и пренето у Пећку патријаршију.⁸⁹ Натпис на том звону, изливеном 1432. године, гласи: Сііе звоно светаго оца Николае иже имат лѣто .з.ц.м. .аі. авгѣста. Вѣѣкое диканіе да квалит господа, квалите еѣ вѣ кѣмвалѣ доброгласник, тѣвѣ подбает песен богѣ, квалите вси ангели керѣфими и серафими. Вѣрныі Роп.⁹⁰ На основу наведених података претпоставља се да је цркву сазидао властелин Родоп.⁹¹ Вероватно је то онај имућни и поуздани племић који је избавио Ђурића Бранковића из тамнице у Цариграду након битке код Ангоре 1402. године.⁹² Задужбину је подигао свакако до 1432. године, када је дао да се за њу излије звоно.

Храм је мали, једнобродан, са светилиштем, које се састоји од олтарске апсиде и ниша протезиса и ђаконикона, и наосом, подељеним пиластрима на три травеја, са улазима на западу и југу.⁹³

Трагови старих слика који би посведочили томе да је црква била живописана нису пронађени.⁹⁴

ЗАПИСИ

На темељима старог манастирског храма посвећеног Богородици у близини садашњег села *Родошина*, покрај десне обале Велике Мораве, данас се налази нова црква.⁹⁵ О древ-

горњим деловима већином президани вероватно у XVII веку, уп. Петковић 1950: 15; Јовановић 1991: 231. Храм је био полуразрушен већ у време када га је посетио Милојевић 1872: 174. Јовановић 1987: 393, наводи да је обновљен од 1936. до 1941. и оправљан 1971. године.

⁹⁴ Смирнов, Бошковић 1933: 262, напомињу да на оригиналним деловима зидова нема трагова живописа, уп. Јовановић 1991: 231; Стародубцев 2013б: 60–62, где је размотрена и повест цркве.

⁹⁵ Садашња црква је саграђена од 1941. до 1943. године и служила је као сеоска, а 2000. године окупљено је сестринство које је започело зидање конака. Геометар Горан Илић је априла 2002. године саставио кратку историју под насловом „Родошинска светиња храм Успијења Пресвете Богородице“, у којој се налазе сведочанства прикупљена од старијих сељана. Темеље су деведесетих година XIX века откопали мештани привучени причом да се ту крије велико благо. Покретач изградње нове цркве током Другог светског рата, по одобрењу немачке команде из Јагодине, био је „командант села“, четнички повереник Драгослав Јовановић звани Казаница, а освешћена је 1943. године на дан Покрова Пресвете Богородице. Радове је надгледао, како Г. Илић бележи, Драгутин Аириловић. Установили смо да се ради о Драгутину Аириловићу, односно Кармелу Аиру са Сицилије, који је био грађевинац у Јагодини. Он је сачувао своје планове. Њих је наследио његов син Предраг Аиро, који их је, према усменом саопштењу, почетком осамдесетих година, без икакве потврде, предао Сави Ветнићу, кустосу Завичајног музеја у Јагодини, где нису заведени у књиге, те нисмо били у могућности да погледамо документацију о цркви. Иначе, према писању Г. Илића, као и по сведочењу монахиња Митродоре и Нимфодоре током наше посете манастиру 19. јула 2002. године, приликом копања темеља за најновији конак наишло се на добро очуване камене зидове, а пронађено је и доста људских костију, уп. и Цветковић 2005: 37–43. За податак да је црква подигнута 1944. и освешћена 1966. године в. *Српска* 2003: 211.

4. Радешино, Богородичина црква,
уломак декоративне камене илустрације
(фото Т. Ситародубцев)

4. Radešino, the Church of the Virgin,
a fragment of the stone decoration
(photo by T. Starodubcev)



⁹⁶ Стојановић 1902: 77, бр. 244.

⁹⁷ Бабић 1972: 145; Ристић 1996: 226 (1404–1427).

⁹⁸ Петковић 1950: 43; Стричевић 1955: 215; Бабић 1972: 145; Бабић-Ђорђевић, Ђурић 1982: 182; Зиројевић 1984: 62; Српска 2003: 211, 336; Цветковић 2005: 37, 39–40.

ности првобитног здања сведочи запис писара из Београда, који је забележио да је радио у тој обитељи. Његова приповест изложена је у једном октоиху што се чува у манастиру Светог Павла на Светој Гори: *Изволеніємъ ѿтца и поспѣшеніємъ сына и съвршеніємъ светого доуха, въ дѣни благо-вѣрнаго и христолубиваго деспота Стефана, повелѣніємъ господина воеводе Радослава исписахъ .и. книгъ 8 Бѣлагодоу, наипрѣво типикъ свегодишни, и петъ мѣсець минеа оу сако .и. коматъ, и .в. комата панагирика, и постави ихъ оу господства моу манастирь дома прѣчисте 8 Радешино. И по томъ посла ме 8 Радешино, и исписахъ м8 съборникъ швѣи, да м8 е помощникъ въсеблагіи богъ и прѣчиста доушевно и телесно. И кже съписахъ шве книге помощію прѣчисте и светаго архангела Михаила, да ни помилоу доушевно и телесно еже се потроудихъ. И ѿца и братіа, аще смо що или не въмѣстили, или не оуписали кое слово, ви исправите и простите, а васъ богъ да прости и благослови въ вѣкы вѣкомъ, аминь.*⁹⁶ Из његове белешке сазнаје се да је манастир у Радешину основао војвода Радослав у време деспота Стефана, дакле, између 1402. и 1427. године,⁹⁷ односно у доба након 1403. године, када је примио Београд.⁹⁸ У оновременим писаним изворима помиње се војвода Радослав

⁹⁹ Динић 1955: 65. У саслушању сведока Бенедикта М. Гундулића о начину како је Марин Б. Градић закупио сребрничку царину, 30. маја 1418. године забележен је као Радосав Михаљевић (Radossauus Michalgeuich, Динић 1955: 103), а када је донео деспотову повељу о споразуму, између 25. и 31. маја 1418. године, уписан је као војвода Радослав Михаљевић, Јога 1899: 168. Он је са челником Радичем следеће, 1419. године, посредовао у сукобу између Дубровчана и деспота, Динић 1962: 54; Бабић 1972: 145. За војводу Радослава Михаљевића в. и Благојевић 1997: 241, 242, 289–291; Цветковић 2005: 39–40.

¹⁰⁰ Јиречек, Радонић 1952: 360; Бабић 1972: 145, уп. Новаковић 1912: 236, **војвода радославъ**.

¹⁰¹ Јиречек, Радонић 1952: 360, 384; Бабић 1972: 146, уп. Стојановић 1927: 230, бр. 6546.

¹⁰² Како писар наводи да је Радослав наручио већи број књига за манастир, укључујући на првом месту типик, треба претпоставити да је обитељ тада била основана. С друге стране, иако писар помиње ктитора као војводу, то не мора да значи да је он носио исту титулу у време подизања цркве, мада то никако не треба искључити. Радослав је умро 1436, а већ је 1418. године био поменут као војвода, што значи да је то звање носио најмање осамнаест година.

¹⁰³ Валтровић 1895: 132; Петковић 1950: 43; Бабић 1972: 146; Ристић 1996: 176, 226, наводи да се неколики фрагменти камене пластике првобитне цркве налазе у порти. Сада њих нема и само је на поду у југозападном углу наоса постављен уломак преплета двочлане траке који је био део розете или лука, уп. Цветковић 2005: 41. Данашња црква, иако подигнута на темељима старије, уопште не прати њен облик и величину. Цветковић напомиње да мештани посебно истичу постојање развалина зидина града, претпоставља да су то трагови властeosког боравишта и помишља на то да се у близини налазило анахоретско станиште са келијама и испосницама, Цветковић 2005: 42–43.

¹⁰⁴ Валтровић 1895: 132. Трагове сликарства бележи и Мијатовић 1930: 224.

¹⁰⁵ Његово име је открила Васиљев 2000: 399–402. О Иноку из Далше и времену настанка овог записа в. Богдановић 1982б: 334, 335, уп. и Динић 1958: 31–32. За доба израде записа в. Спремић 1994: 101–102.

¹⁰⁶ Стојановић 1902: 80–81, бр. 245. За цео запис в. Стојановић 1902: 77–84, бр. 245.

Михаљевић, деспотов изасланик 1418. и 1419. године приликом склапања уговора са Дубровчанима за сребрничку и новобрдску царину⁹⁹ и доцније први милосник деспота Ђурђа у повељи издатој Дубровчанима 1428. године у Некудиму.¹⁰⁰ Чак су и летописи забележили да је он умро 4. јануара 1436. године.¹⁰¹ Храм је основан за владе деспота Стефана, што значи да је пре 1427. године завршен. Уколико је ктитор и у време изградње цркве носио исто звање, може се помишљати на то да је подигнута можда у доба између 1418. и 1427. године.¹⁰² Храм је имао основу у облику развијеног триконхоса и једновремено подигнуту припрату. О некадашњем изгледу украса његових фасада сведочи један уломак декоративне камене пластике начињен од двочланих трака (сл. 4).¹⁰³

Михаило Валтровић је 1895. године забележио: „Од зидова и стубова одржало се још толико да се распоред црквени распознаје; а од негдашњег живописа, који није великом вештином рађен, сачувао се остатак у једном куту на југозападном делу цркве. И паперта је била живописана.“¹⁰⁴

У Руској националној библиотеци у Санкт Петербургу чува се дванаест листова српског јеванђеља духовника Висариона, које је из светогорског манастира Светог Павла донео епископ Порфирије Успенски (1804–1885). Преписивање књиге којој ти листови припадају, а која је завршена вероватно 1429. године, било је дужност јеромонаха Теодора, познатог као Инок из Далше.¹⁰⁵ Тада је оставио дугачак запис, у којем је, између осталог, забележио повест о судбини манастира са црквом посвећеном Рођењу Богородице, основаном код извора реке *Дажје*: **Въ врѣме же то прѣвое изъшьствїе бысть въ сръвскою земљу цароу измаїлскомоу глаголкмоу Ямоураѣ, и плѣнь сътворивъ, пакы състави се, мирнаа цароу нашемоу възвещаетъ. По сїхже призвани быхомъ ѿ христолюбивааго и посланни быхомъ на възысканїе мѣста въ монастырское зданїе, и дондеже, рече, обрѣстї е, обитѣль имѣи въ странахъ Истроса, иже и Доунавъ глаголетъ се, храмъ прѣчистык въведенїа, приблизъ града Голоубца. И въ иже тамо странахъ поустынкъ прошѣдъ и горы многы обвѣдъ, пещерами же и прыснотекоушїими источники оукрашеноу оузрѣвъ и подобнаа скүтоу ѿчьскыимъ имоушїимъ искоуь въдомо и мѣсто подобно, вбаче чловѣци оубо проходно, прѣжде же никыимъ ненаселно ни являкно обрѣтъ въ подкрыліи горы Высокаа глаголкмаа и слѡвомъ и вѣшїю на рѣцѣ Далша глаголкмои, на извороу, повседньвнїими троуди сїе обнавляк и обавляк въѣмъ приходешїимъ похвално и всѣмъ дивно бѣше зримое, іако въ малѣ врѣмени толыкы троуди показавшоу и вьса потрѣбнаа на зданїе оуготовьавшоу въ общемъ прѣбыванїи жити изволяюшїимъ. ... Не азъ же нь всемогущїа сила се творааше и молитвы прѣчистык еи же и мѣсто нарекоушмъ прѣславнаго ке рождства,¹⁰⁶ односно: „А у време то прво излажење би у српску земљу цара измаилског званог Амурата, и плен створивши, опет се скупѣ, мир цару**

¹⁰⁷ Радојичић 1960: 179, 180.

¹⁰⁸ Петковић 1950: 34; Радовановић 1997: 242.

¹⁰⁹ Бабић 1972: 144; Ристић 1996: 215. Османске чете растерале су калуђере из манастира када су крајем 1427. године освојиле Голубац и, чим се деспот Ђурађ измирио с Турцима, иноци су се вратили, али су у пролеће 1428. угарски одреди опет разјурили монахе, који су потом обитељ затекли опљачкану и поплаћену и морали су да се разиђу, уп. Новаковић 1883: 141–142; Динић 1958: 31–32. Има претпоставки и да је остала недовршена, Ристић 1996: 215. Међутим, остаци фресака које помињу Каниц 1904: 246; Ризнић 1888: 39, указују на то да је храм био и изграђен и осликан.

¹¹⁰ Ризнић 1888: 37–38 (најпрецизније о месту манастира); Марковић 1920: 141–142; Радовановић 1997: 242 (наводи је као Каону, али доноси податке који се односе на цркву на Далши). У близини су се налазиле још две мање цркве, те се понекад помиње да су сва три храма припадала овом манастиру, уп. Ристић 1996: 215; Радовановић 1997: 242–243. О тим двома црквама податке пружа Ризнић 1888: 39.

¹¹¹ Каниц 1904: 246. Иначе, Милићевић 1876: 1033, такође бележи развалине цркве и градића и предање да је ту био манастир.

¹¹² Наведено према Ризнић 1888: 39, за целокупан опис в. Ризнић 1888: 37–39.

¹¹³ Радовановић 1997: 242, ослања се на речи Ризнића и обавештава да су изградњом фабрике за прераду креча на месту манастира педесетих година XX века читав комплекс и његова околина сасвим уништени, Радовановић 1997: 243, уп. *Српска* 2003: 300.

нашем навештавајући. А после овог призвани бисмо од христолубивог и послани бисмо на тражење места за манастирско здање. И док, рече, не нађеш га, обитељ имај у крајевима Истраса, који се и Дунав зове, храм Ваведења пречисте, близу града Голупца. И у крајевима који су тамо, пустиње прошавши и горе многе обишавши, угледао сам украшену пећинама и источницима који увек теку. И подобна је скитовима отачким, што је оним који имају искуство знано. И нашао сам место подобно, а иначе људима проходно, пређе никим ненасељено ни познато, у подкриљу горе зване Високе, што је и речју и стварно, на реци званој Далши, на извору. Посведневним трудом ово обнављајући и објављујући похвално свима који долазе, и свима дивно беше по изгледу, да за мало времена толико труда показао сам и све што је потребно за звање припремио да живе у општем пребивању они који изволе... Не ја, но све-могућа сила ово твораше и молитве пречисте, њој и место нарекосмо преславном њеном рођењу.¹⁰⁷ Манастирску цркву посвећену Рођењу Богородице код извора реке Дајше подигли су, дакле, светогорски иноци за владе деспота Стефана. Како је убрзо по оснивању била порушена у турским и мађарским нападима 1428. године,¹⁰⁸ обично се њена изградња датује у време након похода султана Мурата 1426. године, поменутог у наведеном запису, односно у доба око 1426–1427. године.¹⁰⁹

Код извора реке Дајше, десне притоке Пека, на падини брда Ђула, близу села и манастира Каоне, некада су постојали остаци обитељи и цркве са траговима живописа.¹¹⁰ Велики путник Феликс Каниц, дописник и илустратор *Лајпцишких илустрираних новина*, походио је 1860. године српске старине и том приликом је забележио: „Петнаест метара дуга и 6,5 м широка црквица, са две бочне апсиде и једном исто тако округлом, али зачудо не према истоку, већ према западу окренутом олтарском апсидом, наслања се на западни лик стене, на коме се виде трагови фресака. Из олтара се улазило у једну пећину, а из ње напоље ка Ђулу. Исто се тако на разрушеном манастирском конаку још распознају многе ћелије...”¹¹¹ Вредни учитељ Михаило Ризнић пружио је најопширнији опис, објављен 1888. године, из којег ваља нарочито издвојити следеће сведочење: „Манастир мери дужину са олтарем 14,75 метара, а у ширину 6,35 мет. Нисам могао унутрашњи распоред цркве да одредим, због силних рушевина које су на гомили потрпане. Из олтара се могло ући у пећину, а из ове кроз пукотину од стене, чак на Ђулу. Манастир је морао изгледати као прилепљен уз стену, јер са северне стране служила је стена као дувар, па се на њој трагови од живописа опажају...”¹¹² Од тих древних грађевина, међутим, ништа није преостало.¹¹³

Уз отвор велике пећине, преграђене масивним зидом, на десној обали клисуре Млаве, под градом Ждрелом, налазе се остаци манастирске цркве *Благовештења*. Писана сведочанства о времену њеног оснивања нису очувана. Она је забележена у већ поменутом запису јеромонаха Теодора тзв. инока из Далше, у Јеванђељу духовника Висариона, насталом управо у тој обитељи негде 1429. године. Он, између осталог, каже: **Сѡ** **мѡѷжа же просвѣщенна въ доуховныхъ, въ добро-**

¹¹⁴ Стојановић 1902: 83, бр. 250.

¹¹⁵ Радојичић 1960: 181, 182.

¹¹⁶ Марковић 1920: 140, задужбина деспота Стефана; Петковић 1950: 26; Зиројевић 1984: 53; Цуњак 1988: 31, 38, између 1378. и 1420. године; Касалица 1993: 107; Касалица 1994: 234–235; Ристић 1996: 210; Миљковић 1998: 169, крај XIV века; Радовановић, Ђорђевић 2000: 65, после 1387. и пре 1428. године; *Српска* 2003: 308. Манастир се наводи у дефтерима XVI столећа и оном из 1617. године, мада је за време Мурата III (1574–1595) био ненастањен (Зиројевић 1984: 53; *Српска* 2003: 307–308), а не може се препознати ни у једној од обитељи забележених у попису из 1467. године, уп. Stojaković 1987: passim. Манастир или његови игумани помињу се у записима до прве половине XVII века, а егзарх београдски Максим Ратковић, који је 1733. године пажљиво забележио све цркве у том крају, ову не помиње, Витковић 1884: 119–303, уп. Цуњак 1988: 26, 40; Цуњак 2000: 69–70.

¹¹⁷ Бошковић 1950: 188–189; Цуњак 1988: 27–29; Цуњак 1989: 166–167; Касалица 1993: 107; Касалица 1994: 234–235; Ристић 1996: 210. Археолошки радови извршени су 1981. и 1984. године, Радовановић 1997: 245–246; Цуњак 2000: 71–75. Народно предање говори да су се ту налазиле мошти Данила Синаита, Јеромонах Амфилохије 1981: 122, али се оне не помињу у изворима, те се може претпоставити да је то само легенда.

¹¹⁸ Вујић 1901: 97–98. Већ Поповић 1867: 44, бележи: „У цркви се још бејаху одржали трагови од живописа; Вујић кад је пролазио овуда 1825 г. каже да је нашао сасвим леп и развојетан живопис, али ето ми га незатеко-смо.“ Милићевић 1876: 1032, помиње манастир, али га не описује.

¹¹⁹ Бошковић 1950: 189, обишао је остатке цркве 1947. године. Мадас, Гајић 1983: 224, помињу да је била украшена живописом; Цуњак 1989: 166, каже да су на унутрашњим платнима зида цркве очувани остаци фресака.

¹²⁰ Цуњак 1982: 159; Цуњак 1988: 29; Цуњак М. 2000: 73, не наводи где се фрагменти и тај већи блок сиге са остацима слике сада налазе.

¹²¹ Стојановић 1902: 85, бр. 261. Није нам позната потоња судбина те књиге. Она није забележена међу примерцима рукописа апостола из XV века у збиркама у бившој Југославији, уп. Богдановић 1982а: 21.

дѣтелѣхъ же прѣдспѣвающа и благоподражателное, съ иже томоу повиноуѣщѣимъ се житіе проходеща, наставника соуща и роуководителя къ небеснымъ, послоушающимъ и томоу послѣдоуѣщимъ, обитѣль имоуща въ общежителствѣ братнаго състоаніа и богатнѣ раздрабляюща алчющѣимъ доухоувноу хлѣба и словомъ питѣюща вѣрныхъ доуше, въ монастыри живоуща прѣчистыкъ благоуѣщеніа близъ града Ждрѣла доухоувника курь Висаріѡна. ...написахъ книгоу сѣю въ похвалоу и слоужьбоу прѣчистіе благоуѣщеніа,¹¹⁴ односно: „Од мужа просвећена у духовном, који напредује у врлинама и који проводи добропримеран живот с оним што се томе повињују, који је наставник и руководитељ к небесном оним који слушају и томе следују, који има обитељ у општежителству братњег састојања, и богато разламајући гладнима духовни хлеб и речју хранећи душе верних, који у манастиру живи Благовештења, близу града Ждрела, духовника кир Висариона... написах књигу ову у похвалу и службу Благовештења пречисте.“¹¹⁵ Оснивање манастира обично се датује у доба крајем XIV или почетком XV века.¹¹⁶ Поуздано се може закључити једино то да је засигурно постојао пре 1429. године.

Храм, од којег су се очували само темељи и доњи делови зидова, има основу у облику сажетог триконхоса, светилиште, које се састоји од олтарске апсиде и дејуе ниша у протезису, и истовремено подигнуту припрату.¹¹⁷

Јоаким Вујић је 1826. године посетио ту цркву и тада је забележио: „Церква је изнутри сва измоллована, и то казати се може, да је то особито лепа црква била јербо молерај и данашњи дан лепоту своју содержи.“¹¹⁸ И касније су понегде били видљиви трагови живописа,¹¹⁹ а у шуту око храма пронађени су бројни фрагменти фресака и један већи блок сиге са остацима слике.¹²⁰

У Апостолу који се чувао у цркви Светог Димитрија у Марковом манастиру ишчитан је запис писара настао 1433/1434. године. Он сведочи о томе да је ту књигу за храм *Вазнесења у селу Витомирцима*, по жељи ктитора Шагмана, преписао грешни параегзарх Скопске митрополије Аксентије. Тај запис гласи: Писа анр... ца .з.ц.м.в. по кончинѣ благочѣстнаго деспота Стевана .з. лѣто въ царство безбожѣнааго цара Мѣратъ-вѣга тѣрскаго въ области Скопскаго града въ селѣ Витомирцѣхъ храмѣ св. вознесеѣна господа бога и спаса нашего Исоуса Христа хтиторѣ Шагманѣ въ благословеник и молбѣ, и намѣ трѣдившимъ ся во вѣки, амин. Прѣписа сѣю книгѣ грешни Аксентіе параксаркѣ великѣ митропольскѣ скопскѣ, богѣ да прости Андрѣ брата нашегѣ,¹²¹ односно: „Писа (јануара месеца?) 6942, после смрти благочаснога деспота Стефана седмо лето, за царства безбожнога цара Мурат-бега турскаго, у области скопскога града, у селу Витомирцима, у храму Вазнесења Господа Бога и Спаса нашега Исуса Христа [ктитору Шагману у благослов и молбу, и нама који смо се потрудили у векове, амин]. Преписа ову

¹²² Наведено према *Задужбине* 1987: 302, где је објављен једини превод, мада се ту поткрала погрешка и Аксентије је забележен као парајеклесијарх, а не као параегзарх. Између угластих заграда је део текста који није преведен и који смо покушали, колико смо могли, да пренесемо на савремени језик.

¹²³ Запис је настао у време турске власти у том крају, али је храм ипак укључен у преглед. Наиме, Јанковић 1985: 85–86, указала је на то да је, иако је област Скопља изгубљена 1392. године, још увек постојала јурисдикција Српске цркве и везаност за матичну државу, о чему сведочи запис од 11. јанара 1428. године, који казује о смрти архиепископа скопског Матеја **въ дъни господина Гюрга**, уп. Стојановић 1923: 25, бр. 6123. Овде се најпре наводе деспот Стефан и потом турски султан, али не и тадашњи српски владар, деспот Ђурађ. Спремић 1994: 468, скреће пажњу на овај запис и каже да би он донекле упућивао на то да је Скопска митрополија тада још била у саставу Српске цркве.

¹²⁴ Трифуноски 1950: 547, помиње остатке храма; Трифуноски 1968–1971: 368; Ивановић 1987: 419; Стародубцев 2013б: 62–63, где су размотрена сазнања о цркви. Податке о том селу нисмо успели да пронађемо у фонду Покрајинског завода за заштиту споменика културе у Приштини, што посредно указује на то да на локалитету нису вршени археолошки радови.

¹²⁵ Поред тога, стари храм у Трговишту, назван Црква 1, накнадно је добио припрату, за коју се претпоставља да је можда била подигнута старањем извесног монаха, који је као мирјанин носио име Ивоје и патроним чији је почетак гласио Дурд. Наиме, у том храму је приликом археолошких истраживања нађен део његове надгробне плоче са натписом, који је, судећи према изгледу урезаних слова, био израђен вероватно током друге половине XIV века. Међутим, тачно време настанка натписа и разлог због којег је поменути монах стекао право да ту буде сахрањен не могу се установити. О томе в. Стародубцев 2015б: 75–76, са старијом литературом.

књигу грешни Аксентије параегзарх Велике митрополије скопске. Бог да прости Андру, брата нашег¹²² Како је рукопис израђен за ктитора цркве, може се претпоставити да је она подигнута пре 1433/1434. године,¹²³ односно, ако је у оштећеном делу заиста био уписан јануар, до 1434. године.

На месту поменутог средњовековног села, на левој обали Лепенца, јужно од Качаника, данас лежи Вртомица, а храм Вазнесења се вероватно налазио на потесу Киша, Црква.¹²⁴

*

Наведени *наџписи* имали су разнородну намену. Изгледа да је само један био израђен са циљем да укаже на време зидања, можда и на име клесара, онај са фасаде некадашње спољне припрате цркве Светог Николе у Тргу. Остали су највећим делом помени на надгробним плочама – у припрати Богородице Пречисте код Ждрела, уграђен у улаз у наос у Јовчи, покрај цркве Петковице и некада у храму и данас покрај јужног зида пред улазом у здање у Бањи, чије је звоно такође носило натпис.¹²⁵ О особама које су се старале о живописању цркве сведоче они на фрескама у Доцу код Клине. Најзад, два су се нашла на предметима свакодневне употребе приложеним уз покојнике, на украсу за чашу у Манастирку и на прстену у Саставцима. У натписима у Тргу, Богородици Пречистој, Јовчи, Петковици и Бањи забележено је време када су израђени. Натписи редовно доносе и имена извесних особа. Може се претпоставити да су поједине међу њима биле оснивачи, обновитељи или приложници храмова. Такав је случај са великим војводом Угљешом Десиславићем у Богородици Пречистој, Родопом у Бањи, вероватно и са Николом Косером у Саставцима и можда еклисијархом Василијем у Доцу код Клине. С друге стране, у рабу Божјем Ивану у Тргу и оном за којег се претпоставља да се звао Богоје у Јовчи, челнику Хребелану у Манастирку и монаху и јеромонаху Доментијану у Петковици не могу се препознати ктитори, други ктитори или приложници. Ипак, године забележене уз њихова имена или пак речи других писаних извора о понекима од њих доносе важне податке који су од помоћи у разматрањима повести поменутих здања. Нажалост, остају непознати појединци који су се потрудили о подизању или проширивању цркава у Тргу, Јовчи, Манастирку, Петковици, а и питање о томе ко је био главни приложник приликом украшавања цркве у Доцу код Клине и даље нема сасвим поуздан одговор. У то доба су изграђени Јовча, храм у Саставцима, Бањи, можда и у Доцу код Клине. Остале цркве су проширене, те је спољну припрату добила она у Тргу, а припрату је подигнута уз Богородицу Пречисту, Манастирак и Петковицу, уз коју је дозидан и параклис. Без обзира на то што наведени натписи не пружају непосредне податке о оснивању храмова, они су од помоћи у разматрањима времена када су подигнута или проширена та здања, пошто су она ове дане већином дочекала у веома лошем стању. Наиме, преостали су једино темељи и најнижи делови зидова спољне припрате у Тргу, припрате у Богородици Пречистој, цркве Јовче и оне у Саставцима и само трагови темеља храма у Манастирку. Црква у Доцу код Клине је током дуге повести

5. 1. црква Свѣтог Николе у Тргу код Жагубице; 2. црква Богородице Пречисће код Ждрела; 3. црква Јовча у Новом Брду; 4. црква манастира Манастирка; 5. црква у Саставцима; 6. црква Ваведења у Доцу код КLINE; 7. црква Петковица код Сипрагара; 8. црква Свѣтог Николе код Бање у Дреници; 9. црква посвећена Богородици у Радешину; 10. црква Рођења Богородице код извора реке Дајше; 11. црква Благовештења код Ждрела; 12. црква Вазнесења у Витомирцима
5. 1. church of Saint Nicholas in Trg near Žagubica; 2. church of the Holy Mother of God near Ždrelo; 3. Jovča church in Novo Brdo; 4. church of the Manastirak monastery; 5. church in Sastavci; 6. church of the Presentation of the Virgin in Dolac near Klina; 7. Petkovica church near Stragari; 8. church of Saint Nicholas near Banja in Drenica; 9. church dedicated to the Holy Virgin in Radešino; 10. church of the Nativity of the Virgin near the source of the Dajša river; 11. church of the Annunciation near Ždrelo; 12. church of the Ascension in Vitomirci



више пута оправљана, а у лето 1999. године је уништена. Припрата и параклис у Петковици су донедавно били у рушевном стању, а и храм у Бањи је кроз векове веома пострадао и претрпео измене.

С друге стране, наведени *зайиси* сведоче о подизању или постојању цркава и понекад о њиховим ктиторима, али су прилично штур у бележењу времена настанка тих здања. Из њих се сазнаје које су се особе старале о изградњи храмова – војвода Радослав о оном у Радешину, монаси уз помоћ деспота Стефана о обитељи покрај извора Дајше и Шагман о цркви у Витомирцима, док о ктитору манастира Благовештења под Ждрелом нема помена. Писар из Београда није забележио време када је боравио у Радешину, за инока из Дајше се, према околностима које је описао, претпоставља да је своју исповест саставио негде 1429. године. Једино је грешни параегзарх Скопске митрополије Аксентије пажљиво уписао датум, у којем се, уколико је заиста у оштећеном делу био забележен месец јануар, може препознати 1434. година. Упркос томе што записи већином не пружају непосредне податке о оснивању храмова, они су важна сведочанства и о самом постојању тих здања. Црква у Радешину је дуго била у рушевном стању и над њом је касније подигнута нова, а од оне Благовештења под Ждрелом преостали су само темељи и доњи делови зидова. Од

¹²⁶ У питању су текстови, Стародубцев 2013а: 133–144; Стародубцев 2014: 107–122; Стародубцев 2015а: 43–62; Стародубцев 2016а: 135–149.

¹²⁷ Hadžibegić, Handžić, Kovačević 1972: 19, 109, 116; Стародубцев 2013б: 47–49; Стародубцев 2015б: 78–84, 90–91, са изворима и литературом.

¹²⁸ Консијанџин 1986: 98; Стародубцев 2015б: 89–90, са изворима и литературом.

¹²⁹ Сажето о старим српским родословима и летописима в. Богдановић 1980: 75–76, 191, 208–211, 250, 271–273.

¹³⁰ Стојановић 1890: 104, Шафариков родослов; Стојановић 1927: 41, 54–55, бр. 30, 91, Карловачки и Руварчев родослов.

храма код извора Дајше нема никаквих трагова, а још није утврђено где се тачно налазио онај у Витомирцима.

Натписи и записи, иако често прилично штурни или недовољно речити, спојени и упоређени са другим писаним или материјалним сведочанствима, показују се као веома значајни извори за познавање здања осниваних, прошириваних и обнављаних у доба Лазаревића и Бранковића, у првом реду у северним и јужним крајевима области које су држали чланови двеју породица (сл. 5).

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

У овим истраживањима разматрани су најпре ктиторски натписи, потом повеље, за њима житија, животописи и описи преноса моштију, затим разнородне правно-имовинске исправе и, на крају, натписи и записи.¹²⁶ То, наравно, нису једини, односно сви расположиви писани извори који пружају извесне податке о црквама и обитељима подизаним или обнављаним у областима Лазаревића и Бранковића. Овом приликом треба издвојити бар неколике међу другим таквим списима.

Поједини храмови и манастири чији се настанак може са већом или мањом поузданошћу препознати у временима о којима је реч наведени су у већ поменутом првом турском попису области Бранковића, састављеном одмах по заузимању тог подручја 1455. године. На пример, поред Богородичиног храма у Доцу код Клине и цркве Дјевице са монасима уписаним уз село Ловишу, односно манастира Девича са црквом посвећеном Ваведењу у Дреници, о којем је раније било речи, уписана је „црква Свети Марко краљеве кћери Оливере“ у селу Колу код Вучитрна.¹²⁷ Доцније је Константин Михаиловић из Островице у спису названом *Јаничарове усјомене или Турска хроника*, који је саставио између 1497. и 1501. године, поменуо цркву посвећену Богородици у Самодрежи на Лабу. Он каже да је „ухваћен кнез Лазар близу једне Богородичине цркве по имену Самодреже, и на томе месту је постављен висок мермерни стуб као знак да је ту ухваћен кнез Лазар“.¹²⁸

Родослови и летописи су управо у доба о којем је реч доживели процват и доцније остали основа за састављање нових таквих списа, све до XVIII столећа. Наиме, први српски родослов израђен је између 1374. и 1377. године. Летописни састави, који су узор имали у византијској хронистици, настали су још раније, педесетих или шездесетих година XIV века, а око 1371. године написан је старији летопис, док је млађи приређен негде у првој половини XV столећа. Развој тих списа је и касније настављен, тако да су се почетком и у другој половини XVI века појавиле нове допуне у родословима и до средине истога столећа уобличио све четири редакције млађег летописа, које ће потом бити обогачене новим записима.¹²⁹ Они, међутим, не пружају много података о древним црквама и манастирима. Само их поједини помињу. Још су ређи они који о њима остављају кратке забелешке. Тако се наводи у родословима да је кнез Лазар сахрањен у Раваници, коју је основао,¹³⁰ а у летописима старије скупине да је он подигао тај

¹³¹ Стојановић 1927: 90–91, бр. 133, Пећи, Студенички и Цетињски летопис.

¹³² Стојановић 1927: 200, бр. 539, Сеченички летопис. У Бранковићевом је забележено да је кнез Лазар ту сахрањен, Стојановић 1927: 288, бр. 1101.

¹³³ Уп. *Родословіе* 1867: 257. На крају тог рукописа стоји да је преписивање окончано 28. септембра 1764. године у манастиру Врднику, *Родословіе* 1867: 276.

¹³⁴ Стојановић 1890: 104, у питању је Шафариков родослов.

¹³⁵ Стојановић 1927: 216–217, 224, бр. 594, 625. Они обично кажују – **сцкс. създана бысть ресава** (Кијевски, Студенички, Сарандапорски и Цетињски летопис), а један додаје и следеће – **оуселише се 8 новъ лавръ ресавъ, светые троице**, Стојановић 1927: 224 (Београдски први летопис). Бранковићев уопштено помиње да је деспот Стефан подигао Ресаву, Стојановић 1927: 288, бр. 1102.

¹³⁶ Стојановић 1927: 297, бр. 1236, Бранковићев летопис.

¹³⁷ Забелешка о доласку у Москву старца Јоаникија, навод према Димитријевић 1903: 18.

¹³⁸ Наведено према Димитријевић 1903: 19. Забелешка шта је куда послато, писана 24. јула 1509. године, уп. Руварац 1889: 35. Исте године, 27. јула велики кнез је послао деспотици Ангелини грамату, у којој се наводи и у Кучајни Свето Преображење у Сисојеву манастиру, уп. Димитријевић 1903: 20; *Москва* 2009: 207, 450–451, нап. 4.

¹³⁹ Милићевић 1876: 1031; Радовановић 1997: 245; Цуњак, Миљковић 2001: 105–108; *Српска* 2003: 314.

¹⁴⁰ Наведено према *Москва* 2009: 214–215, за старије издање в. Димитријевић 1903: 35.

¹⁴¹ Димитријевић 1903: 36.

манастир,¹³¹ што понављају и млађи,¹³² док један позније преписан родослов казује да је „цар“ Лазар изволео саздати обитељ Раваницу одмах након сабора у Пећи на којем је изабран патријарх Јефрем (3. октобра 1375): **По семъ соборѹ Лазарь Царь сербски изволи создати обитель Раваницѹ**.¹³³ Један родослов, ослањајући се на речи Константина Филозофа, пружа податке о подизању цркве Светог Стефана у Крушевцу.¹³⁴ Завршетак радова на манастиру Ресави млађи летописи наводе под 6926, односно 1417/1418. годином.¹³⁵ Најзад, у једном, такође млађем летопису, забележено је да је деспот Стефан био ктитор манастира Благовештења под градом Ждрелом.¹³⁶

Извесни подаци, више или мање поуздани, могу се наћи и у молбама српских монаха који су током XVI века одлазили у Русију како би добили материјалну помоћ. Тако најстарији писани извор у којем се наводи манастир Сисојевац са црквом Преображења потиче из 1509. године. Тада је старац Јоаникије отишао у Русију из: **сербские земли из кучаины ѿ сп(а)с(а) преображеніа из сисоева монастыря**.¹³⁷ Велики кнез московски Василије Јованович (1505., 1533) одредио је помоћ: **въ кучаину къ преображенію сп(а)совѹ, гдѣ пр(е)п(о)д(о)бныи игумен сисои лежитѣ**.¹³⁸ На основу изнетих речи сазнаје се да је монах Сисоје био први игуман манастира, а не његов ктитор. С друге стране, препис грамате коју је цару Ивану Васиљевићу Грозном (1533–1584) донео јеромонах Јоаким из манастира Орешковице или Решковице са црквом Свете Тројице, који се налазио под Моминим каменом или Лукиним каменом на реци Орешковици, између села Бистрице и Ждрела,¹³⁹ доноси податак који не улива много поверења. Наиме, између осталог, након ласкавих речи упућених руском владару, у њему се каже: **Иже в подкрилии горы Кучаины царская и священная обитель монастырь зовомый Орешковица, в нем же ес[тъ] храм святого Живона чальнии Троицы, строение святого иже во царех м[ученик]а князя Лазара**.¹⁴⁰ На тој исправи нема датума, али на другом листу стоје подаци о духовницима који су долазили по милостињу, где уз забелешке за септембар 1582. стоји: **да серпские земли троецкаго монастыря зовомы ѡрѣшковица строение с(ве)таго во ц(а)рѣхъ м[уч(е)н(и)ка князя Лазара священникъ іоакимъ**.¹⁴¹ Нема никаквих назнака о томе да је кнез Лазар био ктитор Орешковице и не треба искључити могућност да су монаси те обитељи на своју руку представили свој манастир као задужбину српског владара који је био усрдно поштован на двору цара Ивана Грозног.

Поједини доцнији списи на латинском пружају слику о стању и понекад и о изгледу храмова у Новом Брду, које је било под духовном влашћу Барске надбискупије. Папа Пије II (1458–1464) 26. септембра 1458. године дао је опроштај грехова свима који буду помогли обнављање цркава Светог Николе и Блажене Марије: „Universis Christi fidelibus ecclesiam s. Nikolai ac beatae Mariae ei adnexam in terra Novimontis Antibarensis dioecesis certis diebus visitantibus, eique quomodolibet opitulantibus indulgentiae conceduntur“. У другом поменутом храму, по свему судећи, треба препознати Сашку цркву, која је била смештена на падини изнад села Бостана, југоисточно од

6. Преглед цркава према изворима:
К – ктиторски натписи; *П* – повеље;
Ж – житија, животописи и описи преноса моштију; *И* – правно-имовинске исправе; *Н* – натписи;
З – записи (црквица – између две ознаке за цркве о којима сведоче два различита извора)
6. Map 2. overview of the churches according to the sources:
K – founders' inscriptions;
P – charters;
J – lives, biographies and descriptions of the translation of relics; *I* – legal and property documents; *N* – inscriptions; *3* – marginal notes (dash – between two markings for the churches that are supported by two different types of sources)



¹⁴² Theiner 1863: XXVIII, 450, Nr. 637 (једини нама доступни примерак завршава се страном 368, тако да смо могли да проверимо само приложено заглавље те посланице). Спремић 1994: 744, указује на то да је папа Пије II тада изричито навео да та два новобрдска храма потпадају под јурисдикцију барске цркве и известио надбискупа да се праштају грехови верницима који их посете и дају прилоге за обнову. Може се претпоставити да је храм тада само оправљан, а не и проширен.

¹⁴³ Rački 1888: 122, уп. Ћоровић-Љубинковић 1967: 264–265 и нап. 15; Јовановић 1971: 99–100; Бошковић 1974: 108 и нап. 15; Спремић 1994: 437, 734; Јовановић 2004: 80, 128.

¹⁴⁴ За речи надбискупа Биција в. Rački 1888: 122. За различите преводе тих речи в. Динић 1962: 95; Ћоровић-Љубинковић 1967: 264. О том податку в. Јовановић 1971: 100; Јовановић 2004: 128.

утврђења, а служила је као парохијски храм стално или привремено настањених римокатолика.¹⁴² С друге стране, вероватно да се на Саборну цркву на узвишеној заравни у источном делу подграђа, од које су преостали темељи и доњи делови зидова, односе речи барског надбискупа Марина Биција (Marino Bizzi, 1570–1642), записане 1610. године.¹⁴³ Оне говоре о Турцима који су претворили у џамију лепу и раскошну цркву српских деспота, украшену мозаицима и добро осмишљене архитектуре „i quali hanno convertita in moschea una bella e sontuosa chiesa, ch'era dei despota della Servia, lavorata con mosaichi, et architetture ben intese.“¹⁴⁴

*

Разматрани писани извори – ктиторски натписи, повеље, житија, животописи и описи преноса моштију, различите правно-имовинске исправе и натписи и записи – пружају обиље података о црквама и обитељима у областима Лазаревића и Бранковића на којима су вршени различити градитељски захвати (сл. 6). Они говоре и о ретким очуваним храмовима и манастирима и о многобројним преосталим у рушевном стању или незнатим траговима или под зидовима нових грађевина, као и онима за које није поуздано утврђено чак ни где су се тачно налазили (сл. 7). Сведоче и о тада осниваним здањима и

7. Преглед цркава њрема сїеїену очуваносїи: О – очуване цркве; Р – цркве у рушевинама; Н – нове цркве на остїацїма или їемељїма сїарїх; ? – несїгурно убицирано; У – недавно унишїїено; Р-Н – рушевине над коїјима су недавно їодїгнуїїа нова здања

7. Overview of the churches according to the degree of preservation: О – preserved churches; Р – churches in ruins; Н – new churches on the remains or foundations of the old ones; ? – uncertainly located; У – recently destroyed; Р-Н – ruins on top of which new structures have been recently built



о онима која су у то доба обнављана или проширивана (сл. 8).

Подаци које они пружају, обележени на земљописној карти, на први поглед делују попут непрегледних скупова развезјаних дуж различитих области. Међутим, када се пажљивије осмотре, запажају се обриси подручја о којима постоје бројна писана сведочанства о црквама и обитељима (сл. 8). У земљи Лазаревића издвајају се најпре престонице, Крушевац са околином, све до Студенице, Брвеника и Остраће, потом Београд и Смедерево. Полет градитељске делатности јасно је уочљив на североистоку земље, у којем су своје задужбине подигли владари Лазаревићи, иначе значајном због тврђава и тргова, од околине Голупца, преко Железника, Ждрела и Шетоња, Паракиновог брода и Петрауса, све до Бована, далеко на југу. Најзад, истичу се целине уобличене уз издашне руднике и градове, у средишњем делу око Рудника, Борча и у Левчу, на западу око Зајаче, Крупња, Црнче и Сребренице и на југу она око Новог Брда, Гњилана, Прилепца и Врања, која готово да чини целину са облашћу Бранковића. Међутим, јасно је да писани извори чији подаци сведоче о оснивању и обнављању храмова и манастира у политички и економски најважнијим областима, што је логично, јер су ту живели људи велике друштвене и материјалне моћи, пружају само делимичну слику о оновременој ктиторској делатности. На пример, у тим изворима нема помена црква у простору око Београда, оних на Космају, а ни

8. Преглед цркава: О – основане;
 П – обновљене или проширене;
 Н – без података да ли су основане
 или обновљене
8. Overview of the churches: О – founded;
 П – renewed or expanded; Н – no data
 whether they were founded or renewed



у важним тврђавама или градовима и њиховом окружењу, на местима на којима су археолози пронашли остатке старих храмова, попут оних у Сталаћу и Мојсињу, Кознику и његовој околини, затим појединим у Новом Брду, Трговишту, Жупањевцу, око града Петруса и у клисури реке Црнице, као и здања у североисточној Србији чији настанак народно предање везује за доба о којем је реч.

Међу црквама и обитељама забележеним у писаним изворима очувале су се само поједине у Крушевцу и његовој околини, око Рудника и у североисточном делу земље Лазаревића, док се у области Бранковића одржала само једна, с временом делимично измењена, нажалост, уништена 1999. године. Многобројне су преостале у рушевном стању или незнатим траговима или под зидовима нових грађевина. Најзад, највише је оних за које није поуздано установљено где су се тачно налазиле (сл. 7). Писани извори већином говоре о храмовима и манастирима који су тада оснивани, ређе о онима која су обнављани или проширивани. Међутим, за многе нема података да ли су у тим временима подигнути или оправљани (сл. 8).

Ктиторски натписи, повеље, житија, животописи и описи преноса моштију, разнорodne правно-имовинске исправе и натписи и записи пружају, већ је речено, сужену слику о ктиторској делатности у областима Лазаревића и Бранковића. Ипак, они сведоче о томе да су у то доба, испуњено опасности-

ма и непрестаном стрепњом, захваљујући привредном успону и погодним материјалним околностима, осниване, обнављане и прошириване многе цркве и обитељи. Сам ктиторски чин отеловљење је дубоке побожности. У мислима човека средњега века цео овоземаљски живот био је припрема за будући вечни у Царству небеском, те је нада у спас душе и васкрсење тела наводила верне на подвиге. Брига за спасење од греха била је једна од најважнијих хришћанских дужности и свакако да је представљала снажан подстицај за бригу о храмовима. Особе које су се старале о црквама и обитељима у областима Лазаревића и Бранковића потицале су из различитих слојева друштва. Међу њима је било владара, црквених достојанственика, племића, свештеника и монаха, грађана и сељана, а оснивање или обнављање храмова и даровање свега што је потребно за њихово служење јесте израз усрдне вере тих људи.

Литература

- Аличић А. 1984, *Турски катасџарски њойиси неких њодручја зајадне Србије, XV–XVI век* I, Чачак.
- Бабић Г. 1972, *Друшџивени њоложај кџиџиџора у десџоџовини*, Моравска школа и њено доба, ур. В. Ј. Ђурић, Београд, 143–153.
- Бабић-Ђорђевић Г., Ђурић В. Ј. 1982, *Полеџи умеџиџосџи*, Историја српског народа II, Београд, 144–191.
- Благојевић М. 1982, *Врховна власџи и државна уџрава*, Историја српског народа II, Београд, 109–127.
- Благојевић М. 1997, *Државна уџрава у срџским средњовековним земљама*, Београд 2001 (1. изд. 1997).
- Богдановић Д. 1980, *Исџорија сџаре срџске кџиџевносџи*, Београд 1991 (1. изд. 1980).
- Богдановић Д. 1982а, *Инвенџар џирилских рукоџиса у Југославији (XI–XVII века)*, Београд.
- Богдановић Д. 1982б, *Нова средишџија кџиџевне делаџиџосџи*, Историја српског народа II, Београд, 330–342.
- Бошковић Ђ. 1934, *Рад на џрокрчавању и консервирању средњовековних сџоменика*, Годишњаџ Српске краљевске академије XLII, 290–315.
- Бошковић Ђ. 1950, *Средњевековни сџомениџи североисџочне Србије*, Стариџар I, 185–216.
- Бошковић Ђ. 1974, *Археолоџка исџраџивања Новог Брда*, Велика археолоџка налазишџа у Србији, ур. Д. Вученов, Београд, 99–117.
- Валтровић М. 1895, *Разне весџи. Осџиџаци сџаре цркве у Радошџину*, Стариџар XII, 132.
- Васиљев Љ. 2000, *Ко је иџок из Далие, хиландарски џисар џрве џоловине XV века*, Осам векова Хиландара. Историја, духовни живот, кџиџевност, уметност и архитектура, ур. В. Кораћ, Београд, 399–402.
- Веселиновић А. 1995, *Држава срџских десџоџија*, Београд.
- Витковић Г. 1884, *Извешџиџај Максима Раџковића ексарха београдског мџџроџоџиџија 1733*, Гласџик Српског ученог друшџтва LVI, 119–285.
- Вуџић Ј. 1901, *Пуџиешесџиџије џо Србији* I, Београд.
- Вуловић Б. 1956, *Пеџковиџа*, Археолоџки спомениџи и налазишџа II, Централна Србија, Београд, 173.
- Груџић Р. 1943, *Лична власџиџелинсџиџа срџских црквених џредсџавџиџа у XIV и XV веџу*, Гласџик Скопског научџног друшџтва XIII, 47–67.

- Димитријевић С. 1903, *Документи који се тичу односа између српске цркве и Русије у XVI. веку*, Споменик Српске Краљевске академије XXXIX, 16–42.
- Динић М. 1955, *За историју рударства у средњовековној Србији и Босни I*, Београд.
- Динић М. 1958, *Браничево у средњем веку*, Пожаревац.
- Динић М. 1960, *Обласи Бранковића*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор XXVI, 5–29.
- Динић М. 1962, *За историју рударства у средњовековној Србији и Босни II*, Београд.
- Живојиновић М. 1996, *Даровања краља Уроша I манастиру Хиландару*, Зборник радова Византолошког института 35, 213–218.
- Живојиновић М. 2000, *Власелинство манастира Хиландара према хрисовуљи цара Душана из 1348. године*, Осам векова Хиландара. Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура, ур. В. Кораћ, Београд, 35–49.
- Задужбине 1987, *Задужбине Косова, Споменици и знамења српског народа*, Призрен–Београд.
- Здравковић И., Јовановић Д. 1956, *Ново Брдо. Радови извршени 1952. године*, Старица V–VI, 251–263.
- Зиројевић О. 1984, *Цркве и манастири на подручју Пећке епархије до 1683. године*, Београд.
- Зиројевић О. 1994, *Попис манастира Смедеревског санџака из 1516*, Саопштења XXVI, 157–160.
- Ивановић М. 1987, *Црквени споменици XIII–XX века*, Задужбине Косова, Споменици и знамења српског народа, Призрен–Београд, 387–547.
- Ивановић М. 1990, *Надгробни споменици и надгробници на старим српским гробљима и црквишћима у селима митрохијског подгора и Хвосна*, Косовско-метохијски зборник 1, 79–120.
- Ивановић М., Војводић У. 2016, *Власићеска обележја у археолошком контексту*, Процеси византинизације и српска археологија, ур. В. Бикић, Београд, 159–165.
- Ивић П., Грковић М. 1976, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад.
- Јанковић М. 1985, *Епископије и митрополије Српске цркве у средњем веку*, Београд.
- Јанковић М. 1999, *Епископијарх*, Лексикон српског средњег века, прир. С. Ђирковић, Р. Михаљчић, Београд, 179–180.
- Јастребов И. С. 1879, *Подаци за историју српске цркве*, Београд.
- Јеромонах Амфилохије 1981, *Синајити и њихов значај у живојој Србији XIV и XV века*, Манастир Раваница. Споменица о шестој стогодишњици, Београд, 101–134.
- Јиречек К., Радонић Ј. 1952, *Историја Срба II*, Београд.
- Јовановић В. С. 1971, *Ново Брдо – град заиста сребрни и златни*, Обележја II, 75–111.
- Јовановић В. С. 1991, *Родовићи. Прилог српској средњовековној историографији*, Зборник Филозофског факултета XVII, 227–238.
- Јовановић В. С. 2004, *Ново Брдо средњовековни град*, Ново Брдо, Београд, 10–160.
- Калић Ј. 1982а, *Велики преокрећ*, Историја српског народа II, Београд, 65–74.
- Калић Ј. 1982б, *Доба привидног мира*, Историја српског народа II, Београд, 205–217.
- Калић Ј. 1982в, *Немирно доба*, Историја српског народа II, Београд, 75–87.

- Каниц Ф. 1904, *Србија. Земља и сипановништво* 1, Београд 1991 (1. изд. Leipzig 1904).
- Касалица В. 1993, *Средњовековни црквени сипоменици у Горњачкој клисури*, Гласник Друштва конзерватора Србије 17, 105–109.
- Касалица В. 1994, *Цркве и манастири у Горњачкој клисури*, *Viminacium* 8–9, 231–238.
- Кнежевић Б. 2000–2001, *Рудничка Сребрница са црквом Свеиог Николе*, Саопштења XXXII–XXXIII, 27–47.
- Комненовић Н. 1980, *Каталог*, Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама, Београд.
- Константићин 1986, *Константићин Михаиловић из Осипровице, Јаничарове усипомене или ипурска хроника*, прир. и прев. Ђ. Живановић, Београд.
- Кулићурно 1982, *Кулићурно наслеђе Србије*, Галерија САНУ, Београд.
- Љубинковић Р. 1956, *Петковица*, Археолошки споменици и налазишта II, Централна Србија, Београд, 174–176.
- Мадас Д. 1969, *Црква Петковица, Сипрагари – средњовековна некропола*, Археолошки преглед 11, 223–225.
- Мадас Д. 1970, *Црквине „Петковица“ код Сипрагара – археолошка исиипивања*, Саопштења IX, 93–95.
- Мадас Д. 1988, *Резултати сондажних археолошких исиипивања средњовековних локалитетипа у селу Мајдану на Руднику*, Рашка баштина 3, 205–217.
- Мадас Д. 1990–1991, *Сребрни ирсипен рудничког власипелина Николе Косјера*, Саопштења XXII–XXIII, 177–181.
- Мадас Д. 1995–1996, *Средњовековно Ждрело – Десислалити и Коувейти*, *Viminacium* 10, 151–157.
- Мадас Д., Гајић А. 1983, *Надгробне илоче и гробови кипипора цркве Богородице Пречистипе у комиплексу Ждрела у Горњачкој клисури*, Саопштења XV, 221–241.
- Марковић В. 1920, *Православно монашипво и манастири у средњовековној Србији*, Сремски Карловци.
- Марковић М. 2015, *Свеипи Никиипа код Скоипља. Задужбина краља Милуипина*, Београд.
- Мијатовић С. 1930, *Ресава*, Населја и порекло становништва 26, Српски етнографски зборник XLVI, Београд.
- Милићевић М. Ђ. 1876, *Кнежевина Србија*, Београд.
- Милојевић М. С. 1872, *Пуипоипс дела иправе (Сипаре) Србије II*, Београд.
- Миљковић М. 1998, *Горњачка клисура, Миипроиполија, Благовешипење и иеипинска исиосница*, Споменичко наслеђе Србије. Непокретна културна добра од изузетног и великог значаја, Београд, 169.
- Михаљчић Р. 1999а, *Зайипси*, Лексикон српског средњег века, прир. С. Ћирковић, Р. Михаљчић, Београд, 217–219.
- Михаљчић Р. 1999б, *Найиписи*, Лексикон српског средњег века, прир. С. Ћирковић, Р. Михаљчић, Београд, 436–438.
- Мишић С. 1987, *Поход суипана Мусе на Десипоиповину 1413. године и исиипочна сриско-ипурска граница*, Историјски гласник 1–2, 75–88.
- Мишковић Ј. 1875, *Оипс рудничког округа*, Гласник Српског ученог друштва XLI, 104–282.
- Младеновић А. 2007, *Повеље и иисма десипоипа Сипефана. Тексипи, комен-ипари, снимипи*, Београд.
- Москва 2009, *Москва – Србија, Београд – Русија. Докуменипа и маиперијали, Том I, Друипипвене и иоипипичке везе XVI–XVIII век*, Београд–Москва.
- Населја 2001, *Населја и сипановништво Обласипи Бранковића 1455. године*, ур. М. Мацура, Београд.

- Николић Р. 1970, *Живойис са црквине „Пеїковица“ код Сїрагара*, Саопштења IX, 97–98.
- Новаковић Ст. 1883, *Град Вишесав и видинска обласї*, Годишњица Николе Чупића V, 141–164.
- Новаковић С. 1912, *Законски сїоменици срїских држава средњега века*, Београд.
- Пајкић П. 1961, *Сеоске цркве у долини Белог Дрима*, Старине Косова и Метохије I, 145–173.
- Пејић С. 1998, *Долац, црква Богородичиног Ваведења*, Споменичко наслеђе Србије. Непокретна културна добра од изузетног и великог значаја, Београд, 102.
- Петковић В. Р. 1927, *Родой из Дренице*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор VIII, 116–122.
- Петковић В. Р. 1950, *Преглед црквених сїоменика кроз њовесницу срїског народа*, Београд.
- Петковић С. 1965, *Зидно сликарсїво на њодручју Пећке њаїпријаришије 1557–1614*, Нови Сад.
- Поповић Д. 1999а, *Надгробне њлоче*, Лексикон српског средњег века, прир. С. Ћирковић, Р. Михаљчић, Београд, 425–426.
- Поповић Д. 1999б, *Надгробни наїїиси*, Лексикон српског средњег века, прир. С. Ћирковић, Р. Михаљчић, Београд, 426.
- Поповић К. 1867, *Пуїї лицејских њиїњмаца (јесїасївеничког одељења) њо Србији године 1963*, Београд.
- Поповић П. 1928, *Неколико звона из XV века*, Старинар IV, 105–110.
- Прокић Р. 1970, *Конзерваїорско-ресїаураїорски радови на црквини „Пеїковица“ код Сїрагара*, Саопштења IX, 81–91.
- Пурковић М. 1978, *Кнез и десїњї Сїефан Лазаревић*, Београд.
- Радовановић Д. 1997, *Археолошка налазишїїа са сакралним садржајем на њодручју Подунавског и Браничевског округа*, Споменици Смедеревља и Браничева, Смедерево, 235–256.
- Радовановић Љ., Ђорђевић М. 2000, *Хомоље. Исїиријска монографија*, Жагубица.
- Радојевић М. 1971, *Рудник у њрошлосїи*, Београд.
- Радојичић Ђ. Сп. 1942, *О њоменику Св. Богородице Левишке*, Старинар XV, 43–69.
- Радојичић Ђ. Сп. 1960, *Анїиологија сїиаре срїске књижевносїи*, Београд.
- Радојковић Б. 1993, *Средњовековна звона Богородице Градачке*, Богородица Градачка у историји српског народа. Научни скуп поводом 800 година Богородице Градачке и града Чачка, ур. М. Вуловић, Чачак, 115–123.
- Ређеп Ј. 1999, *Ауїиобиографски искази*, Лексикон српског средњег века, прир. С. Ћирковић, Р. Михаљчић, Београд, 25–26.
- Ризнић М. 1888, *Сїиарински осїиаци у срезу звишком*, Старинар V, 31–39.
- Ристић В. 1996, *Моравска архииїекїура*, Крушевац.
- Родословїе* 1867, *Родословїе сербскїи царей*, изд. П. Срећковић, Гласник Српског ученог друштва XXI, 226–276.
- Руварац И. 1889, *О кучајинским манасїишима њо заїисима*, Старинар VI/2, 33–44.
- Смирнов С., Бошковић Ђ. 1933, *Археолошке белешке из Меїїохије и Прекоруїља*, Старинар VIII–IX, 255–275.
- Сїоменичка* 1999, *Сїоменичка баиїїина Косова и Меїїохије*, Београд.
- Спремић М. 1989, *Бранковићи – обласни госїњдари Косова*, Свети кнез Лазар. Споменица о шестој стогодишњици Косовског боја 1389–1989, Београд, 121–130.
- Спремић М. 1994, *Десїњї Ђурађ Бранковић и његово доба*, Београд.

- Срїска 2003, *Срїска ѣравославна еїархија браничевска. Шемаїїизам*, Пожаревац.
- Стародубцев Т. 2013а, *Писани извори о црквама и манасїирима ѣодизаним или обнављаним у обласїи Лазаревића и Бранковића. I Кїиїїорски наїїїиси*, Саопштења XLV, 133–144.
- Стародубцев Т. 2013б, *Прилози ѣроучавању црква и манасїири осниваних или обнављаних у обласїи Бранковића од 1371. до 1455. године*, Косовско-метохиїски зборник 5, 39–64.
- Стародубцев Т. 2014, *Писани извори о црквама и манасїирима ѣодизаним или обнављаним у обласїи Лазаревића и Бранковића. II Повеље*, Саопштења XLVI, 107–122.
- Стародубцев Т. 2015а, *Писани извори о црквама и манасїирима ѣодизаним или обнављаним у обласїи Лазаревића и Бранковића. III Жиїиїја, живоїиїиси и оїиси ѣреноса моїиїију*, Саопштења XLVII, 43–62.
- Стародубцев Т. 2015б, *Прилози ѣроучавању црква и манасїири осниваних или обнављаних у обласїи Бранковића од 1371. до 1455. године. II део*, Косовско-метохиїски зборник 6, 65–93.
- Стародубцев Т. 2016а, *Писани извори о црквама и манасїирима ѣодизаним или обнављаним у обласїи Лазаревића и Бранковића. IV Разнородне ѣравно-имовинске исїраве*, Саопштења XLVIII, 135–149.
- Стародубцев Т. 2016б, *Срїско зидно сликарсїїво у земљама Лазаревића и Бранковића II*, Београд.
- Стојановић Љ. 1890, *Сїари срїски хрисовуљи, акїи, биографије, леїиїиїиси, їиїиїици, їоменици, заїиїиси и др.*, Споменик Српске краљевске академије III, 1–212.
- Стојановић Љ. 1902, *Сїари срїски заїиїиси и наїїїиси 1*, Београд (фототипско издање Београд 1982).
- Стојановић Љ. 1905, *Сїари срїски заїиїиси и наїїїиси 3*, Београд (фототипско издање Београд 1984).
- Стојановић Љ. 1923, *Сїари срїски заїиїиси и наїїїиси 4*, Београд (фототипско издање Београд 1986).
- Стојановић Љ. 1927, *Сїари срїски родослови и леїиїиїиси*, Београд – Сремски Карловци.
- Стојановић Љ. 1929, *Сїаре срїске їовеље и їисма I/1*, Београд – Сремски Карловци.
- Стричевић Ђ. 1955, *Два варијеїеїиїа їлана црква моравске архїїекїиїонске школе*, Зборник радова Византолошког института 3, 213–219.
- Суботић Г. 1980, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд.
- Суботић Г. 1988, *Белешке из Доца*, Гласник Друштва конзерватора Србије 12, 54–59.
- Суботић Г. 1999–2000, *Из исїиїорије сликарсїиїа у скоїском крају у време їиїурске власїи (I)*, Зборник радова Византолошког института 38, 419–442.
- Суботић Г. 2006, *Заїеднички ликови свеїїог Саве Срїског и свеїїог Клименїиїа Охридског*, Јубилеен зборник 25 години митрополит Тимотеї, Охрид, 227–236.
- Суботић Г. 2012, *Долац и Чабићи*, Београд.
- Томовић Г. 1974, *Морфологија ћириличких наїїїиси на Балкану*, Београд.
- Томовић Г. 1990, *Томашев наїїїис о оснивању цркве Благовешїиїења Госїодњег 1427. године код Ораховца у Меїїохиїи*, Косовско-метохиїски зборник 1, 63–77.
- Тошић Г. 2009, *Манасїиир Манасїиирак – їрилог ѣроучавању*, Манастир Каленић. У сусрет шестої стогишњици, ур. Ј. Калић, Београд–Крагуїевац, 147–154.
- Тошић Г., Рашковић Д. 2008, *Архї – тїхї – археологија*, Драгослав Среїовић и уметност. Крагуїевац, Меморијал Д. Среїовића. Зборник радова III, ур. В. Јовић, Крагуїевац, 211–226.

- Трифуноски Ј. 1950, *Качаничка клисура*, Насеља и порекло становништва 32, Српски етнографски зборник LX, Београд.
- Трифуноски Ј. 1968–1971, *О сѣтаријум црквама у селима Качаничке клисуре*, Старине Косова и Метохије IV–V, 367–371.
- Ћирковић С. 1982, *Године криза и ѡревирања*, Историја српског народа II, Београд, 47–63.
- Ћирковић С. 1991, *Биографија краља Милутина у Улијарској ѡвельи*, Архиепископ Данило II и његово доба, ур. В. Ј. Ђурић, Београд, 53–67.
- Ћоровић-Љубинковић М. 1967, *Археолошки и истѡријски значај налаза српског средњовековног новца на Новом Брду*, Зборник Народног музеја V, 261–266.
- Ћоровић-Љубинковић М. 1972, *Значај Новог Брда у Србији Лазаревића и Бранковића*, Моравска школа и њено доба, ур. В. Ј. Ђурић, Београд, 123–137.
- Цветковић Б. 2005, *Радешино. Резултати и ѡсѡбејекције*, Корени. Часопис за историографију и архивистику III, 37–43.
- Цуњак М. 1982, *Манастѣр Благовешѣење – Горњачка клисура*, Археолошки преглед 23, 158–162.
- Цуњак М. 1983, *Фреске XIV века у Горњачкој клисури*, Гласник Друштва конзерватора Србије 7, 54.
- Цуњак М. 1988, *Археолошка истѡраживања комѡлекса манастѣра Благовешѣења*, *Viminacium* 3, 25–42.
- Цуњак М. 1989, *Манастѣр Благовешѣење. Средњовековни манастѣрски комѡлекс*, Археолошки преглед 28, 166–167.
- Цуњак М. 2000, *Свѣшѣе Горњачке клисуре*, Смедерево.
- Цуњак М., Миљковић М. 2001, *Неке црѣице из ѡшлостѣи Орешиковице*, Гласник Друштва конзерватора Србије 25, 105–108.
- Чанак-Медић М. 1997, *Ексонарѣекс цркве Свѣшѣг Николе*, Саопштења XXIX, 70–78.
- Челиковић Б. 1998, *Свѣшѣишѣија рудничког краја*, Крагујевац.
- Чувари 1998, *Чувари башиѣине. 50 година рада Рѣјубличког завода за зашѣиѣу сѣоменика кулѣуре*, Београд.
- Шуица М. 2000, *Немирно доба српског средњег века*, Београд.

*

- Hadžibegić H., Handžić A., Kovačević E. 1972, *Oblast Brankovića. Opširni katastarski popis iz 1455. godine*, Sarajevo.
- Iorga N. 1899, *Notes et extraits pour servir a l'histoire des croisades au XVe siècle* II, Paris.
- Korablev B. 1915, *Actes de Chilandar*, deuxième partie. Actes slaves, Amsterdam 1975 (1. изд. Ст. Петерсбург 1915).
- Miklosich F. 1858, *Monumeta Serbica. Spectantia historiam Serbiae Bosnae Ragusii*, Graz 1964 (1. изд. Wien 1858).
- Pajkić P. 1984, *Seoske crkve XVI–XVII veka na Kosovu*, Glasnik Muzeja Kosova i Metohije XIII–XIV, 123–141.
- Rački Fr. 1888, *Izveštaj barskoga nadbiskupa Marina Bizzia o svojem putovanju god. 1610. po Arbarskoj i staroj Srbiji*, Starine JAZU XX, 50–156.
- Stojaković M. 1987, *Braničevski teftar. Poimenični popis pokrajine Braničevo iz 1467. godine*, Beograd.
- Theiner A. 1863, *Vetera monumenta Slavorum Meridionalium* I, Zagreb.
- Zdravković I. 1965, *Arheološko-konzervatorski radovi na Novom Brdu od 1952–1956. godine*, Glasnik Muzeja Kosova i Metohije I, 329–345.

WRITTEN SOURCES ON THE CHURCHES AND MONASTERIES BUILT OR RESTORED IN THE DOMAINS OF THE LAZAREVIĆ AND BRANKOVIĆ FAMILIES.

V INSCRIPTIONS AND MARGINAL NOTES. FINAL CONSIDERATIONS

The paper examines inscriptions and marginal notes that mention churches and monasteries in the areas ruled by the Lazarević and Branković families (1371–1459).

It concerns the following *inscriptions*: the one from 1382/1383 carved into a slab which was originally located on the west facade of the exonarthex and today is on the west front of the narthex of the church in the village of Trg near Žagubica (fig. 1); four inscriptions on two grave slabs at the church of the Holy Mother of God by the town of Ždrelo – one slab contains an inscription from 1394, while the other has inscriptions from 1403 or 1413, 1439 and 1442 or 1452; the one in the fragment of a tombstone from 1400 turned into a doorframe of the portal between the narthex and the naos of the church called Jovča in the settlement next to the fortress of Novo Brdo; the one on the plaque for a bowl of Čelnik Hrebeljan found in a grave which was cut through during the construction of the narthex of the church in the Manastirak monastery near the village of Velika Kruševica (fig. 2); the one on a silver ring with the name of Nikola Koser unearthed in a tomb at the church in the area of Sastavci in Majdan village on mount Rudnik; several inscriptions with the names of the persons ordering frescoes written next to the images of saints at the church of the Presentation of the Virgin in Dolac near Klina (fig. 3); the inscriptions carved on two grave slabs next to the church of Petkovica near Stragari from 1378/1379 and 1442/1443, and the one on the grave slab from 1436 which was located at the church of Saint Nicholas near the village of Banja in Drenica for which a bell with an inscription was cast in 1432.

Then follow the *marginal notes* in manuscripts: the record on the lately demolished Church of the Virgin in Radešino written by a scribe from Belgrade in the Octateuch kept today at the Monastery of Saint Paul on Mount Athos (fig. 4), then the note of hieromonk Theodore, known as Inok from Dalša, on the leaves of the Gospel of Elder Bessarion at the National Library of Russia in St Petersburg, probably made in 1429, which mentions a monastery with the church of the Nativity of the Virgin near the source of the river Dajša and the Annunciation monastery by the town of Ždrelo, as well as a record on the church of the Ascension in the village of Vitomirci in the note of paraexarch of the Metropolitanate of Skopje Aksentije from 1433/1434 in a manuscript of Epistles and Acts of the Apostles which was kept at the Marko's Monastery.

The stated *inscriptions* had diverse purpose. They regularly bring about names of certain persons. It may be presumed that some of them were founders, restorers or donors of the churches. Such is the case with the Grand Duke Uglješa Desislalić at the church of the Holy Mother of God and Rodop in Banja, probably with Nikola Koser in Sastavci and perhaps with ecclesiarch Vasilije in Dolac. On the other hand, it is not possible to recognize founders, second endowers or donors in Ivan in Trg, in Bogoje in

Jovča, in *Čelnik* Hrebeljan in Manastirak or in monk and hieromonk Domentian in Petkovica. Still, the years recorded beside their names, as well as the information from other written sources, carry important data about them which help when examining the history of the edifices. It was at this time that Jovča and the churches in Sastavci and Banja were built, possibly the one in Dolac. The others were expanded. Thus the one in Trg got its exonarthex, while a narthex was built beside the churches of the Holy Mother of God, Manastirak and Petkovica, where a chapel was added, too. The inscriptions do not provide direct data on the founding of the churches. Nevertheless, they do help in establishing the times of building or enlargement of the edifices that have reached the present days in a very poor state. Namely, the only parts remaining are the foundations and the lowest sections of the walls of the exonarthex in Trg, of the narthex at the church of the Holy Mother of God, of the church of Jovča and the one in Sastavci, and only traces of the foundations of the church at Manastirak. The church in Dolac had been repaired several times over its long history, but was completely destroyed in 1999. The narthex and the chapel in Petkovica were in a state of ruin until recently, while the church in Banja has endured damages and gone through alterations over the centuries.

On the other hand, the *marginal notes* bear witness to the building or the existence of the churches and sometimes to the endowers, as well. However, they are rather scarce when it comes to recording the times when these shrines were established. Thanks to them it is possible to find out who the persons that took care about the erecting of the churches were – Duke Radoslav in Radešino, monks with the help of Despot Stefan in the monastery near the source of the Dajša, and Šagman in Vitomirci, while there is no mention of the endower of the Annunciation monastery. Despite the fact that the marginal notes mostly do not provide direct data on the founding of the churches, they are important testimonies not only to the time of the construction, but also to the very existence of these edifices. The church in Radešino had been in the state of ruin for a long period of time and the new church was built on top of it later. There are only foundations and lower sections of the walls left from the church of the Annunciation. There have been no traces of the church near the spring of the Dajša since a long time ago and it has not been established yet where exactly the one in Vitomirci used to be.

The inscriptions and the marginal notes, although often rather meagre and insufficiently articulate, when brought together and compared with other written or tangible testimonies, prove to be very important sources for knowing the edifices that were founded, expanded or restored during the times of the Lazarević and the Branković families, primarily in the north and the south parts of the areas they used to rule (fig. 5).

*

The written sources considered in this text and in the previous four ones – the founders' inscriptions, charters, lives, biographies and accounts of the translation of relics, diverse legal and property documents and inscriptions and marginal notes – provide

ample data on the churches and monasteries at which there were some building activities in the areas ruled by the Lazarević and the Branković families (fig. 6). They also speak of the rare preserved structures and of numerous remaining ones that are in the state of ruin or with negligible traces or under the walls of new buildings, as well as of those for which it has not been reliably established even where exactly they used to be located (fig. 7), and they refer to the edifices either founded or renewed or expanded at the time (fig. 8).

The data they provide, marked on a geographic map, may seem at first glance as ubiquitous clusters scattered across different areas. However, once observed more closely, they provide glimpses of sections on which there are numerous written testimonies to the existence of churches and monasteries (fig. 8). In the land ruled by the Lazarević family, it is primarily the capitals that stand out: Kruševac with its environs, and then Belgrade and Smederevo. An extensive building activity is clearly visible in the north-east of the country in which the Lazarević rulers had their endowments built. And finally, there are also entities shaped up in the vicinities of mines and towns that may be observed: in the central part around Rudnik and Borač and in Levač district, in the west near Zajača, Krupanj, Crnča and Srebrenica, and in the south the one by Novo Brdo, Gnjilane, Prilepac and Vranje, which constitutes almost a single whole with the area ruled by the Branković family. However, it is clear that the written sources, the data of which bear witness to the founding and restoration of churches and monasteries in the politically and economically most important areas, provide only a partial picture of the then endowment activity. For instance, these sources contain no mention of churches in important fortresses or towns and in their surroundings, in the sites where archaeologists have found remains of old churches, as well as edifices whose construction is linked, in the folk oral narrative tradition, to the times that is of our concern in this paper.

Минијатуре и орнаментика Цетињског четворојеванђеља из осме деценије XVI века

*zoran.d.rakic@gmail.com

¹ Уз примерак у Музеју на Цетињу, коме је посвећен овај рад, тој скупини припадају три четворојеванђеља настала током друге и почетком треће четвртине XVI века – из Милешеве (Библиотека Српске патријаршије, бр. 69), Радовишта (Београд, Народна библиотека, бр. 33) и Бугарске академије наука (бр. 15), као и десетак четворојеванђеља исписаних и украшених у деценијама после обнове Патријаршије – *Крушедолско* (Библиотека Српске патријаршије, бр. 432), *Леонтијево* (Сарајево, Стара црква, бр. 219), *Великосредњско* (Велико Средиште, црква Светих арханђела), *Четворојеванђеље дијака Димитра* (манастир Света Тројица код Пљеваља, бр. 78), два беочинска (Библиотека Српске патријаршије, бр. 262 и Музеј СПЦ, Оставина Р. Грујића, бр. 204), *Четворојеванђеље ђоџа Пејра* (Сремски Карловци, Архив САНУ), *Дечанско* (Дечани, бр. 16), *Ивионско* (Света Гора, манастир Ивион, бр. 12), *Погановско* (Београд, Стара Народна библиотека, бр. 333), *Прасквичко* (манастир Прасквица, бр. 1) и *Стинобеоградско четворојеванђеље* (Стони Београд, Музеј „Свети Срефан краљ“, бр. 567/1913). О четворојеванђељима XVI века с ауторским портретима рађеним преко читаве стране в. Ракић 2012: 49–55, 193–210 (са старијом литературом).

² О стилским токовима у српском минијатурном сликарству друге половине XVI века в. Ракић 2012: 103–121.

³ Ракић 2009: 121–136.

Апстракт: *Цетињско четворојеванђеље (осма деценија XVI века) украшено је ауторским портретима јеванђелиста, стилски сродним нешто старијим минијатурама у Милешевском четворојеванђељу, и заставицама и иницијалима, чије су орнаменталне схеме особене за низ српских и јужнословенских рукописа послевизантијске епохе. У раду је сликани украс рукописа прецизније датан и детаљно анализиран, чиме је успостављено његово место у разумљивим токовима српске уметности у деценијама после обнове Пећке патријаршије.*

Кључне речи: *Цетињско четворојеванђеље, XVI век, уметност обновљене Пећке патријаршије, рукописна књига, минијатура, заставица, ауторски портрети, орнаментика*

Велики узлет српске уметности у деценијама након обнове Пећке патријаршије 1557. године није мимоишао ни прегнућа на преписивању, а неретко и украшавању књига. Илуминација претежног броја оновремених кодекса била је, међутим, сведена на више или мање сложену орнаментичку, а само изванредан број примерака, готово листовима четворојеванђеља, био је опремљен и ауторским портретима сликаним преко читаве стране.¹ Неједначених домета у погледу финоће калиграфије и лепоте сликаног украса – декоративних заглавља и минијатура – ти примерци, који образују невелики корпус српских рукописних књига друге половине XVI века украшених представама јеванђелиста у виду фронтисписа, могу се, према уметничким својствима, разлучити на две јасно издвојене групе. Првој припадају рукописи чије су минијатуре изведене водећи оновремени илуминатори окупљени око обновљене Пећке патријаршије и њеног поглавара, као и радови њихових блиских следбеника. Другу, бројнију групу чине остварења оних аутора који су стилска опредељења утемељили на тековинама најбољих пећких мајстора, предвођених зографом Лонгином, али су сликарски поступак својих узора поједноставили и учинили мање префињеним, због чега су њихове минијатуре гдекад сведене на обојени цртеж, обележен схематизацијом и рустичним изразом.²

У групи четворојеванђеља чије су ауторске портрете израдили најврснији од оновремених илуминатора, а у њој је несумњиво најлепше *Крушедолско*, чије су три сачувана представе јеванђелиста дело сликара Лонгина,³ издваја се и један примерак чији је сликани украс у досадашњој историјскоуметничкој литератури био познат само на основу објављеног ауторског портрета јеванђелисте Матеја. Недовољној истражености тог рукописа допринела је, делимично, и његова бурна историја, која је условила знатна оштећења у већем делу

⁴ Основне податке о том рукопису наводи Богдановић 1982: бр. 2126.

⁵ Вуксан 1927: 219. Исти аутор посветио је неколико прилога и историјату Цетињског архива. Њихов преглед, уз сажете податке о овом архиву, наведен је у конзерваторском извештају Hršak, Ribkin 1959: 167.

⁶ Рукопис је, у време док је још чуван у Биљарди, први објавио Драговић 1888: 15–17. У наставку Драговићевог текста (стр. 17–19) дати су кратки описи и записи из два млађа четворојеванђеља, која ће, након три деценије, такође бити похрањена у дворишту Цетињског двора. Д. Вуксан, коме прилог М. Драговића јамачно није био познат, у свом раду (1927: 219–222) изнова је подробно обрадио примерак приспео из Молдавије. Сведени опис рукописа доноси и Богдановић 1982: бр. 2078.

⁷ Hršak, Ribkin 1959: 167–171.

⁸ Hršak, Ribkin 1959: 168.

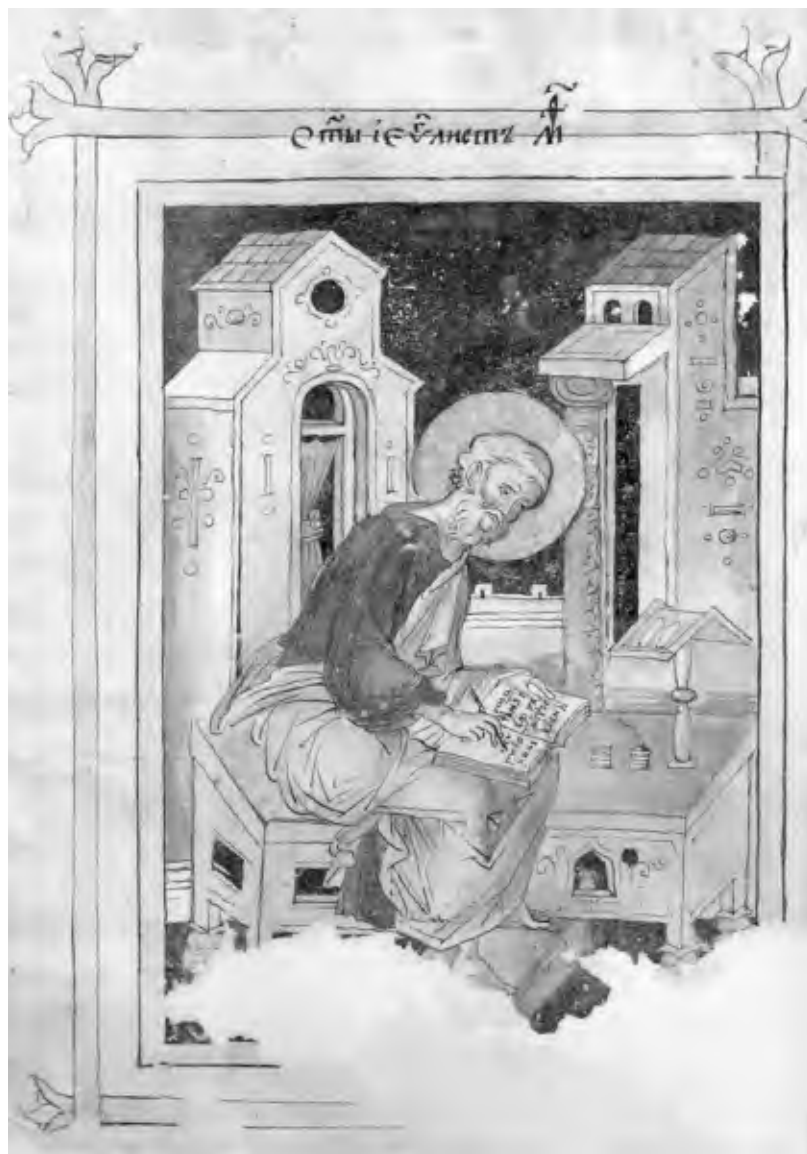
књиге, али и околност да је, чак и тако фрагментарно очуван, дуго времена био теже доступан пажњи истраживача. Реч је о четворојеванђељу које је припадало збирци некадашњег Државног музеја на Цетињу, у коме је заведено под инвентарним бројем 16.832.⁴

Као што је поменуто, рукопис је, стицајем историјских околности, имао драматичну повест. До пред крај Првог светског рата чувао се, уз још неке драгоцености, рукописне књиге и пробране архивске документе, на двору црногорског краља Николе. Године 1918, након што је аустријска војска већ напустила Црну Гору, дворски архив је, заједно с неколиким црквеним сасудима и рукописним књигама, похрањен у сандуке и тајно закопан у двориште двора, где је остао све до априла 1923. године, када је извађен, а његов садржај пописан.⁵ Међу пронађеним материјалом налазила су се и три четворојеванђеља, од којих је најстарије, молдавског порекла, изведено на пергаменту,⁶ док су друга два, исписана на папиру, српске редакције и млађа по времену настанка. Дрвени сандуци обложени лимом, неколико година скривени под земљом, с временом су местимично иструлили, па је влага озбиљно оштетила њихов садржај – драгоцен акта и сва три кодекса.

Због природе материјала од кога је начињено, најмање штете претрпело је пергаментно јеванђеље, док су друга два рукописа, упркос окованим корицама у које су била повезана, затечена у сасвим рђавом стању. О томе најречитије сведочи детаљан конзерваторски извештај сачињен крајем 1955. године, када су остаци оба четворојеванђеља, после пуне три деценије чекања, коначно доспела у загребачку Лабораторију за рестаурирање и конзервирање архивалија при Хисторијском институту Југославенске академије. Том приликом установљено је да је услед дуготрајног деловања влаге дошло до делимичног труљења корица и знатних хемијских и механичких оштећења хартије, као и слепљивања листова, посебно у другој половини обе књиге. Након дуготрајне и веома деликатне рестаурације, слепљени листови механички су раздвојени, ојачани поступком ламинације и потом повезани у нове кожне корице.⁷

Рад на рестаурацији пружио је прилику да се оба рукописа кодиколошки истраже, разуме се, у оном обиму који је дозвољавао степен њихове оштећености. Тај задатак поверен је Владимиру Мошину, који је у оквиру поменутог рестаурааторског извештаја објавио сасвим сведене податке о обе књиге. Старије четворојеванђеље (оно познато под инв. бр. 16.832) Мошин је на основу воденог знака датирао у трећу четвртину XVI века и утврдио да је од некадашње целине преостало 239 листова формата 310 x 210 mm. Штуро је описао и сликану декорацију тог рукописа – фрагменте четири минијатуре сликане преко читаве стране (од којих је пре рестаурације била видљива само она с ликом јеванђелисте Матеја, која је, уосталом, и најбоље сачувана), орнаменталну траку на почетку рукописа и по једну заставицу и иницијал на почетку сваког јеванђеља – као и њен колорит.⁸ Други кодекс, знатно мањег формата (146 x 103 mm), чијих је 258 листова претрпело још теже озледе, Мошин је датирао у средину XVII столећа. Поменуо је, такође, његове филиграном и драгим камењем опточене корице, остатке четири ауторска портрета (л. 8, 69,

1. Јеванђелиста Матеј, минијатура у
Цетињском четворојеванђељу (л. 5^v)
1. Matthew the Evangelist, miniature in the
Tetraevangelion of Cetinje (fol. 5^v)



⁹ Hršak, Ribkin 1959: 171–172. Поред воденог знака, на тачност Мошиновог датирања јеванђеља у време око средине XVII века указује и карактеристична флорална врежа, која се пружа дуж доње маргине на л. 116 (сл. 3b), особена за тадашњу књижну орнаментику, уп. Ракић 1998: 324–325, 331. У исти период књигу је датирао и Богдановић 1982: бр. 2180. Драговић 1888: 18–19 преписао је из тог раскошно опремљеног кодекса два аутографа патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте, који делимично осветљавају историјат рукописа. Захваљујући Драговићевим преписима, зна се да је ово четворојеванђеље припало хаџији кир Јоакиму Поповићу из села Лукавице, а да је после његове смрти предато патријарху Арсенију, који га је 1725. године приложио Патријаршији у Пећи.

¹⁰ Петковић 1965: 41, сл. VIII; Петковић 1995: 379.

115 и 185), неколико преплетних заставица (л. 1, 4, 9, 68, 70, 113, 116, 182, 183, 186, 232, 234 и 248), као и бројне уметнички обрађене иницијале.⁹

Мада није детаљније изучен, сликани украс *Цетињског четворојеванђеља* бр. 16.832 је, благодарећи репродукцији ауторског портрета јеванђелисте Матеја, објављеној у поменутом рестаураторском извештају, познат у науци готово шест деценија. Убрзо, свега неколико година након првог публиковања, Сретен Петковић је истакао високе уметничке вредности те представе, сврставши је у сам врх књижне илуминације из деценија по обнови Патријаршије, а исту оцену поновио је и у свом доцније сачињеном прегледу српске уметности у доба турске владавине.¹⁰ Напослетку, о минијатурама тог четворојеванђеља писано је недавно, у оквиру опсежног прегледа српске минијатуре у XVI и XVII веку. Због немогућности аутора да у време писања књиге оствари увид у оригинал, опис сликаног украса рукописа и закључци о њему били су засновани на репродукованој минијатури Светог Матеја, Мошиновим подацима из рестаураторског извештаја и запажањима које је С. Петковић

2. Јеванђелиста Марко, минијатура у
Цетињском четворојеванђељу (л. 85^v)

2. Mark the Evangelist, miniature in the
Tetraevangelion of Cetinje (fol. 85^v)



¹¹ Теренске белешке и фото-документација проф. С. Петковића чувају се у Библиотеци Одељења за историју уметности Филозофског факултета у Београду.

¹² Ракић 2012: 110–111, 198, сл. 124.

¹³ Драговић 1888: 17–18.

¹⁴ Драговић 1888: 17.

¹⁵ Вуковић 1996: 124.

изнео у већ поменутих радовима или оставио у својим теренским белешкама.¹¹ Увид у *Цетињско четворојеванђеље*, данас изложено у сталној поставци средњовековног одека Историјског музеја у оквиру Народног музеја Црне Горе на Цетињу, који су ми у лето 2014. године љубазно омогућиле колеге из цетињског музеја, пружио ми је прилику да илустрацију рукописа детаљније опишем и анализирам, као и да допуним своје раније изложене погледе у вези са стилским својствима његових минијатура.¹²

Цетињско четворојеванђеље је данас повезано у нове кожане корице, на чију је предњу страну аплициран првобитни оков с представом Распећа Христовог у средишту, а фигурама четворице јеванђелиста у угаоним пољима. Дуж подножја окова пружа се трака, на којој је угравирани натпис, који открива да је јеванђеље припадало игуману Рафаилу од Љешког поља и да је било приложено Богородичиној цркви на Цетињу. Тај натпис објавио је крајем претпрошлог века М. Драговић.¹³ На истом месту аутор наводи и један драгоцен запис, који је касније пропао, пошто се налазио на крају рукописа.¹⁴ У њему је поменуто да је књига исписана у време патријарха пећког кир Герасима. Како је Герасим на патријаршијски трон ступио 1574,¹⁵ а водени знаци у кодексу потичу из треће четвртине столећа, настанак *Цетињског четворојеванђеља* може се прецизније датовати у осму деценију XVI века (око 1575. године). Летимичним прегледом рукописа, од чијих су по-

3. Јеванђелиста Лука, минијатура у
Цетињском четворојеванђељу
(л. 137^v)
3. Luke the Evangelist, miniature in the
Tetraevangelion of Cetinje (fol. 137^v)



следњих педесетак листова преостали само фрагменти, може се претпоставити да су га извела најмање двојица преписивача. Текст је писан црним мастилом, а за исписивање важнијих делова текста, ознака зачала и једноставних иницијала коришћен је киновар.

Главни сликани украс рукописа представљају ауторски портрети четворице јеванђелиста, од којих је сваки уоквирен широком бледоокер траком, на угловима завршеном стилизованим пупољком или тролистом. Минијатуре су рађене у техници акварела на основи, која је у горњем делу црвене, а у подножју тамноплаве боје. Површине архитектонских кулиса у позадини колорисане су расветљеним тоновима сиве, плаве, љубичасте и жуте, а на нимбове је нанесена позлата. На прва три ауторска портрета, местимично оштећена у доњем делу, јеванђелисти су приказани на готово истоветан начин – окренути удесно, они седе и у раскриљену књигу, ослоњену о колено, помно исписују, или се спремају да упишу почетне речи својих састава. Од последње минијатуре преостао је тек незнатан одломак с фрагментима стеновитог предела, пећине, химатиона и старачке главе Светог Јована (л. 220^v).

Јеванђелиста Матеј (л. 5^v), окренут удесно, седи на широкој клупи боје окера и умбре. Одевен је у богато набран црвени хитон и сивоплави химатион. На клупи су посуде с мастилом и пулт са два свијена ротулуса, док је на њеној предњој

4. Јеванђелиста Јован, минијатура у
Цетињском четворојеванђељу
(л. 220^v)

4. John the Evangelist, miniature in the
Tetraevangelion of Cetinje (fol. 220^v)



страни отвор завршен сараценским луком. У позадини се слева налази витко тробродно здање са окулусом и улазом, преко којег је распрострта завеса, а десно грађевина с тремом ослоњеним на стуб. Павиљони су украшени орнаментима и повезани назупчаним зидом. Јеванђелиста Марко (л. 85^v), чија је минијатура оштећена у доњем делу, приказан је у тренутку док се спрема да у отворену књигу упише почетне речи свога састава. Његова богато набрана хаљина, откривени делови делови тела, коса и брада овлашно су покривени готово прозракном сивом бојом. Клупа на којој јеванђелиста седи и сто с пултом и прибором за писање су светложуте, а подножник бледољубичасте боје. У другом плану уздижу се два здања спојена ниским зидом, преко којих је пребачен велум. Грађевина на левој страни отворена је портиком, док је она здесна украшена отвором са завесом и завршетком у виду стилизованог капитела. Свети Лука (л. 137^v) насликан је испред архитектонских кулиса, које чине назупчан зид фланкиран на левој страни кулом с пролазом застрвеним завесом и с кровом на две воде, а на десној здањем испред којег је истурен трем ослоњен на два стуба. Јеванђелиста је одевен у пастелноплави хитон и љубичастосмеђи химатион. Његови инкарнат, коса и брада назначени су прозрачним потезима сиве, а остале појединости – октогонални сточић, пулт и подножник – обојене су љубичастом, смеђом, жутом и цинобером.

Поред ауторских портрета, почетак сваког јеванђеља истакнут је заставицом, позлаћеним преплетним иницијалом и насловом с лепим уставним писменима исписаним цинобером. Изнад текста Матејевог јеванђеља (л. 6) изведена је квадратна застава, од чијег се средишњег звездоликог поља радијално шире наутове вреже, које потом образују осам симетричних

¹⁶ О иконографији јеванђелиста уп.: Friend 1927: 115–147; Friend 1929: 3 et passim; Hunger, Wessel 1968: col. 452–507; Galavaris 1979: passim; Nelson 1980: 15–53. За примере у српском минијатурном сликарству в. Максимовић 1983: 41 et passim; Ракић 2012: 49–58.

¹⁷ Ракић 2012: 110–111.

срцоликих одсечака уписаних у ромб комбинован с дијагонално усмереним чворовима. Над средиштем горње ивице заставица је украшена позлаћеним пуполком, на угловима полупалметама, а на спољној маргини стабљиком завршеном крупним стилизованим цветом. Међусобно сличне правоугаоне заставице над текстовима Марковог и Лукиног јеванђеља (л. 86 и 138) другачије су врсте и сведеније декоративне схеме. Обе су оперважене позлаћеном траком, а над горњом ивицом и на угловима додате су им стилизоване наутове гранчице. Заставица на л. 86 саздана је од лозице преплетене у виду срцоликих одсечака, елипси и крупних ромбоидних чворова, док је слично решено орнаментално поље на л. 138, испуњено врежама, чији сплет гради два хоризонтална низа сегмената у облику срца, који су комбиновани с ромбоидним и елипсоидним чворовима наизменично постављеним у виду крста. Од заставице на почетку Јеванђеља по Јовану (л. 221) очуван је само десни део, који, ипак, дозвољава да се реконструише њен првобитни изглед. Судећи по преосталом одломку, та заставица је била компонована у облику *кајије* испуњене низом ромбоидних чворова, који су петљама везани за перваз, декорисан флоралним мотивима. Најзад, над садржајем Матејевог јеванђеља (л. 1) изведена је једноставна орнаментална трака, сачињена од наизменично уланчаних елипси и ромбова, оживљених листићима и средишњим крстоликим биљним украсом. Код свих заставица преплетне траке нису обојене или су, ређе, позлаћене, док су међупростори колорисани плавом, златном и цинобером и оживљени белим тачкицама.

Представе јеванђелиста у *Цетињском четворојеванђељу* не одликују се иконографским посебностима и у потпуности су саображене устаљеним решењима у приказивању ауторских портрета, познатим из византијске и српске уметности средњег века.¹⁶ Попут бројних примера у старијим и оновременим рукописима, њихове фигуре насликане су како седе на клупи, с ногама ослоњеним на подножник, док усредсређено исписују прве речи свога јеванђеља у кодекс ослоњен о колено. Уз лик аутора постављен је сто с писарским прибором и сталком, а у позадини сцену затварају архитектонске кулисе или, као на минијатури Светог Јована, пејзажни фон. У оквирима развитака српског минијатурног сликарства у деценијама по обнови Патријаршије те минијатуре су, међутим, занимљивије по својим стилским особеностима.

Сасвим недавно, поново су истакнути високи уметнички квалитети ауторских портрета насликаних у *Цетињском четворојеванђељу*. Таква својства, уочено је том приликом, испољена су у свежини и финоћи сликарског поступка, сигурном и гипком цртежу, правилним пропорцијама фигура и, надамце, рафинованој колористичкој гами. Нарочито је издвојен портрет јеванђелисте Матеја, племенитог лика и брижљиво моделоване и богато набране одеће, за који је закључено да по лепоти готово не заостаје за остварењима сликара Лонгина у *Крушедолском четворојеванђељу*.¹⁷ Ауторов каснији непосредан увид у минијатуре четворојеванђеља са Цетиња пружио му је подробније податке о њиховом стилу и могућим узорима и

5. Цетињско четворојеванђеље,
заставица над садржајем Матејевог
јеванђеља (л. 1)
5. *Tetraevangelion of Cetinje, headpiece
above the contents of the Matthew's
Gospel (fol. 1)*



¹⁸ Сликани украс Милешевског јеванђеља прва је објавила М. Харисијадис 1962: 51–59. Најпотпунији опис и стилску анализу минијатура у Милешевском четворојеванђељу дао је Ракић 2012: 105, 193–194.

навео га да, у извесној мери, ублажи своје раније изречене високе оцене о њиховим ликовним својствима.

У погледу узора, минијатуре Цетињског четворојеванђеља се по општој поставци фигура, начину сликања драперија, одбиру и обради здања која граде архитектонски фон, извесним колористичким спреговима, заснованим на пастелним тоновима црвене, плаве, љубичасте, жуте и сиве, потом по поступку моделовања откривених делова тела, а посебно главе, тананим, овлашно нанесеним потезима бледосиве и, нарочито, на основу цртежа и примене широких намаза расветљених акварел боја, могу довести у везу с нешто старијим ликовима јеванђелиста насликаним у Милешевском четворојеванђељу (Библиотека Српске патријаршије, бр. 69).¹⁸

Као дела једног од најбољих српских минијатуриста из средине XVI века, ауторске портрете у Милешевском четворојеванђељу одликују сигуран цртеж, рафинован колорит, племенит израз и класична лепота лица и волуминозних облика

6. Цетињско четворојеванђеље, почетак
Јеванђеља по Матеју (л. 6)

6. *Tetraevangelion of Cetinje, beginning of
the Gospel according to Matthew (fol. 6)*



тела јеванђелиста, обавијених тканинама, чији широки набори природно истичу њихове складне, антиком надахнуте сразмере. Чини се извесном помисао да остварења тако даровитог мајстора нису могла остати без одјека у средини у којој су настала. На основу сачуваних примерака, на такву би могућност у највећој мери указивале управо минијатуре у *Цетињском јеванђељу*. Оне су, судећи по стилу и начину рада, као узор имале или неко остварење самог минијатуриста *Милешевског четворојеванђеља* или пак дело неког његовог блиског следбеника. Оно чиме аутор минијатура *Милешевског јеванђеља* знатно превазилази илуминатора рукописа из цетињског музеја јесу његов надмоћан цртеж и лирски и класицистичким идеалима прожет сликарски израз.

На посезање за непосредним предлошком приликом украшавања *Цетињског четворојеванђеља* превасходно указују извесне несигурности у цртежу, посебно детаља руку и драперија, а гдекад и појединости на архитектонским кулисама.

7. Цетињско четворојеванђеље,
почетак Јеванђеља по Марку (л. 86)
7. *Tetraevangelion of Cetinje, beginning of
the Gospel according to Mark (fol. 86)*



¹⁹ О стилским особеностима Леонтијевог четворојеванђеља в. Ракић 2012: 111, 199–200 (где је наведена и дотадашња литература о рукопису).

Уместо пуне и сигурно вођене контуре, линија је на тим партијама местимично искрзана, негде и удвојена, рађена споро и са опрезом, откривајући мајстора чија рука оклева, колеба се, а каткад и задрхти, док прилежно опонаша одабрани узор. Ипак, на појединим местима, попут суверено цртаних и експресивних глава јеванђелиста Матеја и Јована, он не само да је успевао да превазиђе ограничења кописте већ је показао и да је кадар да створи дела изузетних вредности.

Мада по лепоти сликане материје не могу да се пореде с минијатурама сликара Лонгина, док, с друге стране, уметничком обрадом надилазе сувремене минијатуре у Леонтијевог четворојеванђељу, која су остварења незнатно слабијег мајстора, склонијег схематизацији,¹⁹ ауторски портрети Цетињског четворојеванђеља, посматрани *grosso modo*, благодарећи несумњивој даровитости свога творца, а делом и због доброг узора, заузимају истакнуто место у невеликој скупини најзначајнијих остварења минијатурног сликарства насталог на тлу тек обновљене Пећке патријаршије.

Декоративне схеме свих описаних заставица такође су добро познате у орнаменталном репертоару српских и јужнословенских рукописа средњег века и, посебно, послевизантиског периода. Тип заставе квадратног облика, изведен на почетку

8. Цетињско четворојеванђеље, почетак Јеванђеља по Луки (л. 138)

8. *Tetraevangelion of Cetinje, beginning of the Gospel according to Luke (fol. 138)*



²⁰ Пореклом овог типа заставице у средњовековним и послевизантијским рукописима у више наврата бавила се Джурова 1996: 699–714; Dzourova 2000: 499–521; Джурова 2014: 277–291. У тим радовима наведена је и старија литература.

²¹ Radojčić 1950: таб. XIa. Рукопис је припадао Народној библиотеци у Београду, а уништен је приликом њеног бомбардовања 6. априла 1941. године.

²² *Der Serbische Psalter* 1978–1983: I, 336–337 и II, f. 8.

²³ Tachiaos 1981: 47–49, pl. for. Ms. 17 (fol. 1). Орнаменталном схемом те заставице подробно се бавила Џурова 2014: passim.

²⁴ Максимовић 1983: 70, сл. 28.

²⁵ *Проучавање српске рукописне књиге* 2016: 66, сл. X; Ракић (у штампи).

²⁶ О Владиславу Граматику су објављени бројни прилози. Његова делатност и личност најдетаљније су обрађени у монографији Данчев 1969. Уп. и Ј. Максимовић 1983: 133–134, као и недавно објављен рад Вълкова 2009: 165–178, који је посвећен технолошким карактеристикама сликаног украса у Владислављевим књигама. Петковић 1995: 43 сумња да је Владислав Граматик сам илуминирао своје преписе.

Матејевог јеванђеља, испуњен сложеним, симетрично компонованим преплетом, у коме је више облика суперпонирано један преко другог, уоквирено флоралним мотивима и наглашено одређеном бојом, води порекло из позновизантијске²⁰ и српске средњовековне уметности. У српској рукописној традицији таква врста заставице позната је од XIV века, а најстарији сачувани примери изведени су у *Београдској Александриди*,²¹ *Минхенском српском исалииру*,²² *Хроници Георгија Амартиола* (Света Гора, Манастир Светог Пантелејмона, бр. 17)²³ и *Четворојеванђељу* бр. 276 у Архиву САНУ.²⁴ Недавно је тој скупини прикључен и један фрагментарно очуван примерак који је припадао четворојеванђељу насталом у претпоследњој или последњој деценији XIV века.²⁵ Посебно рафинована решења, прецизног цртежа и деликатног колорита, досегао је тај тип нешто касније, током друге половине XV столећа, на раскошним заставама у кодексима које је исписао познати калиграф Владислав Граматик.²⁶ Аутори орнаментике у српским књигама

9. Цетињско четворојеванђеље,
почетак Јеванђеља по Јовану
(л. 221)

9. *Tetraevangelion of Cetinje, beginning of
the Gospel according to John (fol. 221)*



²⁷ Утицајем исламске уметности на орнаментику српских рукописа најисцрпније су се бавили Јанц 1961: 27–43 и Rakić 2013: 217–224.

²⁸ Опширније о томе, уз помен старије литературе о Владиславу Граматику в. Павловић 1999: 315–332. Бројне примере типа раскошне квадратне заставе у српским рукописима XVI и XVII века, поглавито напрестоним четворојеванђељима, наводи Ракић 2015: 486–493.

²⁹ Ракић 2014: 96, сл. 2; Ракић 2015: 487, сл. 1.

³⁰ Данчев 1969: 55, сл. 11.

³¹ Ракић 2014: 96, сл. 5.

³² Ракић 2013: 167, сл. 2.

³³ Васиљев 1980: кат. бр. 40 и 47, таб. 91 и 123; Мошин 1952: I, 142, опис бр. 86; II, сл. 97.

³⁴ Ракић 2009: 131, сл. 6.

су такву врсту заставе најчешће преузимали управо посредством те групе рукописа. Временом, током XVI и XVII века, заставе с истоврсним декоративним склоповима, у више или мање сложеним варијантама, од којих су неке настале под извесним утицајем исламске уметности,²⁷ биле су широко прихваћене на читавом Балкану и у скрипторијама Свете Горе.²⁸

Орнаментална схема квадратне заставе у *Цетињском четворојеванђељу* је, с незнатним варијацијама, заступљена и у хиландарским четворојеванђељима бр. 6 (л. 76), 68 (л. XX-3) и 69 (л. 8),²⁹ а истом кругу припадају и раскошна орнаментална поља у загребачком *Зборнику Владислава Граматика* (л. 534),³⁰ *Четворојеванђељу* бр. 263 у Библиотеци Српске патријаршије (л. 5)³¹ и у *Четворојеванђељу дијака Димитрија* (л. 78), које се чува у манастиру Свете Тројице у Пљевљима.³²

Међусобно сродан орнаментални склоп заставица над почетком текстова Марковог и Лукиног јеванђеља налази се у знатном броју рукописа, пошто су га током читавог послевизантиског периода користили илуминатори на пространој територији Пећке патријаршије, на Светој Гори и у њеном балканском залеђу. Истоврсна орнаментална поља налазе се у декорацији четворојеванђеља бр. 144 у Архиву САНУ (друга четвртина XVI века), бр. 207 у Оставини Р. Грујића у Музеју Српске православне цркве (трећа четвртина истог столећа), у фрагментарно очуваном примерку у Загребу (Архив ХАЗУ, ћир. фраг. бр. 3, л. 111, последња четвртина XVI столећа),³³ и у *Крушедолском четворојеванђељу* (л. 125), које је, као и примерак са Цетиња, преписано и украшено у осмој деценији XVI века.³⁴ Веома

10. Јеванђелиста Марко, минијатура у
Милешевском четвороеванђељу
(л. 64^v)

10. Mark the Evangelist, miniature in the
Tetraevangelion of Mileševa (fol. 64^v)



³⁵ Момировић, Васиљев 1991: сл. 7, 28, 68, 76 и 197.

³⁶ Ракић 2016: 209.

³⁷ Харисијадис 1978: 181–182, 186, сл. 25 и 43; *Из прошлости манастира Хиландара* 1998: 26–27, сл. 35–36.

³⁸ Райновъ 1925: 36, 53–54, обр. LXXIV; Мошин 1952: I, 190, бр. 22, т. II, сл. 105; Стоянов 1973: 188, бр. 398 (за датирање софијског примерка в. Станковић 1992: 29).

³⁹ О том типу заставице и његовој распрострањености у српској и балканској илустрацији в. Мошин 1957: 303 и даље. В. и сродне старије примере заставица у облику „капије“ са краја XIII и из XIV века које је објавила Васиљев 1980: кат. бр. 3, 6 и 8 и таб. 19, 30 и 35.

сличне заставице изведене су и у два јеванђеља, два минеја и у *Пивском Златоусију*, похрањеним у књижници Цетињског манастира (70–80. године XVI века).³⁵ Сродном декоративном решењу прибегли су и илуминатори три хиландарска рукописа XVII столећа – *Служабника* бр. 326 (л. 31) и 327 (л. 8) и првог дела *Параклитика Јована Дамаскина*, бр. 139 (л. 1),³⁶ а оно је насликано и на почетку три књиге настале у скрипторијуму светогорског скита Свете Ане – *Пролозима сѣиховним за ѿрву и другу ѿловину године*, бр. 166 и 167, из 1670. године, похрањеним у Оставини Р. Грујића у Музеју СПЦ, и *Псалтиру* преписаном 1686. године, који је у поседу Аустријске националне библиотеке у Бечу (Cod. slav. 19).³⁷ Такав тип заглавља украшава и л. 143 у *Четвороеванђељу* из XVI столећа (Пловдив, Народна библиотека *Иван Вазов*, бр. 10), л. 2 *Ораховичког ѿсалтира* из 1630/1631. године (Загреб, Архив ХАЗУ, III а 14) и л. 469 *Јеванђеља* бр. 21 (Софија, Црквени историјско-археолошки музеј), исписаног у исто време.³⁸

Најзад, заставица решена у виду *капије* (портала),³⁹ насликана на почетку текста Јовановог јеванђеља, такође има паралеле у оновременом српском рукописном наслеђу. Веома сродне орнаменталне схеме изведене су у *Четвороеванђељу*

⁴⁰ Васиљев 1980: кат. бр. 45, таб. 116.

⁴¹ Ракић 2009: 130 и сл. 8.

⁴² Момировић, Васиљев 1991: 216, сл. 155.

бр. 204 (Оставина Р. Грујића у Музеју СПЦ, 1565/1575),⁴⁰ *Крушедолском четворојеванђељу*,⁴¹ *Лесћивици светјог Јована Лесћивичника* (Цетињски манастир, В. 59, друга четвртина XV века)⁴² и другде.

У изнесеној расправи посвећеној сликаном украсу *Цетињског четворојеванђеља* дошло се до неколико закључака. На основу једног сада ишчезлог записа, који је објављен још 1888. године, рукопис је прецизније датиран у осму деценију XVI века. Наведене су, потом, бројне паралеле за његову орнаментику, особену за украс јужнословенских рукописа после византијске епохе. Напоследку, стилском анализом минијатура утврђени су узорци који су могли да послуже за сликање ауторских портрета (*Милешевско јеванђеље* или неки од сродних рукописа) и потпуније су одређене њихове ликовне вредности, чиме је тачније установљено и место које овом, до сада недовољно истраженом рукопису припада у разутјеним токовима српске уметности након обнове Пећке патријаршије.

Литература

- Богдановић Д. 1982, *Инвентар ћириличких рукописа у Југославији (XI–XVII века)*, Београд.
- Васиљев Љ. 1980, *Каталог изложбе којија орнаментике српских средњовековних ћириличних рукописа XIII–XVI века*, Београд.
- Вуксан Д. 1927, *Једно рукописно јеванђеље Државног музеја цетињскога*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор VII, 219–222.
- Вълкова М. 2009, *Ръкописните сборници на Владислав Граматик в Рилската библиотека. Технолоично проучване на украса, Културното наследство на Рилския манастир – състояние и перспективи на проучването, опазването и реставрирането му*, София, 165–178.
- Вуковић еп. С. 1996, *Српски јерарси од деветог до двадесетог века*, Београд–Подгорица–Крагујевац.
- Данчев Г. 1969, *Владислав Граматик, книжовник и списател*, София.
- Драговић М. 1888, *Старине ризнице цетињске (чувају се у Биљарди)*, Старица V/1, 15–19.
- Из прошлости манастира Хиландара* 1998, *Из прошлости манастира Хиландара* (каталог изложбе), Београд.
- Јанц З. 1961, *Исламски елементи у српској књижи*, Зборник Музеја примењене уметности 5, 27–43.
- Максимовић Ј. 1983, *Српске средњовековне минијатуре*, Београд.
- Момировић П., Васиљев Љ. 1991, *Ћириличке рукописне књиге Цетињског манастира. XIV–XVIII век, Цетиње*.
- Мошин В. 1957, *Орнаментика неовизантијског и „балканског“ стила*, Научно друштво NR Bosne i Hercegovine. Godišnjak, knj. I, Balkanološki institut, knj. 1, 295–351.
- Павловић В. 1999, *Порекло заставица у рукописима Владислава Грамаићика*, Археографски прилози 21, 315–332.
- Петковић С. 1965, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад.
- Петковић С. 1995, *Српска уметност у XVI и XVII веку*, Београд.
- Проучавање српске рукописне књиге* 2016, *Проучавање српске рукописне књиге. Поводом пет и по деценија Одељења за археографију Народне библиотеке Србије* (каталог изложбе), Београд.

- Райновъ Н. 1925, *Орнаментъ и буква въ славянските ръкописи на Народната библиотека въ Пловдивъ*, София.
- Ракић З. 1998, *Минијатури српских рукописа XVI и XVII века у библиотеци манастира Хиландара*, Хиландарски зборник 10, 317–334.
- Ракић З. 2009, *Минијатури сликара Лонгина у Четворојеванђељу број 432 Библиотеке Српске патријаршије у Београду*, Саопштења XLI, 121–136.
- Ракић З. 2012, *Српска минијатура XVI и XVII века*, Београд.
- Ракић З. 2013, *Димитрије Даскал – српски њисар и илуминатор друге половине XVI века*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор LXXIX, 163–178.
- Ракић З. 2014, *Орнаментика четворојеванђеља бр. 6 у манастиру Хиландару и бр. 263 у Библиотеци Српске патријаршије*, Зборник Народног музеја XXI/2, 85–98.
- Ракић З. 2015, *Заставице Четворојеванђеља бр. 33 и 69 у библиотеци манастира Хиландара*, Peribolos II. Зборник радова посвећен академику Мирјани Живојиновић, Београд, 485–493.
- Ракић З. 2016, *Прилог истраживању орнаментике српских рукописа XVII века у Хиландарској библиотеци*, Девета казивања о Светој Гори, Београд, 207–235.
- Ракић З. (у штампи), З. Ракић, *A square headpiece in the fragment of the Tetraevangelion (National Library of Serbia, Ms 720) and its parallels in Serbian manuscripts between the 14th and 17th centuries*, Ниш и Византија XVI (у штампи).
- Станковић Р. 1992, *Датирање српских рукописних књига у софијском Црквеном историјско-археолошком музеју I*, Археографски прилози 14, 29–54.
- Стојанов М. 1973, *Украса на славянските ръкописи в България*, София.
- Харисијадис М. 1962, *Минијатури и орнаменти четворојеванђеља Р. 69 Библиотеке Патријаршије у Београду*, Зборник Музеја примењене уметности 8, 51–59.
- Харисијадис М. 1978, *Илуминација рукописа XVII века исписаних или набављених на Светој Гори за манастире у српским земљама*, Хиландарски зборник 4, 169–190.
- Джурова А. 1996, *Славянският тип орнамент в гръцките ръкописи от XVI–XVII век*, Българският шестнадесети век, София, 699–714.
- Цурова А. 2014, *Към въпроса за заставките – матрици в славянските ръкописи*, Афон и славянски мир, Сборник 1, Издание Русского Свято-Пантелеимонова манастира на Афоне, Свята Гора Афон, 277–291.

*

- Der Serbische Psalter* 1978–1983, *Der Serbische Psalter*, Faksimile-Ausgabe des Cod. slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München, Textband unter Mitarbeit von S. Dufrenne, S. Radojčić, R. Stichel, I. Ševčenko, Herausgegeben von H. Belting, Wiesbaden.
- Dzourova A. 2000, *La Synthèse slavo-byzantine dans les manuscrits grecs dits de grand luxe, créés en Valachie et en Moldavie aux XVI^e–XVII^e siècles*, The Greek Script in the 15th and 16th Centuries, Athens, 499–521.
- Friend A. M. 1927, *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, Art Studies. Medieval Renaissance and Modern V, 115–147.
- Friend A. M. 1929, *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, Art Studies. Medieval Renaissance and Modern VII, 3–20.
- Galavaris G. 1979, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Wien.
- Hršak V., Ribkin T. 1959, *Restauriranje dva četvorojevanđelja iz Cetinja*, Zbornik Historijskog instituta JAZU 2, 167–172.
- Hunger H., Wessel K. 1968, *Evangelisten*, Reallexikon zur byzantinischen Kunst 2, Stuttgart, col. 452–507.
- Mošin V. 1952, *Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije I–II*, Zagreb.

Nelson R. S 1980, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York.

Radojčić S. 1950, *Stare srpske minijature*, Beograd.

Rakić Z. 2013, *Islamic Influence on Illumination of Sixteenth and Seventeenth-Century Serbian Manuscripts*, El Prezente. Studies in Sephardic Culture 7, Ben Gurion University of the Negev, Beer-Sheva, 217–224.

Tachiaos A.-E. N. 1981, *The Slavonic Manuscripts of Saint Panteleimon Monastery (Rossikon) on Mount Athos*, Thessaloniki.

Zoran D. Rakić

MINIATURES AND ORNAMENTATION OF THE TETRAEVANGELION OF CETINJE FROM THE EIGHTH DECADE OF THE 16TH CENTURY

The *Tetraevangelion of Cetinje*, exhibited in the medieval section of the Museum of History which is a part of the National Museum of Montenegro in Cetinje, was written and illuminated during the 1570's, in the period of a major revival of the Serbian art following the renewal of the Patriarchate of Peć (1557). The manuscript has been preserved in fragments and as far as its painted decorations are concerned, what is left is, at the beginning of each gospel, a miniature with the author portrait of the Evangelist, done across the entire page, as well as one headpiece and an initial each, decorated with a geometrical and vegetable weave. The Evangelists have been painted in an almost identical manner – sitting and writing into a book, resting on their knees, the initial words of their texts – thus making their depictions compliant with the traditional solutions for presenting author portraits known from the Byzantine and Serbian medieval art and the book illumination of the late Byzantine epoch. As for the last miniature, with the image of Saint John, only scarce parts have been preserved. The decorative schemes of the headpieces and initials are also well known in the ornamental repertoire of the Serbian and southern Slavic manuscripts of the Middle Ages and especially of the Late Byzantine period.

Although by its artistic qualities it takes up a prominent place within the group of the most important works of miniature painting created in the territory of the renewed Patriarchate of Peć, the illumination of the *Tetraevangelion of Cetinje* has not been studied in more detail so far. In this paper it is dated with more precision, there is its style analysis provided and numerous parallels for its illumination have been found in the southern Slavic manuscripts of the 16th and the 17th centuries, while it has been established that the miniatures were created under the influence of the somewhat older representations of the Evangelists from the *Tetraevangelion of Mileševa* (Library of the Serbian Patriarchate, no. 69) or in some manuscripts related to it in terms of style. Finally, the artistic values of the miniatures of the *Tetraevangelion of Cetinje* have been more fully ascertained, thus positioning them more accurately within the dispersed flows of the Serbian arts in the second half of the 16th century.

* akucekovic@gmail.com

¹ За библиографије о Теодоровићевим сликарским радовима у Пакрацу в. Шелмић, Микић 1978: 59, 82–83; Тодић 2013: 78–80.

² Шелмић, Микић 1978: 12–13. О дворском комплексу са саборном црквом у XVIII веку в. Кучековић 2014: 83–122.

³ Шелмић, Микић 1978: 13.

⁴ Шелмић, Микић 1978: 31. Л. Шелмић напомиње да је иконостас у тренутку посматрања стајао расклопљен у Музеју Срба у Хрватској у Загребу и да се о његовом првобитном распореду и тада судило само на основу сачуване архивске фотографије.

Апстракт: Рад представља осврт на иконостас Арсенија Теодоровића у Пакрацу из 1800. године, који се до Другог светског рата налазио у парохијској цркви Светог Илије. Његов неуобичајен иконографски склоп и мали број икона изазивали су највећу старијих истраживача. Међутим, објављени архивски подаци указују да је Теодоровић иконостас сликао за саборну цркву у Пакрацу, а да је целина у цркви Светог Илије била склопљена само од делова иконостаса из саборног храма. У раду је предложена хипотетичка реконструкција првобитног Теодоровићевог пакрачког иконостаса у односу на његове познате и проучене радове из последње деценије XVIII и првих година XIX stoleћа.

Кључне речи: Арсеније Теодоровић, српско црквено сликарство XVIII века, црква Светог Илије у Пакрацу, саборна црква у Пакрацу, Кирило Живковић – епископ пакрачко-славонски

Боравак сликара Арсенија Теодоровића у Пакрацу 1799/1800. године и настанак репрезентативног парадног портрета тадашњег пакрачко-славонског епископа Кирила Живковића, портрета епископовог младог секретара Георгија Суботића и иконостаса који се налазио у парохијској цркви Светог Илије представљају антологијске моменте сликаревог опуса, али и целокупног српског сликарства крајем XVIII stoleћа.¹ Колебања која су код ранијих истраживача постојала око датовања Теодоровићевих пакрачких радова, на првом месту епископовог портрета, разрешена су у време када је Галерија Матице српске 1978. године припремила изложбу одабраних радова и објавила прву монографску публикацију о делу овог новосадског сликара. Том приликом фиксирано је убеђење да је Теодоровић, сликајући портрете пакрачког епископа Живковића и његовог секретара 1799. године, добио посао и на осликовању иконостаса у парохијској цркви у Пакрацу посвећеној Светом Илији и да је, довршивши га, напустио ову славонску варош, у којој се од почетка XVIII stoleћа налази комплекс седишта пакрачко-славонских епископа, са двором, придворном Благовештенском капелом и саборном црквом Свете Тројице.² Истовремено, реафирмисане су и оцене већине ранијих истраживача Теодоровићевог сликарства о изузетности пакрачког иконостаса унутар сликаревог опуса, на првом месту његових ликовних квалитета.³ Примећена је, али без елаборације и друга, за наша разматрања много значајнија изузетност овог иконостаса – његов сасвим неуобичајен иконографски склоп и распоред икона.⁴ Неколико пута објављивана архивска фотографија (сл. 1) и данас је једино поуздано визуелно све-

1. Арсеније Теодоровић, иконостас у цркви Светог Илије у Пакрацу, 1800

1. Arsenije Teodorović, iconostasis at the church of St. Elijah in Pakrac, 1800



⁵ Коларић 1967: репродукција бр. 1; Шелмић, Микић 1978: репродукција бр. 5, кат. IV.

⁶ Borčić 1974: 92–94, кат. бр. 361–373.

⁷ Црква Светог Илије у Пакрацу је, према архивским сведочанствима, основана 1740. године, а осветио ју је 1744. године епископ Софроније Јовановић. Радило се тада, вероватно, о дрвеној богомољи, док је зидана црква подигнута почетком девете деценије XVIII века; Кучековић 2015: 258.

⁸ Borčić 1974: 92, кат. бр. 363; Шелмић, Микић 1978: 58, кат. IV – детаљи.

дочанство о целини тог иконостаса,⁵ јер је пакрачка црква Светог Илије срушена током Другог светског рата, а иконостас је трајно демонтиран.⁶

Поменута архивска фотографија бележи олтарску преграду у цркви Светог Илије, формирану у три зоне, са две престоне иконе Богородице са Христом (сл. 2) и Христа (сл. 3) на престолима, царским и двоје бочних двери, две иконе у соклу и са веома необичном горњом зоном, у којој су велике иконе Богородице и Марије Магдалене (сл. 4), Јована Богослова и сатника Лонгина (сл. 5), које фланкирају *Распеће* (сл. 6), уметнуте између само две иконе празника великих формата – *Рођења* (сл. 7) и *Васкрсења Христовог* (сл. 8). Величина свих икона, поготово двеју престоних и двеју празничних, одаје снажан утисак нагураности и непримерености габаритима простора који је пружала црква са релативно ниским сводом.⁷ У истраживањима је остала неуочена чињеница да број икона на иконостасу који се види на архивској фотографији, као и на публикованој схеми иконостаса, не одговара стварном броју очуваних икона са иконостаса цркве Светог Илије – на првом месту, према каталозима Одјела Срба у Хрватској и Галерије Матице српске, постојале су још две престоне иконе: Светог Николе (сл. 9) и Светог Јована Крститеља.⁸ Међутим, архивска фотографија јасно сведочи да иконостас у цркви Светог Илије није имао престону зону формирану од четири иконе, односно да последње две, због ограниченог простора, вероватно никада на њему нису ни стајале.



2. Арсеније Теодоровић, ѱресѿона икона Богородице са Христѿом, 1800 (фоѿио МСПЦ, Београд)

2. Arsenije Teodorović, throne icon of Virgin with Christ, 1800 (photo MSOC, Belgrade)



3. Арсеније Теодоровић, ѱресѿона икона Христѿа, 1800 (фоѿио МСПЦ, Београд)

3. Arsenije Teodorović, flanking icon of Christ, 1800 (photo MSOC, Belgrade)

⁹ Милеуснић 1996: 38–40.

¹⁰ Милеуснић 1996: 39; Кучековић 2015: 258.

Један објављен, али такође неуочен архивски податак пружа поуздано разрешење описаних недоумица око првобитног изгледа Теодоровићевог иконостаса у Пакрацу. У сачуваној преписци са историчарима Димитријем Витковићем и Јосипом Матасовићем из 1926. године, епископ пакрачко-славонски Мирон Николић (1888–1941) сведочио је о својим сазнањима да је сликање парадног портрета епископа Кирила Живковића 1799. године за Арсенија Теодоровића значило и препоруку за сликање иконостаса у *саборној* цркви Свете Тројице у Пакрацу.⁹ Владика Мирон том приликом наводи и да су иконе „... са тог иконостаса употребљаване ... за ѱпарохијалну цркву пакрачку, а неке су дошле, као излишне за ту црквицу, у приватне руке“.¹⁰ Епископ је вероватно овом приликом информисао своје коресподенте о Теодоровићевим



4. Арсеније Теодоровић, Богородица и Марија Магдалена, 1800 (фото МСПЦ, Загреб)

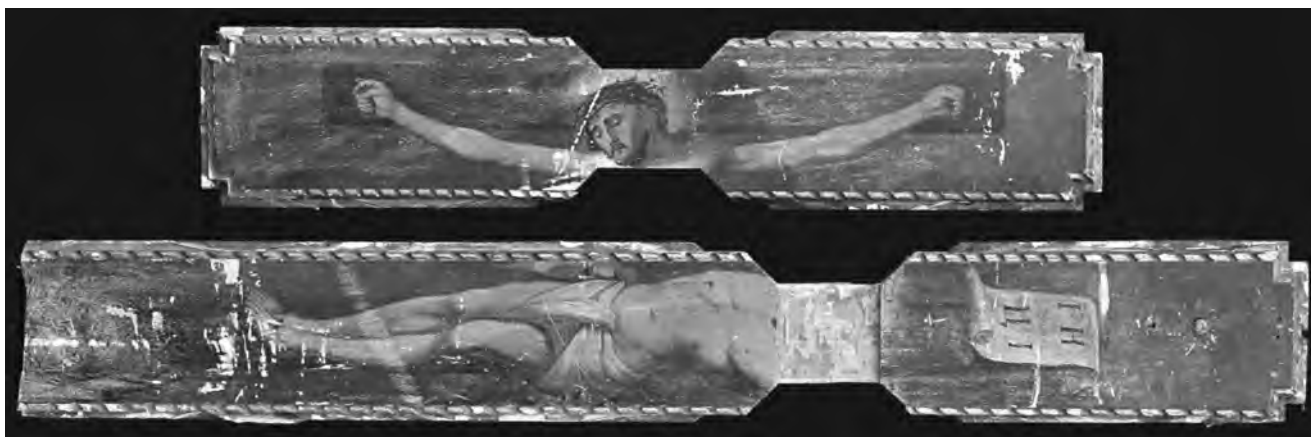
4. Arsenije Teodorović, Holy Virgin and Mary Magdalene, 1800 (photo MSOC, Zagreb)

5. Арсеније Теодоровић, Јован Богослов и сајник Лонгин, 1800 (фото МСПЦ, Загреб)

5. Arsenije Teodorović, John the Theologian and Longinus, 1800 (photo MSOC, Zagreb)

делима у Пакрацу и њиховој судбини. Ипак, подвукавши да је Теодоровић иконостас сликао за саборну, а не парохијску цркву Светог Илије (сл. 11) у Пакрацу, владика Мирон је изнео оно што је савременицима било добро познато. Забуна око локације Теодоровићевог пакрачког иконостаса настаје касније, у време првих научних оцењивања његових преосталих делова након рушења цркве Светог Илије у Другом светском рату. Кратак преглед историје те забуне може послужити као занимљив увид у потешкоће с којима се суочавају истраживачи наслеђа које је, попут корпуса православне црквене баштине у Славонији, доживело велика разарања, те последичне фрагментације, дислокације и губитак контакта са изворним контекстима свог настанка.

Арсеније Теодоровић је оставио непосредно сведочанство о сликању иконостаса у Пакрацу у запису на развијеном свитку у углу иконе *Аврам и Мелхиседек* (сл. 10), која је пред-



6. Арсеније Теодоровић, Распеће, 1800
(фото МСПЦ, Београд)

6. Arsenije Teodorović, Crucifixion, 1800
(photo MSOC, Belgrade)



7. Арсеније Теодоровић, Рођење Христово, 1800
(фото МСПЦ, Београд)

7. Arsenije Teodorović, Birth of Christ, 1800
(photo MSOC, Belgrade)



8. Арсеније Теодоровић, Васкрсење Христово, 1800
(фото МСПЦ, Београд)

8. Arsenije Teodorović, Resurrection of Christ, 1800
(photo MSOC, Belgrade)

9. Арсеније Теодоровић, пресјона икона
Светиог Николе, 1800
(фото МСПЦ, Београд)
9. Arsenije Teodorović, flanking icon
of St. Nicholas, 1800
(photo MSOC, Belgrade)



¹¹ Borčić 1974: 92; Шелмић, Микић 1978: 59.

¹² Sakcinski 1891: 171.

стављала сликану декорацију вратница јужних двери.¹¹ Међутим, иако је, према стандардном коду иконостасних кти-торских записа у XVIII веку, навео патронат епископа Кирила Живковића, а потом и пакрачког протопрезвитера Пантелејмона Терзића и целог пакрачког општества, прецизно датујући свој рад у 1800. годину, Теодоровић у запису није поменуо ком храму је припадао „сеи олтар“ који је „изобразио“, сам посејавши тако, нехотично, семе будуће забуне. Колико је познато, запис је први објавио хрватски историчар и књижевник Иван Кукуљевић Сакцински, прецизирајући да се он налази на „templu pravoslavne stolne crkve“ у Пакрацу.¹² У истом читању преузео га је Љубомир Стојановић, објављујући 1903. године да се натпис налази „на templeу

10. Арсеније Теодоровић,
Аврам и Мелхиседек, 1800
(фото ГМС, Нови Сад)

10. Arsenije Teodorović,
Abraham and Melchisedec, 1800
(photo GMS, Novi Sad)



¹³ Стојановић 1903: 316, бр. 3762.

¹⁴ Тодоровић 1888: s.p.

¹⁵ Тодоровић 1888: s.p. Интересантно је да Стеван Тодоровић прецизно сведочи да је Теодоровић својом руком исписао запис „на јужним олтарним вратима“ на пакрачком иконостасу, али погрешно преноси годину из записа као 1803.

саборне цркве у Пакрацу“.¹³ Три године пре него што је Кукуљевић публикувао запис са иконостаса у Пакрацу, ликовни квалитети сликарства Арсенија Теодоровића добили су своју прву критичку оцену из пера сликара Стевана Тодоровића.¹⁴ Сматрајући се добрим познаваоцем „Арсиног“ дела, Тодоровић наводи да је Теодоровић сликао иконостасе у 26 цркава, међу којима и „Пакрачку“, али не прецизира коју.¹⁵ Последње свакако не треба да чуди, јер се Теодоровићев

¹⁶ Damjanović 2013: 252–257; Кучековић 2015: 254–256.

¹⁷ Јовановић 1998: 66–67.

¹⁸ Кусовац, Врбашки, Грујић 2002: 190; Damjanović 2013: 255–256.

¹⁹ Петровић, Кашанин 1927: 94; Кашанин 1942: 31.

²⁰ Коларић 1967: 102.

²¹ Медаковић 1968: 98, 102.

²² Вогџић 1974: 92–94.

²³ Кашић 1988: 308–311; Тодић 2010: 468, 470; Тодић 2013: 67–68.

иконостас у време када Тодоровић о њему пише, 1888. године, налазио на свом првобитном месту – у саборној цркви у Пакрацу, где га је сликар свакако могао и видети. Његово уклањање из саборног храма и премештање у парохијску цркву Светог Илије уследило је вероватно непуну деценију касније, у време када је, 1893–1896. године, пакрачка катедрала пролазила кроз историцистичку рестаурације по нацртима загребачког архитекте Хермана Болеа.¹⁶ *Spiritus movens* тог пројекта био је епископ Мирон Николић, који је сликање новог иконостаса у реконструисаној цркви првобитно желео да повери Урошу Предићу.¹⁷ Због његове спречености, сликању олтарске преграде приступиће управо Стеван Тодоровић, у сарадњи са супругом Полексијом и сликарем Живком Југовићем.¹⁸ Тако је Тодоровић био у прилици да ради на истом месту где и његов претходник и презимењак, чије је сликарство високо ценио, а његово учешће или бар сазнања о томе шта се догађало са демонтираним Теодоровићевим иконостасом и процесом његове фрагментарне реасамблеје у цркви Светог Илије не би требало искључити.

Афирмативне оцене Стевана Тодоровића о сликарству пакрачког иконостаса Арсенија Теодоровића задржаће и Милан Кашанин и Вељко Петровић у својим пионирским прегледима српске уметности новијег доба, лоцирајући га, међутим, само топонимски.¹⁹ Први прави документацијски приступ Теодоровићев пакрачки иконостас добија тек након Другог светског рата, када Миодраг Коларић објављује његову фотографију у, тада већ непостојећој, цркви Светог Илије и доноси схему његовог иконографског распореда.²⁰ Готово истовремено, Дејан Медаковић га је посматрао као скуп музејских комада сабраних у збирци Одјела Срба у Хрватској и, вероватно управо на основу поменуте фотографије, навео да је настао за цркву Светог Илије у Пакрацу.²¹ Иако се у званичном каталогу икона загребачке музејске збирке, објављеном једну деценију након Медаковићевог монографског написа о Арсенију Теодоровићу, не прецизира из које цркве потичу Теодоровићеве сачуване пакрачке иконе,²² уверење да су оне првобитно и настале за храм Светог Илије озваничено је новосадском изложбом 1978. године и студијским текстом у пратећем каталогу. Последишно, директно везивање Арсенија Теодоровића за сликање иконостаса у пакрачкој парохијској цркви, али и колебања око првобитне локације иконостаса остала су присутна и у каснијим истраживањима.²³

Последице забуне око Теодоровићевог иконостаса у Пакрацу немају значајног утицаја на резултате досадашњих истраживања његовог црквеног сликарства; треба, међутим, рећи да њено уклањање отвара проблем хипотетичке реконструкције иконографске целине олтарске преграде која је креирана за саборни храм Свете Тројице. О контактима сликара Арсенија Теодоровића и тадашњег пакрачког епископа Кирила Живковића нема непосредних архивских сведочанстава, а уговори за сликање два портрета и иконостаса нису сачувани. Једно објављено и у контексту развоја Теодоровићеве ране каријере већ виšekратно коментарисано писмо, које је



11. Црква Светог Илије у Пакрацу, срушена у Другом светском рату (снимљено око 1910)

11. Church of St. Elijah in Pakrac, demolished in WWII (photographed around 1910)

²⁴ Руварац 1912: 78; Медаковић 1980: 147–148; Шелмић, Микић 1978: 12; Тодић 2010: 470.

²⁵ Руварац 1912: 78.

²⁶ Руварац 1912: 78; Медаковић 1980: 147.

²⁷ Чалић 2008: 187.

²⁸ Недељковић 1997: 233–245; Микић 2003: 93, 194, кат. бр. 184; Кучековић 2014а: 95–97, сл. 30.

сликар написао митрополиту Стефану Стратимировићу 1798. године, годину дана пре доласка у Пакрац, може и овде послужити као важан индикатор покровитељског механизма којим се сликар служио и који му је вероватно омогућио добијање посла у седишту Пакрачко-славонске епархије.²⁴ У наведеном писму сликар помиње свој скорашњи боравак на митрополитском добру у Даљу, а самом Стратимировићу се обраћа као „свемилоственом патрону“.²⁵ Теодоровић тако означава своју изванредну повезаност са највишим круговима црквених власти Карловачке митрополије, коју непосредно користи молећи митрополита да га, будући да се у том тренутку обрео без ангажмана, препоручи за сликање иконостаса било у Вршцу, новосадској Алмашкој цркви или на неком другом месту по митрополитовом нахођењу.²⁶ Стратимировић је сигурно добро познавао пакрачко-славонског епископа Кирила Живковића, а њихова документована блиска сарадња датира већ од избора првог на Темишварском сабору 1790. године.²⁷ Митрополиту је био познат и млади повереник епископа Живковића Георгије Суботић, кога му је владика слао са писмима у Сремске Карловце.²⁸ Портретисање пакрачко-славонског епископа и његовог секретара стоји међу првим ангажманима који је Арсеније Теодоровић добио након молбе митрополиту за препоруку, након чега је непосредно уследило и сликање иконостаса у саборној цркви у Пакрацу. Вероватно је управо Георгије Суботић, а по налогу епископа Живковића, посредовао из Пакраца крајем 1800.

²⁹ Тодић 2010: 467–469.

³⁰ Тодић 2013: 243; Кучековић 2014а: 123–134; Кучековић 2014б: 606–607.

³¹ Кучековић 2016: 162, 164.

³² Кучековић 2014а: 122–123.

³³ Damjanović 2013: 252–257.

године приликом препоручивања Арсенија Теодоровића за сликање иконостаса у цркви Светог Николе у Карловцу.²⁹

Нажалост, оскудни извори о пакрачком владичанском комплексу на крају XVIII и почетком XIX века онемогућују поузданије закључке о томе зашто се епископ Кирило Живковић одлучио на то да поручи сликање новог иконостаса у катедралном храму Свете Тројице. Барокна саборна црква у Пакрацу подигнута је за време епископа Софронија Јовановића (1743–1758), али се о потоњем опремању њеног ентеријера још увек мало зна. Познатој чињеници да је као први сликар иконостаса у саборном храму радио Јоаким Марковић, који је тај посао напустио, не довршивши га, 1753. године, придодата је претпоставка да је за његово довршавање, као и за израду зидних слика, ангажован украјински мајстор Василије Романовић, чија је сарадња са епископом Софронијем Јовановићем на другим сликарским пословима у Пакрацу релативно добро документована.³⁰ Једино поуздано сведочанство о томе како је изгледала саборна црква у свом изворном облику, пре историцистичке рестаурације крајем XIX столећа, додуше, само у својој спољашњости, представља њен „портрет“ сачуван на сликаном грбу Пакрачко-славонске епархије са архијерејског трона епископа Кирила Живковића из 1787. године.³¹ Поглед у њену унутрашњост из тог времена вероватно је трајно онемогућен због недостатка извора. Постоји могућност да су неке од икона са иконостаса саборног храма, можда баш оне које са великом сигурношћу приписујемо Василију Романовићу и које су до данас сачуване, премештене у дворску капелу Благовештења, у којој је, према архивским подацима, иконостас обновљен непосредно пре 1784. године.³² Након свог посвећења у Сремским Карловцима и приспећа у Пакрац 1786. године, епископ Кирило Живковић поручио је израду и осликавање репрезентативног барокног архијерејског трона за саборну цркву Свете Тројице, а ангажовање Арсенија Теодоровића на осликавању новог иконостаса више од једне деценије касније треба свакако придодати епископовој, у претходним истраживањима недовољно препознатој, обнови ентеријера саборног храма у Пакрацу.

Готово цео век касније предузета рестаурација пакрачке катедрале подразумевала је њену целовиту реконструкцију, укључујући и реаранжман ентеријера и израду новог иконостаса.³³ Габарити унутрашњег простора, међутим, нису значајније мењани у односу на старију грађевину, првенствено по ширини. То би свакако значило да је Арсеније Теодоровић 1800. године осликавао целину олтарске преграде много већих димензија од оне у мањој парохијској цркви Светог Илије, за коју су, по наведеној тврдњи епископа Мирона Николића из 1926. године, а свакако по литургијској логици, одабране само одређене представе. Иконографска необичност склопа те нове целине у цркви Светог Илије тако не припада изворном опусу Арсенија Теодоровића. Нажалост, чињеница је да су многе иконе, по речима владике Мирона, као сувишне у тренутку премештања икона у цркву Светог Илије, вероватно већ крајем XIX столећа разасуте по приватним ентеријерима. Након Другог светског рата иконе које су

³⁴ Кучековић 2015: 17–19.

³⁵ У привременом чувалишту које је оформила Епархија пакрачко-славонска данас се, веома оштећене, налазе следеће иконе са Теодоровићевог иконостаса у Пакрацу: престоње иконе Христа, Богородице са Христом и Светог Николе, празничне иконе *Рођења* (*Поклоњење ђасџира*) и *Васкрсења Христовог*, крст са Распећем и један надверни картуш са старозаветним текстом (Јез. 44, 2); Кучековић 2015: 256–257, сл. 20–22.

³⁶ Шелмић, Микић 1978: 13.

³⁷ Осим икона које се чувају у Галерији Матице српске у Новом Саду, делови Теодоровићевог иконостаса из Пакраца похрањени су и у збирци Музеја Српске православне цркве Митрополије загребачко-љубљанске у Загребу; Милеуснић 2006: 86–87, кат. бр. 1.48, 1.49.

³⁸ Шелмић, Микић 1978: 3.

³⁹ Шелмић, Микић 1978: 59–60, кат. бр. V.

⁴⁰ На иконостасима у Баји, Руском Крстуру и Футогу у центру празничног низа Теодоровић је сликао *Скидање са крста*; Шелмић, Микић 1978: 55, 57. Сачуване празничне иконе са пакрачког иконостаса, *Рођење* и *Васкрсење*, имају неправилан рококо облик, формиран накнадно прикућаним елементима резбарије, који се значајно разликују од првобитних класицистичких резбарених украса, који су били очувани око икона у доњим зонама. Постоји могућност да су две сачуване празничне иконе изворно имале другачији, правилан облик и да су прекројене приликом уклапања у олтарску преграду цркве Светог Илије.

⁴¹ Након Другог светског рата биле су сачуване само две представе из сокла: *Јесџира пред Ксерксом* и *Христос и Самарјанка*; Borčić 1974: 93, кат. бр. 367, 368; Шелмић, Микић 1978: 58.

⁴² Постоји свакако могућност да су изнад трију двери, осим медаљона са старозаветним текстовима, постојале и наративне представе које нису неуобичајне за Теодоровићевог иконостаса – *Тајној вечери* би свакако било намењено место у зони непосредно изнад царских двери; Шелмић, Микић 1978: 55, 57, 59, 61 и даље.

чинице иконостас у цркви Светог Илије биле су похрањене у Музеју Срба у Хрватској у Загребу, а Епархији пакрачко-славонској враћене су 1983. године и смештене у ризницу владицанског двора, који је страдао у ратним сукобима 1991–1995. године.³⁴ Нажалост, тек неколико њих враћено је епархијским властима након окончања сукоба.³⁵ *Reliquiae reliquiarum* једног од, према оценама старијих истраживача,³⁶ најкарактеристичнијих Теодоровићевих дела црквеног сликарства остају фрагментирани и у различитом стању очуваности.³⁷

Хипотетичка реконструкција првобитног садржајног склопа иконостаса који је Арсеније Теодоровић сликао за саборну цркву у Пакрацу 1799–1800. године могућа је данас само на основу аналогија са другим иконостасним целинама које је остварио током своје ране каријере. Примећена склоност ка интензивнијим класицистичким стилским тенденцијама на пакрачком иконостасу³⁸ могла би се условно аплицирати и на велике димензије сачуваних празничних икона *Рођења* и *Васкрсења Христовог*, што је одлика која би показала да је Теодоровић за Пакрац сликао целину сличнију оној коју ће три године касније, 1803–1804. године, остварити у цркви Света три јерарха у Новом Саду.³⁹ Новосадски иконостас носи редукован број празничних представа великих димензија у односу на оне које је Теодоровић сликао пре доласка у Пакрац – у Баји (1793), Руском Крстуру (1793–1797) и у Футогу (1797–1798). Чини се да је на пакрачкој олтарској прегради стајао празнични низ селекованих представа већих површина, попут новосадских, с тим што је *Васкрсење*, које се на иконостасу цркве Светог Илије налазило десно од *Распећа*, могло представљати чак и централну икону празничног низа, као у новосадској Алмашкој цркви.⁴⁰ Првобитно постојање представа апостола и пророка свакако треба претпоставити, иако о њима није сачуван никакав помен, као и то да су оне, због појединачних ликова светитеља и мањих димензија, свакако лакше налазиле пут „у приватне руке“, уз благослов епископа Мирона Николића.

Узимајући у обзир засад познате чињенице о настанку Теодоровићевог иконостаса за пакрачки саборни храм, раније оцене о његовој садржинској изузетности свакако треба ревидирати у корист јасне могућности да се радило о олтарској прегради уобичајеног тематског склопа на прелазу из XVIII у XIX столеће. Томе у прилог на првом месту иде чињеница да је број сачуваних икона са пакрачког иконостаса након Другог светског рата увек био већи од оног који је стајао у склопу олтарске преграде у цркви Светог Илије. Тако су четири престоње иконе највероватније подразумевале и четири аналогне представе у соклу, а не само две које се наводе у каталошким описима.⁴¹ Изнад троје двери налазили су се неправилни медаљони са старозаветним текстовима, док је локацију иконе *Тајна вечера* теже одредити.⁴² Празнични ред, као што је већ сугерисано, треба замислити са смањеним бројем икона, до шест, са централном представом у средини, на који се вероватно надовезивала зона са стојећим фигурама апостола. Претпостављамо да је завршницу иконостаса у линети саборног пакрачког храма чинио ансамбл са очуваним

⁴³ За последње две такође верујемо да су прекројене приликом постављања на иконостас у цркви Светог Илије.

⁴⁴ Претпоставка о садржају икона у линети, поред оних сачуваних, представља најнесигурнији елемент предложене хипотетичке реконструкције. Арсеније Теодоровић ће на иконостасима који претходе пакрачком, у Баји и Руском Крстуру, у завршницама сликати пророке, док се у Футогу у медаљонима под сводом појављују представе из циклуса *Христових страдања*; на каснијим иконостасима Теодоровић ће често, око *Распећа*, сликати и представе пророка и *Страдања* (Меленци, 1806, Велики Сент Миклош, 1809); Шелмић, Микић 1978: 61, 63.

Распећем и иконама *Богородица и Марија Магдалена*, те *Јован Богослов и сајњик Лонгин*;⁴³ несачуваним деловима овог сегмента иконостаса требало би сматрати представе пророка, вероватно сликане у медаљонима.⁴⁴

Садашњи недостатак архивских извора који би јасније осветлили сарадњу Арсенија Теодоровића и епископа Кирила Живковића на креирању садржинског склопа пакрачког иконостаса спречавају доношење поузданијих закључака од изнетих у претходно изложеном. Ипак, чини се да постојећи аргументи довољно говоре у прилог да је новосадски сликар у саборној цркви Свете Тројице остварио целину сасвим у складу са иконографским стандардима епохе и сопствених познатих остварења. Она је готово сигурно била знатно репрезентативнија од потоњег „камерног“ издања устројеног у цркви Светог Илије, чија је неуобичајеност изненађивала модерне истраживаче Теодоровићевог црквеног сликарства.

Литература

- Јовановић М. 1998, *Урош Предић*, Нови Сад.
- Кашанин М. 1942, *Два века српског сликарства*, Београд.
- Кашић Д. 1988, *Српска насеља у северној Хрватској и Славонији*, Загреб.
- Коларић М. 1965, *Класицизам код Срба 1790–1848*, I, Београд.
- Коларић М. 1967, *Класицизам код Срба: каталог црквеног сликарства и примене уметности*, VI, Београд.
- Кусовац Н., Врбашки М., Грујић В. et al., 2002, *Стеван Тодоровић: 1832–1925*, Београд.
- Кучековић А. 2014а, *Уметности 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 1713–2013, ур. Д. Микавица, Д. Његован, Сремски Карловци, 601–610.
- Кучековић А. 2015, *Сакрална базилика Срба у западној Славонији*, Загреб.
- Кучековић А. 2016, *Архијерејски њивон епископа пакрачко-славонског Кирила Живковића из 1787 – реконструкција сликаног њивона*, Саопштења XLVIII, 153–171.
- Медаковић Д. 1968, *Српски сликари XVIII до XX века. Ликови и дела*, Нови Сад.
- Медаковић Д. 1980, *Српска уметности у XVIII веку*, Београд.
- Милеуснић С. 1996, *Два сведочанства о славонским иконама*, Гласник друштва конзерватора Србије 20, 38–40.
- Милеуснић С. (ур.) 2006, *Музеј Српске православне цркве Митрополије загребачко-љубљанске у Загребу*, Загреб–Београд.
- Микић О. 2003, *Поредби Срба XVIII века*, Нови Сад.
- Недељковић Ј. 1997, *О неким њивима Кирила Живковића, пакрачког епископа*, Археографски прилози 19, 233–245.
- Петровић В., Кашанин М. 1927, *Српска уметности у Војводини*, Нови Сад.

- Руварац Д. 1912, *Писмо Арсе Теодоровића молера, митрополијџу Стефану Стирајимировићу*, Архив за историју Српске православне Карловачке митрополије, бр. 1, год. II, Сремски Карловци.
- Стојановић Љ. 1903, *Стијари српски зајиси и најијиси*, II, Београд.
- Тодић Б. 2010, *Белешка о иконостају Арсенија Теодоровића у Карловцу*, Радови о српској уметности и уметницима XVIII века: по архивским и другим подацима, Нови Сад.
- Тодић Б. 2013, *Српски сликари од XIV до XVIII века*, I, Нови Сад.
- Тодоровић С. 1888, *О српском сликару Арси Теодоровићу*, Наше доба, бр. 14, год. IV, 17 (29) фебруар.
- Чалић Б. 2008, *Пакрачки епископ Кирил Живковић и његова библиотека: усјомени Слободана Милеуснића*, Љетопис Српског културног друштва „Просвјета“ XIII, 179–223.
- Шелмић Л., Микић О. 1978, *Дело Арсенија Теодоровића (1767–1826)*, Нови Сад.

*

- Borčić V. 1974, *Zbirka ikona Odjela Srba u Hrvatskoj*, Zagreb.
- Damjanović D. 2013, *Arhitekt Herman Bollé*, Zagreb.
- Sakcinski I. K. 1891, *Nadpisi sredovječni i novovjeki na crkvah, javnih i privatnih sgradah itd. u Hrvatskoj i Slavoniji*, Zagreb.

The time Arsenije Teodorović spent in Pakrac and his painting of the rstate portrait of Bishop Kiril Živković and the iconostasis for the parish church of St. Elijah (demolished during WWII) constitute anthological moments not only of the painter's opus, but also of the Serbian painting at the end of the 18th century, both of which have had significant attention paid to in the studies done so far. The iconostasis at the church of St. Elijah was deemed to be one of the best works of Teodorović. Still, it was considered an oddity, for it was marked by a very abridged iconographic programme and a relatively small number of icons that it comprised in comparison to the typical iconostases this master had made before or after his stay in Pakrac. However, the published archive material, insufficiently perceived until now, provides a completely different context for the creation of the said iconostasis. It clearly suggests that Teodorović did not originally work for the parish church of St. Elijah, but rather for the cathedral church of Holy Trinity in Pakrac, and that the iconostasis was, most probably during the reconstruction of the cathedral church at the end of the 19th century, dismantled into pieces and partially transferred to the significantly smaller parish church, when the ensemble known until now was in fact created. An analysis also indicates that Teodorović probably painted significantly more icons than contained by the iconostasis subsequently assembled for the church of St. Elijah, which allows for its recontextualisation and opens up a possibility of reconstruction in relation to the standard thematic concepts of the iconostases within the painter's church painting opus.

* maticmarina@yahoo.com

¹ АМБ (Архив манастира Бања код Рисна), *Заоставштина Дионисија Миковића*. Прегледавши део заоставштине архимандрита Д. Миковића у манастиру Бања код Рисна, нашли смо препис поменутог уговора, направљен руком свештеника Саве Накићеновића (пароха цркве у селу Сасовићи код Херцег Новог и познатог истраживача историје и етнологије Боке и Далмације). Сава га је преписао са оригинала, на Миковићеву молбу. У Савином препису стоји да је уговор потписан 2. јуна 1795. године (а не јула, како је објавио Миковић 1930: 124). Шире о овом питању в. у Матић 2015: 163–165.

² Тимотијевић 1996: 41.

³ Медаковић 1978: 59. Аутор је прилично контрадикторан, јер прво описује Симеонов дуборезачки захват на иконостасу, а затим наводи да није познато ко је аутор дуборезног иконостаса.

⁴ АНБС (Архив Народне библиотеке Србије), *Николац* 84, 14. На самом цртежу уписана је 1893. година, али је то свакако омашка јер Алексије тада није био жив. Овај запис први је објавио Цвијетић 1936: 234. Фотографију овог цртежа в. у Милосављевић 1990 (одељак са репродукцијама). Алексије Лазовић понекад се потписивао као Поповић, што је чинио и његов отац Симеон; Тодић 2013: 24.

Апстракт: Бјелопољски сликар Алексије Лазовић је током своје сликарске каријере у више наврата радио у манастиру Савина. Његов први познати иконописни рад управо је остварен у Савини – циклус Христових страдања, на хорској балустради Велике цркве. Поред иконописа у Великој и Малој савинској цркви, Алексије обнавља и старији живопис у Малој савинској цркви, где нам се ипак оствара увид у његов уметнички развој како у различитим временским периодима, тако и у различитим сликарским техникама. Посебан допринос Алексија Лазовића огледа се у преношењу барокних уметничких тенденција у визуалну перцепцију православне заједнице у Боки, која у невољним верско-политичким околностима и под стравом влашћу током XVIII и XIX века обазриво прихвата нове уметничке modele.

Кључне речи: Алексије Лазовић, Бока Кољорска, манастир Савина, XVIII и XIX век, барок, традиција, сликарство

Сликар Алексије Лазовић (1774–1837) у манастир Савина долази, по свој прилици, први пут са својим оцем сликаром Симеоном Лазовићем ради договора око израде иконостаса за цркву Успења Богородичиног, тј. Велику цркву манастира Савина. О томе сведочи потписани уговор Савинаца са њима о изради иконостаса. Уговор је направљен 2. јуна 1795. године¹ између савинског архимандрита Инокентија Дабовића са братијом и бјелопољског иконописца попа Симеона Лазовића са сином Алексијем. Иако детаљи радова или композициона решења појединачних представа у већини познатих уговора нису изричито одређивана,² што је случај и са савинским уговором, чини се јасним да је у оквир предвиђених радова улазила и резбарија на иконостасу. Ипак, због недовољно обимног и испитаног опуса Лазовића у овом погледу, требало би оставити извесну задршку.³ У прилог томе да су Лазовићи аутори и резбарије на иконостасу иде и један оштећени цртеж, на коме је вероватно приказан део иконостасне конструкције, са записом Алексија Лазовића (Поповића): *книга Алексија Поповића писан у књигу рѣкомъ иконоу Савинни манастирѣ на: 1793 мѣсцѣ*.⁴ Овај запис говори о могућем боравку Лазовића у Савини и нешто пре потписивања уговора. То је вероватно било неопходно због обима и сложености посла, као и опсежних припремних радова. Иако поуздано можемо тврдити да је сликарске радове на иконостасу Велике цркве манастира Савина урадио Симеон Лазовић самостално, није могуће са том поузданошћу одредити колики је био удео Алексија Лазовића у изради дрвореза истог иконостаса. Предочени цртеж са сегментом неке иконостасне преграде говори у прилог могућности да је и он учествовао у изради дрворезног дела иконостаса Велике цркве. Интересантно је

1. Анђеоска глава са крилима, цртеж из
Заоставишћине породице Лазовић у
епископској резиденцији у Беранама

1. Angelic head with wings, drawing from
the Bequest of the Lazović family at the
diocesan residence in Berane



⁵ АБСБ (Архив манастира Ђурђеви ступови у Беранама), *Заоставишћина породице Лазовића*, Цртежи-скице, 65–83, 69.

⁶ Милосављевић 1990: 33.

⁷ Медаковић 1978: 59.

⁸ Године 1895. приликом опсежнијих радова на обнављању цркве, хор је подупрт двама дрвеним стубовима; Црногорчевић 1901: 20. Они држе хор и данас.

⁹ Тимотијевић 1994: 47–64, 61–62. Сматра се да су ове галерије имале вишеструку намену. Поред потребе за проширењем простора намењеног верницима, њихова функција је могла бити и капеларна; Тимотијевић 1994: 62–63.

¹⁰ Тимотијевић 1994: 63.

запазити да се мотиви анђеоских глава са крилима, изрезбарени у простору између лукова четврте зоне иконостаса, могу наћи идентични и на цртежима-скицама у *Заоставишћини породице Лазовића*,⁵ чији највећи део припада управо Алексију Лазовићу (сл. 1).⁶

Поуздано се, међутим, зна да је Алексије Лазовић осликао дрвену хорску балустраду у Великој цркви манастира Савина.⁷ Дрвена хорска балустрада (баладур – галерија) над западним травејем цркве постављена је 1787. године у оквиру завршних архитектонских радова у ентеријеру Велике цркве.⁸ Порекло ових галерија у црквама XVIII века вероватно треба тражити у православном наслеђу које се преко кнежевине Влашке везивало за византијску традицију.⁹ Крајем XVIII и почетком XIX века долази до литургијских реформи које барокну сценску кореографију предолтарског простора редукују и појце пребацују на галерију.¹⁰

Каква год била намена савинске хорске галерије, направљена је по тадашњим барокним обичајима, увелико прихваћеним у српским духовним центрима северно од Саве и Дунава. Хорска балустрада богато је изрезбарена и осликана редукованим циклусом *Христових страдања*. Како у уговору који је Симеон Лазовић потписао са братством манастира није поменуто осликавање балустраде, не можемо са сигурношћу да тврдимо када је Алексије обавио посао. Могуће је да је осликавање балустраде урађено нешто пре

¹¹ Сетимо се да је у материјалу из *Заоставшћине Лазовића* нађен запис да је Алексије боравио у Савини још 1793. године; Цвијетић 1936: 234; АНБС, *Никољац* 84, 14.

¹² Знамо поуздано да је Алексије био у Савини и 1824. године; Цвијетић 1936: 234. Зна се да је 1831. године обновио део живописа Мале цркве из XVI и XVII века, као и надверје са *Деизисом* изнад царских двери; Медаковић 1978: 60.

¹³ Вуксан 2001: 61–80, 79.

¹⁴ Вуксан 2014: 79.

¹⁵ Михаиловић 1969: 213.

¹⁶ Knipping 1974: 456.

¹⁷ Schiller 1972: 16.

¹⁸ Тимотијевић 1996: 326.

¹⁹ Михаиловић 1969: 216.

иконостаса.¹¹ Такође, постоји могућност да је балустрада осликавана истовремено са иконостасом, јер док је Симеон осликавао иконостас, Алексије је могао да ради на балустради. Не можемо искључити могућност да је балустрада осликана и приликом Алексијевих накнадних радова у савинској Малој цркви.¹²

Циклус *Сѣрадања*, уз ослањање на раније руско-украјинске узор, у српској барокној уметности најчешће је представљан у највишим партијама иконостаса, распоређеним око *Расѣћа*. Место и значење овог циклуса били су непосредно одређени потребама барокног богослужења, уведеног у српску цркву посредством украјинске литературе.¹³ Украјинска и руска штампана издања *Јеванђеља сѣрадања* била су широко распрострањена богослужбена књига у српским црквама, а у другој половини XVIII века излазе и два српска издања.¹⁴

Сцене *Христових сѣрадања* какве је усвојило источно-европско барокно православље најчешће су рађене према гравирама западноевропских уметника и илустрованим Библијама.¹⁵ Познато је да се у уметности контрареформације наглашено инсистирало на драматизацији Христових страдања. Такав приступ подразумевао је уношење мноштва елемената из средњовековља,¹⁶ када је било видно појачано интересовање за Христово страдање и када се ови циклуси умножавају.¹⁷ Од средине XVIII века у српском сликарству се, готово по правилу, овај циклус осликава у највишој зони иконостаса.

Вероватно због боље уочљивости за вернике и у складу са проповедничко-дидактичким оживљавањем барокне побожности у вези са Христовим страдањима,¹⁸ овај циклус је у Великој цркви манастира Савина заузимао чеону страну хорске балустраде у броду храма. Иако се тиме одступало од најчешћег барокног поретка представљања, у ранијим епохама овај циклус је често осликаван, осим у олтарском простору, и у наосу цркве.

Циклус садржи шест композиција распоређених у низу, који у средини пресеца *Деизис*. Прва сцена *Прање ногу* налази се на крајњем северном делу, да би се циклус наставио *Тајном вечером* на крајњем јужном делу, па се одатле нижу сцене *Крсног џуџа (Via crucis): Јудин ђољубац, Христос ђред Аном и Кајафом, Христос ђред Пилајџом, Ношење крста. Тајна вечера и Прање ногу* нису својствене циклусу *Via crucis*, представљаном у горњим партијама барокног иконостаса, већ су међусобно у спрези и ехо су старије формулације теме *Сѣрадања*.¹⁹

На савинској представи *Прање ногу* (Оџмоуеніе Хрѣтово.) видимо дословно праћење текста Јовановог јеванђеља (Јн 13, 4–11). Радња се дешава на портику, јер се са леве стране, у позадини, види пејзаж. Остали део позадине заузима компликована архитектура. Апостол Петар седи лево у првом плану, док му, клечећи, Христос умива ноге. Иза Петра видимо Јуду, који прикрива у недрина врећу са новцем, а остали апостоли седе и чекају свој ред. У десном углу се види део постављене трпезе (сл. 2).

2. *Прање ногу, хорска балустрада
Велике цркве манастира Савина,
Алексије Лазовић (крај XVIII века)*

2. *Washing of the Feet, choral balustrade of
the Large Church of Savina Monastery,
Aleksije Lazović (end of the 18th century)*



3. *Тајна вечера, хорска балустрада
Велике цркве манастира Савина,
Алексије Лазовић (крај XVIII века)*

3. *Last Supper, choral balustrade of the
Large Church of Savina Monastery,
Aleksije Lazović (end of the 18th
century)*



²⁰ Schiller 1972: 46. Сматра се да је пла-
сиран из школе Рајхенау (половина XI века).

²¹ Михаиловић 1969: 217.

²² Schiller 1972: 42.

²³ Schiller 1972: 42.

²⁴ Покровский 2001: 368.

²⁵ Покровский 2001: 366.

Клећећи положај Христа није био својствен византијској уметности.²⁰ Овакав приказ *Прања ногу* одаје литургијску атмосферу и истиче, у духу нововековне уметности, понизност и милосрђе.²¹ Према неким, тај чин подразумевао је не само израз љубави и скрушености већ и симболичко очишћење од греха.²² У извесним интерпретацијама сматра се и крштењем апостола, пре Последње вечере, како би могли да приме сакраменте у потпуној чистоти и светости.²³

Тајна вечера (Тлинал вечера) на савинској балустради осликана је по литерарном предлошку из Јовановог јеванђеља (Јн 13, 18–30), јер се једино ту помиње да Јуда држи кесу са новцем. Композиција не одступа од уобичајеног поретка: Христос седи у средини постављене трпезе, а око њега су апостоли у чуђењу и запитаности након Христових речи о издајнику међу њима. Христос, држећи хлеб, гледа у Јуду, окренутог у профилу, у првом плану сцене (сл. 3).

Од XVI века на композицијама *Тајне вечере* ишчезава ранији престо-кивориј са балдахиним, а све чешће срећемо постављену овалну трпезу.²⁴ Тајна вечера обједињује у себи симболички концепт евхаристије, али и обистињавање старо-заветних пророчанстава о првосвештеничком служењу Христовом (Пс 109, 4). Тако се преноси мисао о вечном Христовом свештенству по реду Мелхиседековом,²⁵ потврђеном и на средишњој композицији балустраде, *Деизису*.

Одмах до *Тајне вечере* представљено је *Издајство Јудино* (Мт 26, 47–56; Мк 14, 43–53; Лк 22, 47–53; Јн 18, 1–13). На композицији видимо тренутак када Јуда пољупцем даје знак војницима за хапшење Христа. Десно је епизода са Петром и Малхом. Петар жустро замахује ножем на Малха,

4. Издајство Јудино, хорска балустрада Велике цркве манастира Савина, Алексије Лазовић (крај XVIII века)

4. Judas Betrayal, choral balustrade of the Large Church of Savina Monastery, Aleksije Lazović (end of the 18th century)



²⁶ Schiller 1972: 54.

²⁷ Schiller 1972: 61–62.

полеглог доле. Иако је сцена описана у сва четири Јеванђеља, једино се у Јовановом јеванђељу помиње да су војници који су дошли по Христа имали буктиње и фењере, што доследно прати и савинска представа. Ова композиција често се комбинује са *Хайшењем Христјовим*,²⁶ па је и овде праћен такав предложак (сл. 4).

Следе две епизоде *Суђења Христју*, између којих је *Деизис*. Прва је *Христјос њред Аном и Кајафом* (Мт 26, 5–68; Мк 14, 53–72; Лк 22, 54–71; Јн 18, 12–27), а затим *Христјос њред Пилајом* (Мт 27, 11–25; Мк 15, 1–16; Лк 23, 1–25; Јн 18, 28–40; 19, 1–16). Представе су слично конципиране – са леве стране је Христос везаних руку, у пратњи војника. У десном сегменту су судије, Ана и Кајафа, односно Пилат, који гестовима указују на везаног Христа. Пилат, као судија, у руци држи мач, док на глави има дијадему. Као прокуратор није имао право да је носи, али је углавном представљан с њом или са круном. Могуће је да је тиме алудирано и на суђење Христу пред Иродом, које је Пилат иницирао (сл. 5).²⁷

5. Христјос њред судијама и Деизис, хорска балустрада Велике цркве манастира Савина, Алексије Лазовић (крај XVIII века)

5. Christ Before His Judges and the Deesis, choral balustrade of the Large Church of Savina Monastery, Aleksije Lazović (end of the 18th century)



²⁸ На неким представама *Ношење крста* спајано је и са представом *Аврамове жртве*, јер Христос носи крст као што је пре њега Исак носио дрва на жртвеник за сопствено жртвовање; Покровский 2001: 400, 403.

²⁹ Тимотијевић 1996: 327.

³⁰ Stošić 2003: 168.

³¹ Подсетимо се да и на самом иконостасу пророк Арон држи свитак са исписаним речима о ахријерејству по реду Мелхиседековом.

³² Тимотијевић 1996: 338–339.

На савинској балустради последња сцена у низу страдања је *Христово ношење крста* (Наша ем крѣ понетіе). Готово целом представом доминира велики крст који носе Христос и Симон иза њега. Христос посрће под тежином крста, док га војници прате у стопу и копљима подстичу да иде даље. Ова епизода описана је у сва четири Јеванђеља, само што у Јовановом Христос сам носи крст, док је у осталим помињан и Симон из Кирене (Мт 27, 32; Мк 15, 21–23; Лк 23, 26; Јн 19, 17).²⁸ Под утицајем веома популарне нововековне тематике *Via crucis*, представе *Ношења крста* се у неким циклусима *Страдања* одвијају у више епизода (сл. 6).²⁹



6. *Христово ношење крста, хорска балустрада Велике цркве манастира Савина, Алексије Лазовић (крај XVIII века)*

6. *Christ Carrying the Cross, choral balustrade of the Large Church of Savina Monastery, Aleksije Lazović (end of the 18th century)*

Средишња представа *Деизиса*, између два *Суђења Христу*, заузима најистакнутији део балустраде, конвексни, посебно богато украшен резбаријом. Христос Велики архијереј је у центру композиције и обема рукама благосиља. Од њега исијавају снопови светлости на околни простор, у коме је лево Богородица а десно Јован Крститељ, обоје са рукама прекрштеним на грудима. Њихов гест указује на молитву, али и на скрушеност и мирене с Божјом вољом, јер је Христова појава у виду вечног поглавара цркве и Цара славе алузија и на Други долазак.³⁰

Такво место Христа Великог архијереја, које наткриљује читав централни део наоса цркве, није изабрано случајно већ са јасним верско-политичким циљем и позадином. Композиција кореспондира и са двема крајњим представама балустраде (*Прање ногу*, *Тајна вечера*), које са северне и јужне стране уковирују *Via crucis*. Већ на *Тајној вечери*, у оквиру које је важан обредни моменат било и *Прање ногу*, у средишту је архијерејска улога Христа. Ту је Он, архијереј по реду Мелхиседековом, установио Литургију као евхаристијску жртву и своје наследнике, институцију свештенства, тј. архијерејства по реду Мелхиседековом (I Мојс. 14, 17–24).³¹ Тако је Христово вечно архијерејство давало директну поруку да ниједан архијереј, па ни папа, нема примат до самог Христа.³²

Истицање Христовог архијерејства било је за Савинце најдиректније контекстуално. Њиме се потврђивало право и легитимитет архијерејима да буду бирани и да врше своју дужност као Христови наследници. Овај мотив, који потврђује догму православне цркве, кључни је моменат указивања на право именовања ауторитета високог архијерејства. Он се конкретно преноси и на тадашњу друштвено-политичку ситуацију на подручју Далмације и Боке. На овим просторима током читавог XVIII века српски живаљ под Млетачком републиком није добио право на православног српског епископа. Тако, у одсуству епископске главе, Христос Велики архијереј са балустраде благосиља верне у наосу и свештенство у олтару савинске Велике цркве.

7. Деизис, иконостас Мале цркве манастира Савина, Алексије Лазовић (XIX век)

7. Deesis, iconostasis of the Small Church of Savina Monastery, Aleksije Lazović (19th century)



³³ Б. Л. Цвијетић 1936: 234. У прилог потврди да је вероватно и тада, 1824. године, обављао за Савинце неке радове, по свој прилици за Малу савинску цркву, говори и податак из савинске *Либро оѿ земаља*. Ту се наводи да је 1825. године дато 100 талиера за обнову Старе цркве; АМС (Архив манастира Савина), *Либро оѿ земаља*, 1785/1796, инв. бр. 39.

³⁴ Медаковић 1978: 60.

³⁵ Петковић 1930: 4.

Неколико деценија касније, како је поменуто, Алексије Лазовић поново долази у Савину. Запис из Алексијевог *Заосѿавиѿине* сведочи да је у Савини боравио 1824. године.³³ Могуће је да је том приликом осликао надверје са *Деизисом* изнад царских двери Мале савинске цркве, распоређеним у три медаљона (сл. 7).³⁴ Надверје је од пуног дрвета, на коме је веома плитко израђен флорални дуборез, као рељеф, док је његова позадина обојена. У средишњем медаљону је Христос Велики архијереј (ѿНС ХС), који благосиља испред часне трпезе, на којој су свети сасуди. Изнад Христа, у строгој вертикали, налази се Сведиѿе Божје око и Свети Дух, у виду голуба, који се спушта на Христа, чинећи тако Свето Тројство. У левом медаљону је Богородица (МР Оѿ) са свитком: ѿл (а)д (ѿ)ко прѿмн молѿтвѿ. У десном медаљону је Јован Крститељ (С ѿбѿн), представљен са крилима и свитком: Покаѿтеѿ прѿѿклѿ (Мт 4, 17).

Сматра се да је Алексије 1831. године обновио и део живописа из XVI и XVII века у Малој савинској цркви. То се односи на пресликавање оштећених делова у западном травеју цркве у склопу радова предузетих пред јубилеј 800. годишњице манастира. Ти радови завршени су, како стоји у унутрашњости цркве изнад улазних врата, 30. априла 1831. године, за време епископа далматинског и бококоторског Јосифа Рајачића, трудом игумана Макарија Грушића.³⁵



8. Свѣтѣи Андреј Крѣтски, зидно сликарство Мале цркве манастира Савина, Алексѣје Лазовић (XIX век)

8. Saint Andrew of Crete, wall painting of the Small Church of Savina Monastery, Aleksije Lazović (19th century)



9. Свѣтѣи Јосиф Химнограф, зидно сликарство Мале цркве манастира Савина, Алексѣје Лазовић (XIX век)

9. Saint Joseph the Hymnographer, wall painting of the Small Church of Savina Monastery, Aleksije Lazović (19th century)

³⁶ Ђурић 1973: 8.

³⁷ В. Ђурић сматра да је око средине XVII века предузета рестаурација фресака из XVI века, које су доста пропале због влаге. Јужни и западни зидови наоса, као и јужна страна свода у западном травеју, тада су потпуно обновљени; Ђурић 1977: XXII–XXIV.

³⁸ Ђурић 1977: 20.

Пројектом рестаурације у Малој цркви манастира Савина, започетим 1969. године, скинут је оштећени слој живописа из XIX века који је обнављао Алексије Лазовић.³⁶ Од тада је у Малој савинској цркви у већем делу наоса видљиво сликарство из XVI и XVII века.³⁷ Алексијева дела могу се идентификовати, како наводи В. Ђурић, у ликовима *свѣтих Андрије Кријског* и *Јосифа Химнографа*, који су остављени као сведочанство о сликарству из XIX века и због нешто боље очуваности.³⁸ Обојица светитеља налазе се на чеоним странама пиластера у наосу цркве. Свети *Андреј Кријски* (Св. Андрей Критски) приказан је као старац са дугим седом брадом, обучен у црвени сакош и са белим омофором око врата. У десној руци држи кодекс, а левом показује у правцу олтара (сл. 8). Насликан је на северном пиластру наоса цркве. Свети *Јосиф Химнограф* (Св. П. ѿ ѿсѣѣ: Пѣснописец), такође старац са нешто краћим брадом, представљен је у мантији боје цигле. У левој руци држи исписани свитак, тешко читљив због оштећења (Свѣ время ест поклѣиѣ тѣмже — —) (сл. 9). Насликан је на јужном пиластру наоса. Обојица светитеља насликане су доста шематизовано, неизражајно, суво. Овом утиску доприносе и велика оштећења ових представа, која се морају имати у виду.

Прегледавши детаљно живопис наоса, установили смо да руци Алексија Лазовића припада још један свети лик. То је *арханђел Михаило* (Св. Архл. Михаилъ) (сл. 10). Налази се на јужном зиду наоса, први до пиластра на коме је поменути *Јосиф Химнограф*, и предводник је светих ратника, који се нижу иза њега (*Свѣти Борђе, Свѣти Димитрије* и на крају је још *Свѣти Андреј Првозвани*). *Арханђел Михаило* приказан је у црвеном химатиону, држи у десној руци исукан црвени мач, а у левој теразије. Иако има оштећења и доњи део фреске није сачуван, изгледа да је арханђел најуспелији Алексијев рад од

10. Арханђел Михаило, зидно сликарство
Мале цркве манастира Савина,
Алексије Лазовић (XIX век)

10. Archangel Michael, wall painting of
the Small Church of Savina Monastery,
Aleksije Lazović (19th century)



11. Икона-диптих (Свети Ђорђе, Свети Никола, Свети Василије, Свети Димитрије), ризница манастира Савина, Алексије Лазовић (XIX век)

11. Icon-diptych (Saint George, Saint Nicholas, Saint Basil, Saint Demetrius), treasury of Savina Monastery, Aleksije Lazović (19th century)



³⁹ Berić 1950: 183; Медаковић 1976: 278.

⁴⁰ Тодић 2013: 24–34.

⁴¹ Шакога 1961: 64.

сачуваних радова из зидног сликарства. Инкарнат је обрађиван пажљиво, са тананим сенчењима зеленкасте и ружичасте боје, својствене Алексијевом стилу. Одежда је минуциозније изведена него на другим примерима, мада је вероватно делимично пресликавао претходну старију фреску.

Сматрамо да се још један рад у манастиру Савина може приписати Алексију Лазовићу. То је икона-диптих похрањена у манастирској ризници, чије је само десно крило очувано, без временских одредница. На њему су представљени у низу: Свети Ђорђе (Св. Ђеоргиј:), Свети Никола (Св. Николан:), Свети Василије (Св. Василије:), Свети Димитрије (Св. Димитр:). (сл. 11). Свети Ђорђе и Свети Димитрије држе копља, док Свети Никола и Свети Василије десном руком благосиљају, а у левој држе кодекс. Овим радом заокружена су до нас сачувана дела Алексија Лазовића у манастиру Савина.

Алексијев рад на балустрада у савинској Великој цркви, према досадашњим подацима, сматра се и његовим најранијим иконописним делом.³⁹ Колико је познато, то је и једини циклус *Страдања Христових* који је он насликао.⁴⁰ Иако још рани и недовољно стилски профилисан, Алексијев рад указује на цртачку коректност, сигурност моделовања, као и на још увек непотпуну складност у пропорцијама и вештини скраћења. Осећа се и статичност, која спорадично иде до укочености у моделовању фигура, што одликује и његове касније радове. Такође, уочава се мањак техничког знања које би допринело Алексијевом сазревању у вештини сликања перспективе, продубљивања простора и хармоничнијем постављању фигура у њему.⁴¹ Ипак, можемо да назремо већу техничку усавршеност него код његовог оца Симеона, бољи осећај за простор и реалистичније моделовање групних сцена. Како је већ примећено, Алексије је доста вешто успео да измири традиционалност, на којој се формирао, и нове

⁴² Станић 1976: 143–144.

⁴³ Станић 1973: 94.

⁴⁴ Мазалић 1936: 67.

⁴⁵ Неки аутори тврде да Алексије није дословно зависио од образаца, већ је остао одан тежњи да им не робује, сликајући надахнуто и несхематично; Станић 1992: 260–261.

⁴⁶ Шире о томе Матић 2015: 227–233.

⁴⁷ Maravall 1986: 126–145.

савремене утицаје који су допирали из српских духовних центара северно од Саве и Дунава.⁴² Прилично зналачки, Алексије се постепено уклапао својим талентом и искуством у живо присутне токове који су продирали са различитих страна и били у то време актуелни и на Истоку и на Западу.⁴³

Неки аутори сматрају да је своја сликарска знања усавршавао код неких мајстора западне школе у Дубровнику или Боки.⁴⁴ За таква становишта не постоји за сада никаква изворна грађа, али је свакако јасно да уметничка искуства није стицао само код оца. Ипак, и поред веће техничке доречености у односу на Симеона, Алексијевим радовима недостаје његова живост, непосредност и топлина. Алексијеви ликови и композиције одају извесну стерилност проузроковану праћењем шаблона и научених форми,⁴⁵ које није знатније покушао да разигра и превазиђе.

Евидентно је свакако да је Савинцима одговарао уметник који је могао да направи потребан баланс између традиционалне иконографије и нових барокних тенденција.⁴⁶ Познато је да је и сама традиционалност важан конститутивни елемент барокне културе.⁴⁷ У повремено заоштреном мултикултуралном и мултиконфесионалном окружењу и у оквирима саме локалне православне заједнице Боке Которске, ненавикнуте на нови пикторални језик, радикалне промене у ликовном програму сувише би асоцирале на западно-католичку провенијенцију. У датим околностима под туђинском млетачком влашћу и у одсуству епископског упоришта на овим просторима, отклон од директног преузимања западне иконографије морао је да буде веома јасан. Такође, локална средина, пријемчива за наслеђене форме побожности и уметности, нарочито за утврђене зографске облике *Бококојторске сликарске радионице*, не би могла да схвати и прихвати драстичне иновативне тежње. Стога, таква форма, умерена и савремена, била је неопходна у повезивању тадашњег културно-уметничког модела са датим околностима, потребама, циљевима, те жељеним ефектима у локалној средини.

Литература

Вуксан Б. 2001, *Украјинска богословска лијтература и барокизација српске ликовне уметности у XVIII вијеку*, Саопштења XXXII–XXXIII, 61–80.

Ђурић В. Ј. 1973, *Манастир Савина*, Бока 5, 7–22.

Ђурић В. Ј. 1977, *Савина*, Београд.

Мазалић Ђ. 1936, *Слике иконе и друго*, Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини XLVIII, 49–72.

Матић М. 2015, *Манастир Савина у XVIII веку*, докторска дисертација, Београд.

Медаковић Д. 1976, *Сликарска породица Лазовића*, Сеоски дани Сретена Вукосављевића 3, ур. П. Влаховић, Пријепоље, 271–281.

Медаковић Д. 1978, *Манастир Савина – Велика црква, ризница, рукописи*, Београд.

Миковић Д. 1930, *О иконопису Св. Успенског манастира Савине*, Гласник Српске православне цркве 8, год. XI, 124–125.

- Милосављевић Д. 1990, *Заосијавијина сликарске породице Лазовића, Прибој*.
- Михаиловић Р. 1969, *Иконостај XVIII века и циклус Христових страдања*, Зборник Светозара Радојчића, Београд, 203–233.
- Петковић Ј. 1930, *Манастир Савина – Сјоменица манастира Савине – пригодом прославе девеијогодишњице Мале савинске цркве 1030–1930*, Котор, 3–17.
- Покровский Н. В. 2001, *Евангелие в памятниках иконографии*, Москва (репринт издања из 1892).
- Станић Р. 1973, *Сликарска делатност Симеона Лазовића у ужичком крају*, Ужички зборник 2, 65–100.
- Станић Р. 1976, *Прилог познавању дела Јанка Михаиловића Молера, Срејена Пројића и Алексија Лазовића*, Зборник радова Народног музеја у Чачку VII, 131–147.
- Станић Р. 1992, *Сликарска заосијавијина Симеона и Алексија Лазовића у Дечанима*, Саопштења XXIV, 229–261.
- Тимотијевић М. 1994, *Улога музике у обличавању црквеног ентеријера у XVIII и првој половини XIX века*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику 15, 47–64.
- Тимотијевић М. 1996, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад.
- Тодић Б. 2013, *Српски сликари од XIV до XVIII века*, I, Нови Сад.
- Цвијетић Б. Ј. 1936, *Зайиси у цркви св. Николе у Никољу код Бијелог Поља*, Зборник за историју јужне Србије и суседних области, Скопље, 223–250.
- Црногорчевић М. 1901, *Манастир Савина у Боци Кошорској*, Београд.
- Шакота М. 1961, *Два илуминирана рукописа из XVIII–XIX века у збирци манастира Дечана*, Саопштења IV, 57–66.

*

- Berić D. 1950, *Tragom jednog domaćeg ikonopisca*, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku LII, 182–187.
- Knipping J. B. 1974, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, I, Nieuwkoop, Leiden.
- Maravall J. A. 1986, *Culture of the Baroque – Analysis of a Historical Structure*, Manchester.
- Schiller G. 1972, *Iconography of Christian Art*, II, London.
- Stošić Lj. 2003, *The Representation of Christ as King of Kings with a Triple Crown*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 34–35, 167–180.

Aleksije Lazović, painter from Bijelo Polje, created artworks in Savina Monastery on several occasions during the XVIII and XIX century. His first known icons are from Savina, *The Suffering of Christ Cycle*, painted on the balustrade of the Big Church. Besides icon painting in the Big and Small Savina Churches, Aleksije restored older frescoes in the Small Church, thus giving us insight into his artistic development both in different periods of time and in different painting techniques. The special contribution of Aleksije Lazović in the area of Boka is reflected in his skill to create the necessary balance between traditional iconography and new baroque tendencies. In a sporadically confronted multicultural and multiconfessional environment and within the limits of the local Orthodox Christian community of Boka Kotorska, unused to the new pictorial language, radical changes in the artistic program would remind too much of the Western-Catholic provenience. In the given circumstances, under foreign dominion and in the absence of an episcopal stronghold in these lands during the entire XVIII century, distancing from the direct takeover of western iconography had to be very clear. Furthermore, the local environment, acceptable to the inherited forms of piety and art, especially the determined painting forms of the *Boka Kotorska School of Painting*, could not understand and accept the drastic innovative aspirations. Therefore, such a form, moderate and contemporary, was necessary in connecting the then cultural and artistic model with the given circumstances, needs, objectives, as well as the desired effects in the local environment.

Јована Д.
Миловановић*

Универзитет у Београду, Филозофски
факултет – Одељење за историју уметности

* jovana.milovanovic892@gmail.com

¹ Koshar 2000: 30. О подизању сопоменика у XIX веку више у Nipperday 1968: 529–585; Борозан 2006.

Миленијумска прослава 1896. године и споменичка култура: Миленијумска кула на Гардошу у Земуну

***Апстракт:** Државно-политичка и интелектуална мисао у Европи XIX века у великој мери била је посвећена различитим аспектима концепција нације. Визуелна култура имала је истакнуту улогу у уобличавању националног идентитета, а јавни споменици су постали доминантни медиј кроз који је пројектована идеја о нацији. Тежња за самосталношћу Краљевине Угарске у оквиру Хабзбуршке, а затим и Аустроугарске монархије манифестована је на различите начине током читавог XIX века, а њени уобличаваоци су били припадници мађарског националног идентитета. Идеја о древности и посебности мађарског нација своју кулминацију је доживела 1896. године организовањем Миленијумске прославе, којом је пребало обележити хиљадугодишњицу досељавања Мађара на простор Панонске низије, односно Карпатског басена. Желећи да маркирају историјално досезање Краљевине Угарске, упркос надстиракцији Двојне монархије, идејни творци прославе Миленијума одлучили су да подигну четири споменика на четири стране света. Најјужнија тачка Угарске обележена је на сиратешки истакнутој позицији – брду Гардош, у пограничном Земуну, где је изграђена Миленијумска кула, дело архитекте Буле Берцика. Поменути спомен-објекат изведен је у оквиру општања средњовековног града, за који се веровало да је у њему преминуо Јанош Хуњади, угарски војсковођа из XV века, ког су Мађари славили као националног хероја. Слојевито идентитетско одношење према тој брди Гардош додатно је усложнило разматрање визуелног уобличавања Миленијумске куле. Историјски извори илустрирају увид у основне намере идејног творца свих споменика подигнутих поводом обележавања хиљадугодишњице. Компаративна анализа формалног устројства споменика, његовог просторног позиционирања и идеолошко-идентитетске заједнице омогућила је тумачење објекта са различитих аспеката. Контекст градње Миленијумске куле, којом је еманирала мађарска национална идеја, наметнуо је уодношавање њених садржаја јавног споменика у урбано ткиво пограничног града, његове морфологије и остварења намера идејора кроз рецепцију споменика у јавности.*

***Кључне речи:** Миленијумска кула, Гардош, Земун, Краљевина Угарска, мађарска национална идеја*

Осим што је називан добом нација, XIX век назван је и добом споменика. Различити грађанско-либерални и национални покрети, или пак државне структуре, сматрали су подизање јавних споменика најефектнијом формом репрезентације. Развој националне идеје неодвојив је од њене реализације у јавној сфери, на тај начин је нација постајала видљива за себе, али и за друге. Монументоманија, која је завладала у XIX веку читавом Европом, ескалацију доживљава у последњим деценијама тога и првим деценијама наредног века.¹ Описана ситуација захватила је и Аустроугарску монархију – нарочито Краљевину Угарску. Она је сопствене националне тежње успе-

² Тимотијевић 2012.³ Green 2001: 121–122.⁴ Varga 2016: 33–34.⁵ У исцрпној студији посвећеној историјско-симболичкој залеђини изградње Миленијумских споменика *Монуменална нација: мађарски национализам и симболичка политика у Угарској крајем XIX века* (*The Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary*), историчар Балиант Варга истиче доктрину о угарској државности (*magyar állameszme*), на којој је почивала политичка догма дуалистичке Угарске. Доктрина о угарској државности је промовисала слободне и уједињене народности под политичким вођством мађарског народа, што је осталим немађарским народима било неприхватљиво, Varga 2016: 1. Овим путем желим да се захвалим историчару Балианту Варги на свесрдној помоћи и доприносу квалитету овог рада.⁶ Varga 2016: 3.⁷ Дабижић 2015: 97–107.⁸ Марковић 1896: 152.

ла да оваплоти у камену и бронзи тек пред сам крај XIX века – 1896. године. Читава та година била је обележена новоуспостављеним празником – хиљадугодишњицом досељавања Мађара на просторе Панонске низије, односно освајања актуелне домовине.

Прослављање националних јубилеја у XIX веку био је повод *par excellence* за подизање јавних споменика и креирање нових простора сећања,² због чега је манифестација мађарске миленадне идеје у споменичким артефактима доживела потпуни изражај у време када је Угарска остварила висок степен самосталности, али не и жељену – потпуну независност. Употребом културних артефаката, естетски детерминисаних, исказивани су и устројавани политички циљеви. У јавној скулптури и споменицима су сублимиране патриотске идеје нације, стога се финансирање општедоступних ликовних артефаката сматрало делатношћу од националног значаја, што је било присутно у већини европских земаља у другој половини XIX века.³ Свестан културних токова у суседним земљама, нарочито у национално оствареном Немачком царству, мађарски историчар и политичар Калман Тали (Thaly Kálmán) предложио је изградњу миленијумских споменика још 1890. године. Упркос извесним колебањима, угарска влада је, на челу са бароном Шандором Векерлеом (Wekerle Sándor), коначно, 1894. године подржала идеју подизања седам миленијумских споменика, од којих су се четири нашла на границама краљевства, у етнички нехомогеним подручјима.⁴ Циљ подизања серије споменика у славу миленијума било је уписивање мађарске етнице у градске пределе и ванградске пејзаже, са намером да се доктрина о угарској државности⁵ учврсти у свести појединаца на периферији.⁶ У наредним поглављима ће бити разматран споменик подигнут у Земуну (нем. *Semlin*, мађ. *Zimony*) (сл. 1), на самом југу Угарске, како са друштвено-политичко, тако и са симболичко-идеолошког аспекта.

ПОЛИТИЧКО-ДРУШТВЕНЕ ПРИЛИКЕ У ЗЕМУНУ УОЧИ МАЂАРСКОГ МИЛЕНИЈУМА

Пред крај XIX века Земун се налазио на размеђи не само Краљевине Србије и Аустроугарске монархије већ и Балкана и средње Европе. Поменута територија вековима уназад била је поприште најразличитијих сукоба заснованих на верским различитостима, као и на територијалним претензијама војних сила, условљених и географским одређењем простора. Основна координата била је река Дунав, као и оближње ушће Саве у Дунав, испод Београда.⁷ Пограничне просторе одликује мултиетничко становништво, што је нарочито било карактеристично за Земун, који крај XIX века затиче у саставу угарског дела Аустроугарске монархије, под јурисдикцијом Бановине Хрватске и Славоније, у статусу самоуправног града. По развојаћењу Војне границе, од 1871. године Земун је задобио поменути статус.⁸ Такви градови у Угарској су били издвојени из састава матичних жупанија, уређени као засебне територијалне јединице са властитим магистратом, непосредно под-

1. Миленијумска кула с њврђавом,
разгледница 1906, издавач Magyar
fenynyomdai r. t. Budapest; Zemun na
starim razglednicama, 1992, Zemun

1. Millennium Tower with the fortress,
a 1906 postcard, published by Magyar
fenynyomdai r. t. Budapest; Zemun in
old postcards, 1992, Zemun



⁹ Holjevac, Rimac 2013: 51.

ређени мађарској влади у Угарској, односно земаљској влади у Хрватској и Славонији, што је био случај са Земуном.⁹

Константне турбуленције у Монархији утицале су на састав и међусобне односе становништва у Земуну, а тако и у осталим градовима на ободима Угарске, где су подигнути миленијумски споменици. Демографска струјања, у највећој мери у XVIII веку, условила су разноврсност становништва у Земуну кроз читав XIX век. Укидањем Војне крајине, Земун постаје трговачко средиште, те почиње и нагли развитак града, што га је учинило додатно примамљивим за настањивање. Разноврсност земунског становништва је била истакнутија чак и у односу на остале делове монархије. Поред Немаца, Срба, Јевреја и Грка, који су у Земуну и у XVIII веку, након Хрватско-угарске нагодбе 1868. године, у град долазе Хрвати и Мађари. У XIX веку посторна разуђеност града је условила социјалну раслојеност према етничкој припадности на његовим ободима, док је градски цен-

¹⁰ Varga 2016: 142–143.

¹¹ Рокаи и др. 2002 440–441.

¹² Нека 2017: 869–867.

¹³ Нека 2016: 214.

тар, за разлику од периферије, био насељен људима различитог класног, етничког, језичког и верског припадања. Најбројнији су били Срби православне вероисповести (44%), затим Немци римокатолици (31%), за којима долазе Хрвати римокатолици (17%), па Мађари, углавном римокатолици (9%), док је најмање било Јевреја са немачког говорног подручја (6%).¹⁰

Односи између државних јединица и народа у оквиру Двојне монархије имају пресудну улогу у разумевању њеног функционисања, последично и потребе за Миленијумском прославом, као и у ишчитавању порука ликовног артефакта и свечаности отварања Миленијумске куле у Земуну. Преломна година за догађаје који ће обележити читаву другу половину XIX века у Хабзбуршкој монархији била је 1848. Тада су избиле револуције широм монархије, међу њима и мађарска (касније називана Рат за независност), у чијем је сузбијању пресудну улогу имао тадашњи хрватски бан Јосип Јелачић, предводећи царску војску у борбама против мађарских револуционара.¹¹ Распламсали мађарски национализам и тежња ка стварању националне државе нагло су прекинути, а највећу заслугу за то је имао млади цар Фрања Јосиф. Међутим, у наредне две деценије односи су се изменили у великој мери. Војни неуспеси бечког царског двора крајем педесетих и почетком шездесетих година довешће до политичког успеха Мађара, који ће извојевати висок степен самосталности науштрб осталих народа у монархији. Аустро-угарска нагодба, склопљена 1867. године, може се сматрати савезом између Мађара и њиховог некадашњег непријатеља, цара Фрање Јосифа, у којој се он одрекао уплитања у унутрашње послове угарског дела монархије, а задржао примат у вођењу спољне политике, војних и финансијских послова. Убрзо по склапању нагодбе са царем, Мађари су склопили и нагодбу са Хрватима – 1868. године. Хрватско-угарском нагодбом Хрвати су добили извесни степен аутономије у питањима унутрашњих послова, богоштовља, наставе и правосуђа. Међутим, били су лишени царске заштите, тј. препуштени Мађарима.¹²

Нарастајући национализам у XIX веку, који није заобишао ни Хабзбуршку монархију, на крају ће и довести до њеног коначног распада. Мађари су на лукав начин настојали да одрже државно јединство Краљевине Угарске, сузбијајући хрватски национализам, сарадњом са Србима у области Срема и Славоније. Последње две деценије XIX века, као и у миленијумској години, на челу Хрватске и Славоније налазио се бан Карл Куен-Хердери, постављен од стране Мађара, да би обуздао хрватске иступе – потенцијалну опасност по стабилност Угарске. Његова основна дужност је била да се у потпуности испоштују одребе нагодбе из 1868. године, што је пре свега подразумевало недељивост мађарско-хрватског државног јединства,¹³ на шта ће се његов изасланик и позивати приликом отварања куле на Гардошу.

Време уочи и током прославе миленијума обележила су подједнака национална трвења. Мађари су инсистирали на *доктрини о угарској државности*, односно на *мађарском њолиничком народу*, који је обухватао све народе који живе на територији земаља круне св. Стефана, док су се Хрвати и Срби борили за своја национална права, некада заједно, а некада

¹⁴ О односима и тензијама центрипеталне силе оличене у цару Фрањи Јосифу и центрифугалних сила означених кроз етничке национализме више в. Unowsky 2005. Више о свечаностима у Хабзбуршкој монархији в. Bucur, Wingfield 2001; Unowsky, Cole 2007.

¹⁵ Најхолд 1996: 27–30.

¹⁶ Bucur, Wingfield 2001; Unowsky, Cole 2007.

¹⁷ Barcsay 2000: 187–212.

¹⁸ Vadas 1996: 52.

једни против других. Описана клима је била присутна и током подизања миленијумског споменика и његове инаугурације. Иако без потпуне независности, Мађари су исказали и визуелно уобличили сопствене националне осећаје у миленијумским споменицима, усмеривши их ка суседним државним структурама. Битан фактор у разумевању Дунавске монархије у годинама уочи и након 1896. године јесте постојање вишесложних идентитета, гајених у различитим етничким скупинама. Велики број становника у читавој монархији носио је са собом и идентитетски диверзитет. Стога је у време владавине Фрање Јосифа, односно до распада монархије коегзистирало истицање националног и супранационалног идентитета кроз репрезентацију у јавном простору у различитим медијским облицима, уз неизоставне политичке ритуале, параде и свечаности.¹⁴ Присуство мађарског државног и националног ентитета оличеног у Миленијумској кули је услед вишесложности идентитета на ободима монархије успешно преобликовано, чиме је осигуран опстанак споменика, уз локално означавање артефакта као Кула Сибињанин Јанка / Кула разгледница итд.¹⁵

ОБЕЛЕЖАВАЊЕ МИЛЕНИЈУМА И КРЕИРАЊЕ ТОПОСА МАЂАРСКОГ НАЦИОНАЛНОГ ПЕЈЗАЖА

Последње деценије XIX века у Немачкој и Аустрији обележило је организовање бројних јавних церемонија, оличених у ритуалним чиновима, историјским поворкама и процесијама, које су имале за циљ националну интеграцију и хомогенизацију маса.¹⁶ Недовољна развијеност и политичка подређеност условили су изостанак јавног манифестовања мађарске нације у Хабзбуршкој монархији како у погледу споменика, тако и у погледу јавних светковина све до 1896. године. Међутим, миленијумска прослава је била идеална прилика да се надокнади све пропуштено. Разноврсност технолошко-индустријских, архитектонских, споменичких и ликовних пројеката, утрошена средства и ангажман људства читаве Угарске краљевине сведоче о значају и далекосежности описаног догађаја не само у миленијумској години већ и у годинама које су јој претходиле, односно следице.¹⁷

Идеја о обележавању хиљадугодишњице досељавања Мађара на просторе Панонске низије била је присутна међу мађарском интелектуалном елитом знатно пре склапања нагодбе 1867. године. Назнаке о њој јављају се још тридесетих година XIX века. Након 1880. године постало је јасно да се таква прилика за национално репрезентовање не сме пропустити, стога се питање хиљадугодишњице нашло на дневном реду угарске владе 1882. године. Међутим, након усаглашености о потреби за обележавањем националног празника, требало је утврдити тачан датум досељавања племена, а затим одредити и датум прославе. Исте године, угарска влада је затражила од историчара Угарске академије наука да утврде када се тачно догодило „освајање отаџбине“. Научници су утврдили да се насељавање мађарских племена сукцесивно одвијало у таласима између 888. и 900. године.¹⁸ Године 1884. Академија је предложила да 1894. буде слављеничка година. Међутим,

¹⁹ Varga 2016: 26.

²⁰ Крчмар 2016: 259–261.

²¹ Миловановић 2016: 206–208.

²² Barcsay 2000: 190.

²³ Smit 2015: 262. Свака национална прошлост мора деловати целовито и уједињено, стога „различите прошлости“ мађарске нације бивају уклопљене у јединствен образац.

²⁴ Póto 1996: 15–18.

²⁵ Евокација митских оснивача била је присутна у многим европским нацијама у XIX веку. Један од првих споменика који су Немци подигли након свог уједињења 1871. године био је посвећен Херману из племена Херуска, германском поглавици, који постао симбол немачког *бућа*, Koshar 2000: 36–37.

²⁶ Barcsay 2000: 190.

²⁷ Smith 2009: 91–92.

²⁸ Koshar 2000: 28.

1892. године одлучено је да се ипак јубилеј обележи 1895, али, услед недостатка времена за остварење планираних пројеката, главна прослава је одложена за још једну годину.¹⁹

Рад државних структура на прослави миленијума започео је прихватањем законског члана којим је утврђено да ће бити организована велика изложба на којој ће бити приказани, са једне стране, економски и културни развитак Угарске, остварен од времена склапања нагодбе, а са друге, хиљадугодишња прошлост Мађара.²⁰ Миленијумску изложбу је отворио аустријски цар, а мађарски краљ Фрања Јосиф, који је такође имао централну улогу у јавној свечаности поводом двадесетдевете годишњице његовог крунисања круном Светог Стефана.²¹ Вишесложни идентитет Мађара у миленијумској години је, са једне стране, манифестован кроз лик првог мађарског краља – св. Стефана, који је симболизовао хришћански карактер Угарске, док је, са друге стране, ексклузивност мађарске нације пројектована кроз лик праоца Арпада, вође седам мађарских племена која су се крајем IX века доселила у Карпатски басен. Коегзистенција различитих идентитетских одређења најбоље се читава у пројектованој, визуелној и вербалној слици краља Фрање Јосифа. Он је истовремено виђен као наследник св. Стефана, будући да је крунисан његовом круном, али је називан и новим Арпадом, који ће повести Угарску у славу будућег миленијума.²² Преклапање идентитетских наратива их није међусобно искључивало.²³ Међутим, ипак је присуство Арпада²⁴ преовладало будући да је у њему сублимирана мађарска етничка припадност, а такође је репрезентован почетак мађарске историје на актуелној државној територији.²⁵ Упркос хронолошком размимоилажењу етничког мита о доспевању мађарских племена на просторе Панонске низије, предвођених Арпадом 896. године, од мита о оснивању мађарске државе крунисањем првог хришћанског краља – Светог Стефана око 1000. године, креатори миленијумских свечаности су сваки од поменутих догађаја искоришћавали у сврху промовисања сопствене нације.²⁶ Оба мита – о етничким коренима и државним прапоцима – имали су исту функцију: изградњу колективног идентитета, остваривање утиска о достојанству и континуитету генерација мађарског народа, али и древној државности, помоћу које су хтели да легитимизују наметање *докирине о угарској државности* на актуелној територији.²⁷

За разлику од етничко-културне парадигме, на којој је почивала изградња немачког и италијанског национа, и најзад довела до уједињења, друге западноевропске нације (енглеска, француска и шпанска), са већ оформљеним „националним“ државама су кохерентност сопственог националног корпуса заснивале на *иџеријоризму* – идеји о заједничкој политичкој и државној традицији са јасно омеђеним државним границама.²⁸ Мађарска национална мисао изражавана кроз миленијумске свечаности обједињавала је две наведене категорије: *еџиницизам*, карактеристичан за Немачку и Италију, и *иџеријоризам* осталих западноевропских земаља. Као круцијалне детерминанте мађарске националне идеје, биће сагледане *еџинија* и *иџеријорија* у контексту креирања националног мађарског пејзажа путем споменичке културе. У оквиру националне идеологије територија је сматрана посебно важном.

²⁹ Smith 1999: 69–70; Smith 2009: 94–95; Smit 2010: 23–25.

³⁰ Smit 2010: 23–25. Национално одређење пејзажа изградњом монументалних споменика није била усамљена појава у Угарској. Још грандиознији пројекти скоро истовремено су обележили споменичку културу Немачког царства. Споменик цару Вилхелму I на Кифхојзеру, дело архитекте Бруна Шмица, израђао је из средњовековне тврђаве која се налазила на врху брда. Споменик Бици народа код Лајпцига, који је пројектовао исти архитекта, такође је дефинисао околни простор, Koshar 2000: 16.

³¹ Тали је био припадник неоромантичарске историографске школе у мађарској историјској науци, упркос отклону од објективног писања историје, које од времена Леополда Ранкеа све више улази у научну праксу у читавој Европи, Талијево патриотско деловање га је довело на чело Одељка за историју у оквиру Мађарске академије наука и уметности, Varga 2016: 32.

³² Varga 2016: 33.

³³ Колега Варга у својој књизи не спомиње помињање цртеже. Такође, наводи да није успео да их нађе ни у једном архивском фонду, стога се претпоставља да нису сачувани.

³⁴ Градња споменика је започета 1896. године на новоформираном тргу – Тргу хероја у Будимпешти, образованом на крају Андрашијеве авеније, а завршена је 1929. године. Почетком изградње Миленијумског споменика у Будимпешти сублимиран је мађарски јубилеј и хиљадугодишња историја, Barcsay 2000: 191–192.

³⁵ Комисију су чинили водећи сликари историјског жанра Ђула Бенцур (Gyula Benczúr) и Карољ Лоц (Károly Lotz), скулптор Јанош Фардус (János Fardusz), политичар и председавајући у Угарској асоцијацији примењених уметности Бела Липтаи (Béla Lipthay), урбаниста Лајош Лехнер (Lajos Lechner) и заменик градоначелника Будимпеште Карољ Герлочи, (Károly Gerlóczy), Varga 2016: 177.

Антони Смит у своја три различита дела указује на значај националног простора са различитих аспеката, а за потребе овог рада пажња ће бити обрађена само на *йолитички* и *симболички*.²⁹ Подизањем седам спомен-обележја широм Угарског краљевства Мађари су желели да маркирају, легитимизују и сакрализују сопствену територију. Реално схваћени друштвени простор одређене нације односи се на ограничену територију с којом се њени припадници поистовећују и којој сматрају да припадају – људи и тло морају припадати једно другом. Национална територија није било које земљиште, мађарски националисти су просторе Панонске низије видели као своју свету домовину, историјску земљу и колевку мађарског народа. Домовина постаје место складиштења историјских сећања и асоцијација, место где су живели и умирали национални мудраци, свец и хероји. Управо такве топосе историјских сећања Мађари су учинили видљивим за потребе обележавања миленијума. Реке, језера, планине и градови постају „свети“ – места дубоког поштовања и усхићења, природно богатство земље се посвећује њеном народу и постаје неотуђиво од њега.³⁰

СЕДАМ МИЛЕНИЈУМСКИХ СПОМЕНИКА КАЛМАНА ТАЛИЈА

Иницијатор подизања седам миленијумских споменика био је мађарски историограф, песник и политичар Калман Тали.³¹ Године 1891. представио је своју заокружену идеју о подизању споменика у угарском парламенту. Том приликом се позвао на немачке примере попут споменика у Нидервалду (Niederwaldendenkmal), Валхале (Walhalla) и Стуба победе у Берлину (Siegessäule), тврдећи да је подизање споменика *најдосјтојансјивенији начин на који се може обележити историјска димензија миленијума*. Првобитна замисао обележавања топоса везаних искључиво за досељавање Мађара касније је надограђена аспектом везаним за маркирање мађарске територије, о којој је расправљано у ранијим поглављима.³² Талијев план о подизању споменика се није нашао у иницијалном програму прославе миленијума, донетом у парламенту 1893. године. Њихова изградња званично је прихваћена тек наредне године, након што је Тали успео да увери премијера Векерлеа у њихову неопходност, а истовремено се још неколико виђених људи залагало за споменике. Калман Тали је такође „уврстио у национално сећање“ локације на којима ће бити подигнути визуелни маркери угарске државности и историје, желећи да пошаље поруку суседима, као и немађарским етнијама присутним на датим територијама. Будући да није преостало пуно времена, пројектовање свих седам споменика било је поверено до тада непознатом архитекти, Ђули Берцику (Berczik Gyula), запосленим у техничком одељењу Министарства трговине. У пратњи Талија, Берцик је 1895. године обишао све локације, израдивши цртеже³³ за споменике, које је предао уметничкој комисији. Поменутој комисији је чинио Национални савет за ликовне уметности, који је претходне године био задужен за оцену планова за централни миленијумски споменик у Будимпешти.³⁴ Упркос критикама које је комисија упутила за поједина решења споменика, замерке су биле пренебрегнуте и споменици су изведени према првобитним замислима.³⁵

2. Споменик у Пустасеру, Седам миленијумских споменика, фото-снимак 1896, непознати аутор

2. Monument in Pusztaszer, Seven millennial monuments, photo-shot 1896, unknown author



³⁶ Pótv 1996: 16.

Седам миленијумских споменика, подигнутих 1896. године, симболизовало је седам мађарских племена која су се населила на просторе Панонске низије. Миленијумски споменик у Будимпешти подигнут је независно од њих.³⁶ Као историјски извор о насељавању Мађара у Карпатски басен, Тали је употребио прослављено дело *Gesta Hungarorum* (Дело Мађара, прев. аут.), написано крајем XII века од стране непознатог аутора, називаног и *Anonymus* (Анонимни), који, осим савремених догађаја, описује и досељавања предвођена Арпадом. Поменути аутор је изнео чињеницу да су се Арпад, његове поглавице и њихови пратиоци састали у Пустасеру (Pusztaszer) на великој равници, где су успоставили законе и ношиво земље. Први споменик од седам подигнут је на овој локацији, а откривен је 5. јула 1896. године уз пригодне свечаности (сл. 2). Пратећи поменути историјски извор, наредни споменик је постављен на брду Зобор у близини Нитрије (Nytria), данашње Нитре у Републици Словачкој, где су Мађари поразили силе великомо-



3. Споменик у Нитри, Седам миленијумских споменика, фотоснимак 1896, непознати аутор.

3. Monument in Nitra, Seven millennial monuments, photo-shot 1896, unknown author.



4. Споменик у Панонхалми, Седам миленијумских споменика, фотоснимак 1896, непознати аутор

4. Monument in Pannonhalma, Seven millennial monuments, photo-shot 1896, unknown author

³⁷ Barcsay 2000: 191–192.

³⁸ О територијализацији националног сећања и сакрализацији националног тла више у Smith 2009: 94–95.

³⁹ Barcsay 2000: 192.

равског кнеза Сватоплука (сл. 3). Трећи споменик из ове групе подигнут је у непосредној близини манастира Панонхалма, који је основан пред крај X века и сматра се једним од најзначајнијих у Мађарској (сл. 4). Разлог за подизање споменика у Панонхалми такође је био повезан са Арпадом. Наиме, верује се да је на том месту он одмарао након последњих битака у освајачком походу и уживао у погледу на лепоту панонске земље.³⁷ Разлози за подизање наведених споменика представљају опште место националног деловања карактеристичног за XIX век. Комеморацијом значајних локација и догађаја из националне историје путем споменичке културе указивало се на посебност националног тла. Процес *територијализације сећања*³⁸ није се завршио подизањем ова три споменика, која су била повезана са историјским извором *Gesta Hungarorum*, већ се приступило маркирању територије Краљевине Угарске спомен-обележјима на северној, јужној, западној и источној граници краљевства.³⁹ Проблематичност пограничних просто-



5. Споменик у Мункачеву, Седам миленијумских споменика, фото-снимак 1896, непознати аутор
5. Monument in Munkács, Seven millennial monuments, photo-shot 1896, unknown author



6. Споменик у Земуну (свечаност инаугурације), Седам миленијумских споменика, фото-снимак 1896, непознати аутор
6. Monument in Zemun (the inauguration ceremony), Seven millennial monuments, photo-shot 1896, unknown author

⁴⁰ Megil 2015: 232–233.

⁴¹ Póto 1996: 16.

⁴² Barcsay 2000: 193.

ра, коју углавном насељава вишеетничко становништво, посебно је била изражена у државама попут Аустроугарске монархије. Потенцијална угроженост од стране спољашњих утицаја побуђује потребу за самоодређењем.⁴⁰ Страховање од суседних држава и нација постаје очигледно, што није скривао ни идеатор серије миленијумских споменика.⁴¹

Калман Тали је изнео суштину подизања спомен-обележја на границама Угарске на све четири стране света у реченици: „... дати визуелни израз идеји угарске државности.“⁴² Четири споменика чија је функција била да омеђује територију Краљевине Угарске требало је да симболизују постојаност и непроменљивост граница, као и одлучност државе да их брани, на шта указује и визуелни вокабулар коришћен у изведби споменика. На северу споменик је подигнут у Мункачеву (Munkács) (сл. 5), у данашњој Украјини, управљен против Русије, на југу у Земуну (Zimony) (сл. 6), у данашњој Србији, на западу у близини Девина (Dévény) (сл. 7), у данашњој Словачкој, против



7. Споменик у Девину, Седам миленијумских споменика, фото-снимак 1896, нејознајни аутор

7. Monument in Devín, Seven millennial monuments, photo-shot 1896, unknown author



8. Споменик у Брашову, Седам миленијумских споменика, фото-снимак 1896, нејознајни аутор

8. Monument in Braşov, Seven millennial monuments, photo-shot 1896, unknown author

⁴³ Póto 1996: 17.

⁴⁴ Póto 1996: 16.

Аустирје, и на истоку у Брашову (Brassó) (сл. 8), у данашњој Румунији, против ње саме.⁴³ Споменик у Мункачеву је, поред источног граничника, требало да меморише место на ком је Арпад први пут крочио на „национално“ тло. Одабрано место за подизање споменика у Девину је требало да укаже на локацију где Дунав улази у Угарску, али истовремено и западну границу, постављену од стране Арпада, којом је раздвојио мађарску територију од германске. Обелиск са Арпадом на врху у Брашову требало је да означи проширење „националне“ државе до југоисточних Карпата и да истакне Трансилванију као нераздвојну од Угарског краљевства. Земунска кула је постављена на јужној граници Угарске, на брду Гардош, изнад дунавске обале, у непосредној близини ушћа Саве у Дунав и српске престонице – Београда.⁴⁴ Крај Првог светског рата условио је нестајање Аустроугарске монархије са историјске сцене, а од наведена четири споменика једино је земунски опстао. То, на извештај начин, осећај угарске угрожености у деце-

⁴⁵ Према легенди, птица турул се јавила у сну Емеси и рекла јој да ће она подарити рођење лози великих владара. Након тога, Емеса је родила Алмоса, Арпадовог оца. Ова птица је један од најзначајнијих мађарских националних симбола и представља божанску моћ и вољу. Турул је такође виђен као предак Атиле, хунског вође, што је била потврда повезаности Мађара и Хуна. Поменица птица се налази на великом броју споменика и других мађарских националних обележја, често се представља са пламеним мачем у канцама (преузето са: <http://www.hunmagyar.org/mondak/turul.html>).

⁴⁶ Smit 2015: 260.

⁴⁷ Smit 2015: 266–267.

⁴⁸ Smit 2015: 269.

⁴⁹ Smit 2015: 269.

нијама пре Великог рата чини оправданим, будући да су били свесни доминације немађарских етнија у пограничним просторима, где су подизали симболе угарске државности.

Споменици на западу и истоку, у Девину и Брашову, поседовали су извесне сличности. Са постамента шестостраног, односно кружног облика издизао се стуб кружног пресека, на чијем је капителу била постављена фигура Арпада. На оба споменика Арпад је представљен у ратничком оделу са мачем у десној руци, спуштеним поред тела, и са штитом у левој руци, на коме се налази грб Угарске краљевине. Попут споменобележја на западној и источној граници, и споменици на југу и северу имали су исту представу на врху. У Мункачеву и Земуну на врху се налазила бронзана представа митске птице турул,⁴⁵ националног симбола Мађара. Споменик у Мункачеву је знатно мањи од земунског, међутим, оба формално евоцирају утисак средњовековне утврде, стилизоване и прилагођене споменичкој форми. Мункачевачки споменик одликује правоугаоно постолје, на коме се налази стуб квадратног пресека, а на врху стуба је постављен турул.

Изградња датих споменика била је резултат сложеног процеса произвођења мита везаног за Арпада, који је националиста Калман Тали изградио рекомбинацијом постојећих елемената и мотива узетих из епова, хроника, докумената и материјалних артефаката.⁴⁶ Маркирање граница споменобележјама део је процеса којим је мађарска заједница желела да *лоцира* саму себе у простору и времену, указујући на своју укоревеност у посебни терен,⁴⁷ где национални артефакти (споменици) и природа из које „узрастају“ постају једно. Мапирањем *locus*-а из прошлости тежило се пројектовању будућности – креатори споменика, Тали и угарска влада, пограничним територијама желели су да осигурају неповредивост и неутуђивост од мађарског национа, као и да успоставе границу према другим народима.⁴⁸

БРДО ГАРДОШ У ЗЕМУНУ КАО МАЂАРСКИ МЕМОРИЈАЛНИ ТОПОС: ОД ЈАНОША ХУЊАДИЈА ДО МИЛЕНИЈУМСКЕ КУЛЕ

Света места и хероји имају функцију да инспиришу и подуче припаднике модерне нације како да остану верни унутрашњим законима живуће заједнице.⁴⁹ Спајање „светог места“ и хероја мађарске нације у јединствени топос, отелотворен на брду Гардош у Земуну на самом крају XIX века, поседовало је своју предисторију. Локација на којој је изграђена Миленијумска кула 1896. године одабрана је из сасвим посебних разлога. Тврђава у чијем средишту је подигнут споменик поседује више слојева градња, забележених од времена најранијих насеобина на простору брда Гардош. Прво утврђење изграђено је у оквиру римског града Таурунума, који је задобио карактер мањег града с луком и војном утврдом у саставу одбрамбеног појаса – лимеса. У потоњем периоду на овим просторима су се смењивала различита варварска племена, док је сам град био у саставу Византијског царства. У XII веку на линији Саве и Дунава су вођене борбе између Византије и Угарске. Након различитих турбуленција, крајем истог века Земун пада у руке



9. Земунска тврђава и оштећена Миленијумска кула, фото-снимак 1936, фото-документација ЗЗСКГБ, СЈЗ Б-5.

9. Zemun fortress and the damaged Millennium Tower, photo-shot 1936, photo-documentation of the Belgrade City Institute for the Protection of Cultural Monuments, SJZ B-5.

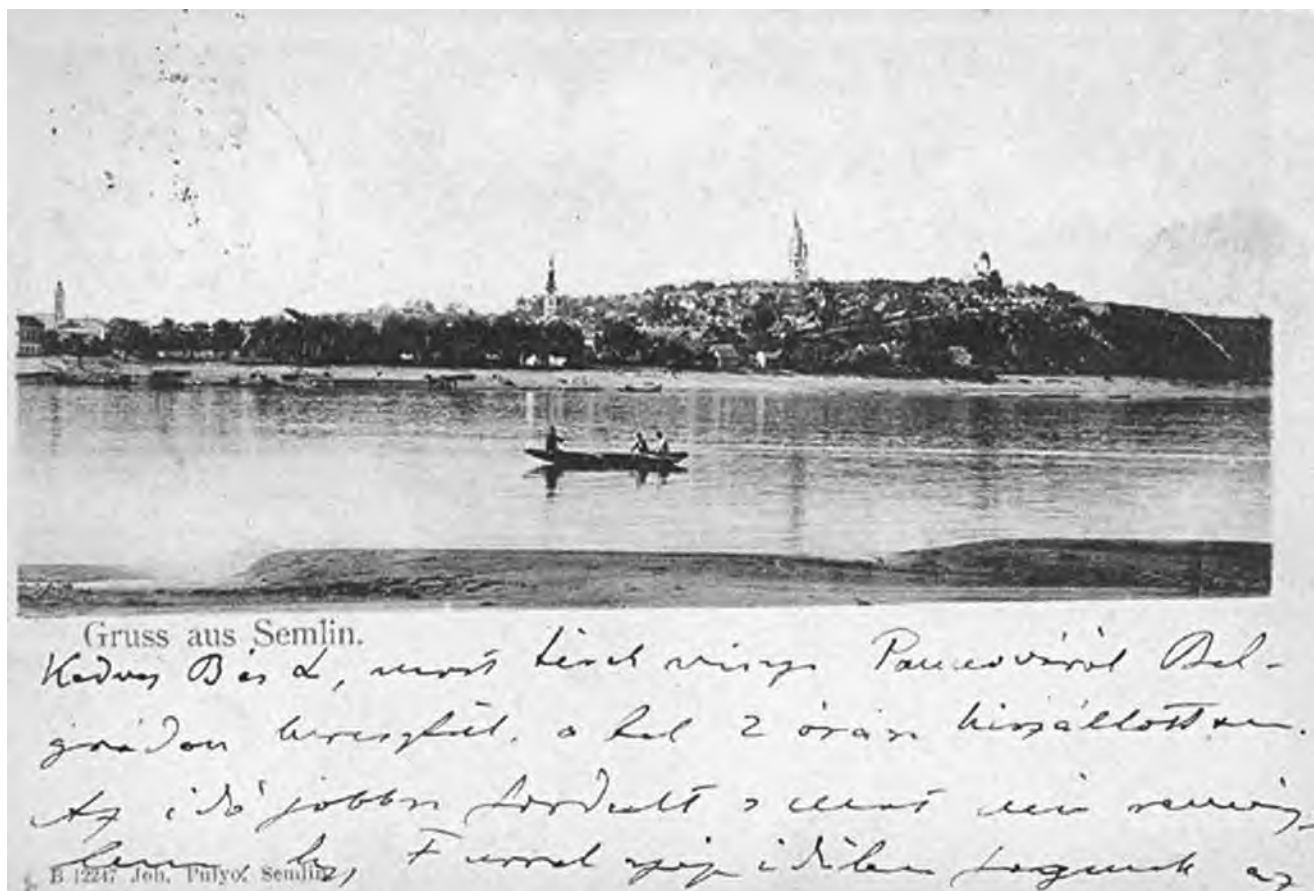
⁵⁰ Дабижић 2013: 3–4.

⁵¹ Рокаи и др. 2002: 157–159.

⁵² Дабижић 2013: 4.

⁵³ Рокаи и др. 2002: 158.

Угара, који су га називали *castrum Zemlen*. У време првих продора Османлија порастао је значај постојећих одржаваних и запуштених утврда на Сави и Дунаву. Крајем XIV и почетком XV века обновљене су тврђаве на јужним границама Угарске, међу којима је била и земунска⁵⁰ (сл. 9). Надирање Турака све дубље кроз Балканско полуострво условио је учестале ратне походе угарских првака. Хуњади је страховао од напада на Београд – јужну капију Угарске, што се и десило 1456. године. У бици за Београд борбом на копну је командовао Јанош Хуњади, коме је вештом стратегијом пошло за руком да сломи османски напад и примора их на повлачење.⁵¹ У одбрани Београда посебан значај је имала Земунска тврђава, где је била стационирана крсташка војска под Хуњадијевим вођством.⁵² Описани успех мађарског ратника одјекнуо је широм хришћанског света, а у потоњим временима је постао симбол победоносне борбе хришћана против Турака.⁵³ Међутим, по завршеној бици избила је епидемија куге, која је покосила и војсковођу Хуњадија. Једна струја угарских историчара је заговарала



10. Поглед на Земун са Дунава, разгледница, *Pozdrav iz Zemuna*, Vicić S., Vicić D. 2015, Beograd

10. View at Zemun from the Danube, a postcard, *Greetings from Zemun*, Vicić S., Vicić D. 2015, Belgrade

⁵⁴ Varga 2016: 36.

тезу да је он умро у Земунској тврђави на Гардошу, док су други тврдили да је умро у Београду. Упркос неутврђеној историјској истини, остаци Земунске тврђаве су виђени као простор који је чувао меморију на мађарског националног хероја. Брдо Гардош и остаци тврђаве су једина локација која се налазила у урбаном ткиву града, а примила је миленијумски споменик, који је најмонументалнији и за који је утрошено највише материјалних средстава. Сви остали простори су припадали узвишењима у оквиру ненасељених предела.⁵⁴

Поред историјских чињеница које се односе на утврђење на Гардошу, од подједнаког значаја је виђење дате локације кроз призму креирања мађарског националног пејзажа (сл. 10). За потребе даљег тумачења пејзаж биће схваћен као медијум, а не као жанр који су Мађари (ис)користили за одашиљање сопствених порука. Тезу о третирању пејзажа на овај начин поставио је Вилијам Ј. Т. Мичел (W. J. T. Mitchell), негирајући класично место историје уметности, по коме се, кроз визуру идеалистичке естетике, пејзаж дефинише као место субјективне осећајности. Наиме, он је понудио сагледавање пејзажа као *проспекта културне и идеолошке праксе*. Пејзаж је такође медијум размене између човека и природе, нас и других, али и социјални хијероглиф, који садржи актуелне вредности и конвенционализује природу. Он је и природна сцена модификова-

⁵⁵ Mitchell 2002: 5. Наведене стратегије нису биле непознаница ни у немачкој (како је већ објашњено), тако ни у српској средини. Креирање Мишарског меморијалног пејзажа почивало је на сродним основама искоришћеним у креирању Гардошког, Борозан 2013: 111–124.

⁵⁶ Anon., *A zimonyi ezredévi emlék*, Vasárnapi Ujság, Budapest, 20. 9. 1896.

⁵⁷ Anon., *A zimonyi ünnep. Kiküldöt t t udós í tónk távi rata*, Budapesti Hírlap, Budapest, 21. 9. 1896.

⁵⁸ Smit 2015: 267.

⁵⁹ Макуљевић 2006: 91–93.

⁶⁰ Макуљевић 2006: 106–107.

⁶¹ Warnke 1995: 39–40.

⁶² Warnke 1995: 39.

на културом. Истовремено репрезентује и презентује простор, као означитељ и означени, као реални простор и симулакрум. Пејзаж је заједнички производ свих култура, али и империјални производ, простор експанзије и доминације, место репрезентационих пракси и инвенције погледа.⁵⁵

Тако виђен, пејзаж узвишења Гардоша, Панонске равнице и Дунава био је културно, а још више идеолошки, одредив простор. Путем историјских извора који се односе на задати простор биће испитана улога и очекивана делотворна моћ земунског меморијалног пејзажа. У савременим изворима који се односе на подизање Миленијумске куле Земуну је придата велика важност. У чланку из угарских *Недељних новина* (*Vasárnapi Ujság*) који доноси вест о свечаном откривању Миленијумског споменика наводи се да Земуну припада значајно место у мађарској ратној историји, а да је споменик „... изграђен на традиционално херојском тлу и да његов темељ поносно стоји у дворишту велике Хуњадијеве тврђаве“⁵⁶ (сл. 9). Искрпан текст из *Будимљешћанског листца* (*Budapesti Hírlap*) преноси говоре одржане приликом отварања споменика, од којих је један одржао министар за Хрватску, где истиче значај места на коме се „они данас налазе“ као позиције на којој је Арпад поставио јужну границу „империје“ пре хиљаду година. Министар је искористио прилику да укаже на три историјски важна тренутка која су обележила брдо Гардош: оснивање домовине, велика борба Јаноша Хуњадија и на крају „садашњи“ тренутак.⁵⁷ Обједињујући три истакнута момента из националне историје, министар је желео да успостави циљеве актуелне заједнице позивањем на славно доба хероја као узор за будућа делања и достигнућа, али и да јој пружи осећање укотвљености и стабилности у турбулентном времену, истовремено са утиском о древности и достојанству читаве нације.⁵⁸

Промовисање националних хероја у XIX веку имало је све елементе уздицања светитељских култова,⁵⁹ што се уочава и на примеру земунског топоса. Посебна пажња посвећивана је смрти хероја, чије је гробно место постајало у средишту култа. Упркос чињеници да се Хуњадијеви посмртни остаци нису налазили у Земуну, то није умањило значај места на ком је преминуо „велики бранилац хришћанства“. Култ одређеног хероја увек је био условљен значајем његове улоге, као и схватањима и потребама заједнице која га прославља. Један од најпоштованијих типова хероја били су хероји ратници, попут Јаноша Хуњадија у мађарском национу, што је потицало од нарастајуће милитантности европских друштава крајем XIX века.⁶⁰ Војнички карактер гардошког меморијалног пејзажа условили су и остаци утврђења у чијем центру је подигнута Миленијумска кула. Остаци замака су посматрани као оригинални део пејзажа, док су куле на њима описиване као објекти који „израстају“ из највише тачке предела.⁶¹ Меморијални пејзаж брда Гардош са остацима „Хуњадијеве“ тврђаве одличан је пример *политичког пејзажа*, где природа постаје објекат политизације – национално одредива категорија, најзад, коришћена и као медиј за спровођење националне идеологије.⁶² Средњовековне руине, превасходно остаци готичких цркава, биле су значајно упориште визуелне културе немачке нације.

⁶³ Belting 1998: 27–28.

⁶⁴ Mičel 2016: 427–428.

⁶⁵ Anon., *A zimony ezerdévi emlék*, Vasárnapi Ujság, Budapest, 20. 9. 1896.

⁶⁶ Dr Thaly Kálmán, *Az ezerdévi országos hét emlékoszlop története*, Wigand F. K. Könyvnyomdája, Pozsony, 1898. (Дело *Историја седам Миленијумских споменика* настало је на основу стенографског записа јавног излагања Калмана Тали, председника круга Толди, одржаног 15. марта 1897. године у истом кругу у Пожуну, данашњој Братислави.)

⁶⁷ Kálmán 1898: 31–34.

Материјални остаци наслеђени из претходних векова указивали су на историјски континуитет и присуство немачког народа на датом тлу, не само на културном већ и на политичком нивоу. Стога су руине виђене као симбол ревитализације моћи разједињеног немачког народа, трагови историје из којих „цвета нови живот“.⁶³ Присуство средњовековних руина на сликаним пејзажима носило је исту симболичку вредност као и у реалним пејзажима националног простора. На датом трагу пејзаж брда Гардош са остацима Хуњадијеве тврђаве и Миленијумском кулом биће схваћен као медиј визуелне културе, односно као представа са способношћу самосталног деловања у домену визуелности⁶⁴ (сл. 10).

МИЛЕНИЈУМСКА КУЛА НА ГАРДОШУ: ФОРМАЛНА ИЗВЕДБА И МОРФОЛОШКА СТРУКТУРА

Миленијумска кула на Гардошу грађена је од априла до септембра 1896. године и изведена је као архитектонски објекат споменичке намене. Израда пројекта била је поверена архитекти Ђули Берцику, док су скулпторални радови били дела вајара Јожефа Роне (Róna József) и Ђуле Безередија (Bezerédi Gyula)⁶⁵ (сл. 1). Без јасно дефинисаног стила изведбе, визуелна морфологија Миленијумске куле најсроднија је истористичком изразу, феномену који је обележио културна струјања у другој половини XIX века. Укупна висина споменика, заједно са кровним завршетком у облику купе, износи 37 метара. Берцик је пројектовао свих седам споменика подигнутих широм Угарске, а сваки од њих поседује сопствене особености. Међутим, земунска кула је најаутентичнија. У оновременој штампи се наводи: „... видљиво је да је пројектант био одушевљен овим историјски значајним местом када је осмишљавао споменик, зато му је дао облик градског торња – донжона“. Калман Тали у делу *Историја седам миленијумских споменика*,⁶⁶ објављеном 1898. године, износи становиште, након посете Земуну, да је споменик на Гардошу од свих седам највећи и најуспешнији, као и да га је Берцик у потпуности извео према плану, додајући да им је идеја била да овај споменик пројектују по узору на средњовековну градску тврђаву монументалног облика, будући да је подигнут у оквирима исте такве грађевине.⁶⁷

Миленијумска кула на Гардошу у основи има облик неправилног квадрата, са фронталне стране правоугаоно завршена, док су са задње стране завршеци у облику две четвртине круга, које спаја раван зид. Са предње стране објекта, што се може сматрати главном фасадом, средишњи торањ фланкирају два мања торња, шестоугаоно обликована и наткриљена куполама. Са задње стране је изведен полукружни балкон са стубовима, са кога се пружа изванредан поглед на читаву околину. Читав споменик изграђен је од два материјала: емајлиране опеке и мермера. Сокл грађевине обложен је белим мермером, коришћеним и за израду осталих детаља, док је за остатак коришћена опека. Поред сокла, улазни портал са јужне стране и три прозорска отвора на источној, западној и северној страни

⁶⁸ Anon., *A zimony ezerdéli emléke*, Vasárnapi Ujság, Budapest, 20. 9. 1896.

⁶⁹ Stühr 1985: 157.

⁷⁰ Koshar 2000: 40.

у приземљу су обликовани од мермера. Сваки од отвора постављен је симетрично у односу на главну осу. На главној кули, тачно између мањих бочних, у подножју је обликована фасада од мермера са елементима класицистичке архитектуре, која одаје утисак прочеља античког храма. Простор између две мање куле чини лођа, са два стуба кружног пресека, у чијем се подножју налази табла са натписом: 896–1896. На архитраву изнад стубова иницијално су постојала три постоља за скулптуре. На средишњем и највећем била је изведена седећа фигура Хунгарије, персонификације Угарске државе, а са обе стране централне скулптуре су биле постављене фигуре лавова у седећем положају. Хунгарија је била представљена са штитом у левој и мачем у десној руци, а изнад ње, на главном торњу био је изведен композитни грб Краљевине Угарске (сл. 14). Мермерну скулптуру израдио је мађарски вајар Јожеф Рона. Полукружни балкон са задње стране објекта, такође обликован од мермера, изведен је од четири пара удвојених стубова и са по једним до зида. У новинском чланку поводом отварања споменика балкон је описан као „венац који бди над Дунавом“.⁶⁸ На врху крова купастог облика била је постављена птица турул, величине 4,5 метара, са „Арпадовим освајачким мачем“ у канцама, дело скулптора Безредевија.

Споменичка култура која је обележила XIX век прошла је кроз различите стилске и изражајне фазе, да би крајем века тежња ка монументалности и недвосмислености поруке достигла врхунац. Значајан отклон од до тада важећих постулата у споменичкој култури је учињен у последњој деценији XIX и првој деценији XX века. Свеprisутне класицистичке скулпторске форме, замењене су масивним, робусним волуменима, који су на прикладнији начин успевали да отелотворе националну идеју. Поменута појава посебно је карактеристична за подручје новоједињеног Немачког царства. Два најзначајнија национална споменика подигнута у Немачкој крајем епохе сродна су миленијумском споменику на Гардошу, како у идејном, тако и у визуелном погледу. Исти архитекта – Бруно Шмиц (Bruno Schmitz), израдио је пројекте за споменик цару Вилхелму I на Кифхојзеру (Kuffhäusserdenkmal),⁶⁹ подизаном између 1890. и 1896. године, и споменик Бици народа код Лајпцига (Völkerschlachtdenkmal), грађеном између 1894. и 1913. године. Сва три споменичка комплекса пре свега су дело архитеката (а не скулптора) и обликовани су као неутилитарне грађевине споменичке намене. Поред пројектаната задужених за израду нацрта, у обликовању споменика учествовали су и скулптори који су израђивали камену пластику. Творци споменика на Кифхојзеру тежили су уклапању споменичког комплекса затеченом стању, прилагођавајући спољну обраду споменика остацима замка из XII или XIII века.⁷⁰ Иста идеја спроведена је и на земунском споменику, евокацијом куле средњовековног замка изведене у опеки тежило се подсећању на славна времена угарске историје. Позивањем на старије градитељске форме желело се указати на древност одређене нације. Посебно су медиавелни стилови градње били популарни у архитектонском изразу XIX века. Употреба историзма у градитељским формама потицала је од веровања да се у одређеној историјској

¹ Макуљевић 2006: 182.² Barendscott 2010: 1.³ Тимотијевић 2012: 200.⁴ Stuhr 1985: 157.⁵ Clegg 2006: 148–149.⁶ Ignjatović 2007: 43–60. Стварајући у културно-уметничкој клими која је била карактеристична за читаву средњу Европу крајем XIX и почетком XX века, поменути уметници су имали сродан ликовни израз, који се, упркос визуелној сличности може ишчитавати на различите начине. Осим тога, примордијализам који су Мађари везивали за Арпада снажно се испољио у раним делима Ивана Мештровића ствараним за Видовдански храм.

епохи отелотворио национални дух, средњи век је био извор надахнућа градитељима истористичке вокације.⁷¹ Велики број објеката подигнутих у Угарској за потребе прослављања миленијума формално је решен евокацијом различитих средњовековних стилова. Најграндиознији и најзначајнији од њих је Палата угарског парламента, где је технички напредан начин градње обавијен у готичко рухо.⁷²

Упоредивањем Миленијумске куле са споменицима насталим хронолошки истовремено, но у другачијој културној и националној клими, омогућено је уочавање свих особености земунског споменика, као и позиционирање у поље делатности средњоевропске националне уметности пред крај века. Сва три споменика одликује „архитектонски“ третман. Креирани су тако да преузму доминацију над природним пејзажом и да га национално одреде. Споменички израз крајем XIX века умногоме се разликују од репрезентативних статуа с почетка века. Њихова намера је била да централизују историјско сећање путем поједностављених архитектонских форми, одричући се наративне структуре. Обликовањем „савременог“ споменичког израза у складу са наслеђеном структуром из прошлости стремиле се приказу нације као безвремене категорије. Натписом на Миленијумској кули 896–1896 успостављена је симболичка временска спона⁷³ између периода насељавања мађарских племена и савременог тренутка у коме мађарска нација (још увек) живи и (с радошћу) очекује будући миленијум.

Нарастајући милитаризам читаве Европе у периоду уочи Првог светског рата, а посебно Немачке, отелотворен је у Шмицовим делима.⁷⁴ Маскулозни дух немачке нације визуелизован је у рустичној скулптури бечког скулптора Франца Мецнера на лајпцишком споменику, у литератури окарактерисане као „варварска модерност“.⁷⁵ Свеprisутност „сировог“ стилског израза у централној и источној Европи огледа се и у скулптурама Ивана Мештровића рађеним за Видовдански храм, али и у читавој концепцији овог, никада изведеног „архитектонског“ споменика.⁷⁶ Војнички карактер споменика у Земуну недвосмислено је исказан у форми одбрамбене куле, међутим, милитаризам краја века присутан је у детаљима, који до краја бивају разоткривени у дијалогу са изворима који се тичу намене споменика.

СВЕЧАНОСТ ИНАУГУРАЦИЈЕ И РЕЦЕПЦИЈА МИЛЕНИЈУМСКЕ КУЛЕ: КОНСТРУИСАЊЕ ИДЕОЛОШКОГ ВИЂЕЊА СПОМЕНИКА ПУТЕМ ВЕРБАЛНО-ВИЗУЕЛНИХ СЛИКА

Окончањем изградње миленијумског споменика и његовим откривањем, он бива смештен у реални простор, на реалној територији. Тим чином артефакт визуелне културе ступа у комуникациони процес са реципијентима, односно грађанима Земуна и Бановине Хрватске и Славоније. Увид у сложеност политичко-етничких односа између Краљевине Угарске, Бановине и пограничног Земуна, изнета у првом поглављу, послужиће ради тумачења стратегија идеологизације спомени-

⁷⁷ Тимотијевић 2012: 205.⁷⁸ Mičel 2016: 427–428.⁷⁹ Тимотијевић 2012: 196.⁸⁰ Anon., *A zimony ezerdévi emlék*, Vasárnapi Ujság, Budapest, 20. 9. 1896.⁸¹ Борозан 2006: 28.⁸² Борозан 2006: 44.⁸³ За потребе рада пажња ће бити обрађена само на одређене појединости релевантне за одговор на тему.

ка, које у својој суштини садржи *доктрину о угарској државности*, као и двојакe рецепције од стране немађарског становништва, услед присутности вишесложних идентитета. Јавна свечаност уприличена поводом откривања споменика биће предмет анализе. Званичне јавне свечаности припадају домену перформативне културе, у којој се визуелно и вербално спајају у јединствено тело спектакла, чија се намена исказује кроз структуру комуникационог деловања.⁷⁷ Вербалне слике које се односе на миленијумски споменик у Земуну, доступне у новинским чланцима, бивају сагледане кроз говоре представника бирократског апарата (тела државе), али и њихове опозиције. На тај начин визуелна представа (новоизграђени споменик и његова околина), са способношћу самосталног деловања у домену визуелне културе,⁷⁸ и вербални наратив стапају се у јединствени дискурс – сликовни симбол мађарске државе.

Стратегија јавних свечаности подразумевала је идеолошку трансформацију реалног простора прослављања у артифицирани простор метафизичке реалности – место владавине идеје, идеолошки центар политичке моћи.⁷⁹ На дан откривања споменика, 20. септембра 1896. године, читав град је био украшен мађарским и хрватским заставама, као и мултиплицираним грбом круне св. Стефана, а нарочито простор унутар остатака тврђаве, где је одржана централна свечаност⁸⁰ (сл. 6). Говори припадника државног врха одржани током церемоније послужиле су сврху разумевања различитих стратегија конструисања идеолошког погледа представе која делује у домену визуелности. Са друге стране, биће им придружена казивања Калмана Талија о земунском споменику и наводи из будимпештанских *Недељних новина*. Обједињавање различитих извора, који потичу из истог идеолошког миљеа и негују исти наратив, омогућава контрастирања друге стране медаље, која се односи на рецепцију споменика међу немађарским народима. У репрезентативној култури XIX века споменик је био схватан као радња која се у свести посматрача завршава у тренутку откривања самог споменика.⁸¹ Порука коју одређени јавни споменик шаље бива заокружена његовом рецепцијом у јавности.⁸² Увидом у новинске извештаје опозиционе јавности Краљевине Угарске, односно Бановине Хрватске и Славоније стиче се парцијална, али ипак значајна слика о деловању поруке споменика међу немађарским становништвом, коме је добрим делом и била намењена.

Новине *Будимпештански лист* су до детаља известиле о свечаности у Земуну.⁸³ Свечаности су присуствовали припадници државног врха, околних жупанија и локалних власти: министар за Бановину Хрватску и Славонију Емерик Јосиповић, са својом пратњом, допутовао је из Будимпеште, затим жупани из Пожеге, односно Вировитице и Срема, и на крају локалне, промађарски оријентисане власти, на челу са градоначелником Фридолином Косовцем, као и многи други званичници из Будимпеште и Хрватске и Славоније. Најзапаженији говор је одржао министар Јосиповић, обративши се прво на хрватском, а затим и на мађарском. Његово излагање је комплетно било прожето наративом о братству између две нације, мађарске и хрватске, о заједничкој домовини, која је и опстала захваљујући

⁸⁴ Anon., *A zimony ezerdévi emlék*, Vasárnapi Ujság, Budapest, 20. 9. 1896.

⁸⁵ Kálmán 1898: 31–34.

њиховом савезу. Такође је позвао на заједничку одбрану хришћанства, коју симболизују дела Јаноша Хуњадија, као и његова смрт на месту на ком се одиграва свечаност. Своје обраћање министар је завршио предајом споменика градским званичницима и присутним грађанима. Сремски жупан Ервин Чех је изразио одушевљење у име градоначелника Земунa и грађана због споменика који је подигнут у њиховој жупанији и граду, обећававши бригу о њему. Ни он није пропустио прилику да скрене пажњу на вишевековно братство Мађара и Хрвата. Након обраћања сремског жупана, уз кратак говор, градоначелник Косовац је преузео кључеве споменика.⁸⁴ Искази тројице говорника на церемонији инаугурације споменика у Земуну су креирањем вербалне слике о хрватско-мађарском братству и државном јединству покушали да утичу на идеолошко поимање визуелне представе у чијем средишту се нашла Миленијумска кула. Иако ниједан од симбола на самом споменику ни на који начин не указује на Хрватску и Славонију, својом реториком, представници власти су настојали да оправдају подизање споменика на територији која је поседовала загарантовану аутономију Хрватско-угарском нагодбом из 1868. године.

У новинском извештају будимпештанских *Недељних новина* са свечаности инаугурације и транскрибованом говору Калмана Талија, објављеном под називом *Историја седам миленијумских споменика*, уочава се нешто другачија реторика, која се односи и на позиционирање споменика. Поред тога што је кула била део знатно ширег мађарског националног пејзажа, њен облик и величину је одредила управљеност према затеченој грађевини у непосредној околини остатака Хуњадијеве тврђаве – Харишевој капели и према граду који је лежао на супротној страни Дунава – Београду. Говорећи о позицији на којој је изграђена Миленијумска кула на јужној граници Угарске, Тали преноси задивљеност подгледом који се пружао врха Гардоша, спомињући „тврђаву и торњеве старог Београда“ који се виде са друге стране. Међутим, нешто му је посебно „упадало у очи“ – Харишева капела, изграђена две деценије раније, на православном гробљу одмах иза тврђаве. Православни објект је „потпуно доминирао околином“, наводи Тали, о чему је стекао утисак посматрајући брдо Гардош са врха Београдске тврђаве. Тај даље наводи да је одмах напоменуо архитекти у Будимпешти да земунски споменик мора бити мало већи него што су планирали, зато што у Будимпешти нису могли да знају да треба надмашити Харишев маузолеј: „... то јест да миленијумски споменик мора да буде тако великих димензија да се купола маузолеја поред њега чини малом, иначе ће из Београда свако моћи да види само Харишев маузолеј, зато наша грађевина мора да буде још *импозантнија* и да *господари* Земуну, Дунавом, Савом и брдима“ (сл. 10). Пред крај излагања Тали истиче да се и са Београдске тврђаве могао добро видети и разазнати споменик, нагласивши да: „...одатле Срби имају добар поглед и могли су добро да виде симбол мађарске државе.“ Спомињањем „бронзане птице турул која у кљуну држи мач Арпада освајача“, додаје: „Нека импонује и Србима у Београду!“⁸⁵

⁸⁶ Anon., *A zimony ezerdévi emlék*, Vasárnapi Ujság, Budapest, 20. 9. 1896.

⁸⁷ Anon., *A zimony ezerdévi emlék*, Vasárnapi Ujság, Budapest, 20. 9. 1896.

⁸⁸ Борозан 2006: 45.

⁸⁹ У септембру 1896. године у *Вечерњим новостима* Миленијумска кула се помиње само на једном месту, и то у контексту свечаности поводом отварања и могућих недела, за које се сумња да ће спровести припадници опозиције из Загреба (преузето из: *Вечерње новостии*, Београд, 9. 1896).

⁹⁰ Šokčević 2002.

⁹¹ Varga 2016: 203.

⁹² Varga 2016: 203–204.

Чланак о отварању Миленијумске куле из будимпештанских *Недељних новина* на сличан начин уодношава кулу и град преко реке. „Диван споменик видљив је и из Београда, некадашњег Нандорфехервара (Nándorfehérvár), који је натопљен крвљу мађарског јунаштва, налазивши се на границама земље и стајавши на путу једној освајачкој сили која је нападала цивилизацију.“ Описујући форму споменика, извештач наглашава: „На врху куле стоји птица турул раширених крила, упркос олуји, увек спремна да полети.“⁸⁶ Експресивни потенцијал Миленијумске куле на Гардошу, чији облици творе „неку врсту фантазије“⁸⁷, огледа се и у њеном идеолошком одређењу. Поред свега до сад изнетог што се односило на креирање мађарског националног пејзажа, формалну и морфолошку структуру Миленијумске куле, велики значај је дат и њеном идеолошком деловању управљеном наспрам престонице Краљевине Србије, која се у време у Хуњадијеве борбе против Отомана налазила у саставу Угарског краљевства. Ако на основу свега до сада изнетог, прихватимо да је један од адресаната који је требало да прими поруке земунског споменика, увиђа се сугестивна снага поруке (политичка и национална) која је сублимирана у његовој форми.⁸⁸ Приликом тумачења споменика, будући да су они били део јавне сфере, проблематизује се рецепција адресанта коме је споменик био намењен. У контексту Миленијумске куле на Гардошу остаје недоречено питање утисака Срба из Београда о кули на Гардошу,⁸⁹ али су зато познати утисци Срба и Хрвата на територији Угарске.

Опозициони кругови у Загребу су од самог почетка негодовали због организовања прославе миленијума, учествовања Хрватске на Миленијумској изложби, као и због подизања симбола мађарске државности на територије Хрватско-славонске бановине. Само годину дана пре миленијума, 1895. године, приликом посете краља Фрање Јосифа Загребу, опозиционари су запалили угарску заставу на Тргу бана Јелачића.⁹⁰ Најгласније критике мађарске хиљадугодишњице долазиле су из загребачког листа *Обзор*, који се најотвореније противио учествовању Хрвата у обележавању миленијума на било који начин. Подизање симбола мађарске државности – Миленијумског споменика у Земуну, на територији Бановине Хрватске и Славоније, сматрало су кршењем одредби Хрватско-угарске нагодбе. Слична реторика се среће у листу *Хрвајска домовина*, који поред тога оптужује угарску владу да је „креирала“ историју која се никада није догодила, како би приморала Хрватску да одустане од своје аутономије. Поред отвореног негодовања против Мађара, хрватски националисти су оптужили Србе за издају хрватске државе и сарадњу са угарском владом, због чињеница да је земунски градоначелник Косовац, прагматични Србин, допустио подизање споменика и „преузео“ га од угарског министра.⁹¹ Птица турул, коју су у својим вербалним исказима истакли Тали и дописник *Недељних новина*, запала је за око Јосипу Франку, вођи Странке права, о којој у обраћању бану Хердерију у новембру исте године наводи: „Мач у кљуноу птице не значи љубав, већ је симбол тираније и поручује: подчинићу вас!“⁹²

Српски националисти који су живели на простору бановине такође су се наглашено противили подизању миленијумског

⁹³ Varga 2016: 204.⁹⁴ Mičel 2016: 433.⁹⁵ Најхолд 1996: 28.⁹⁶ Најхолд 1996: 29–30.

споменика. Новине *Србобран*, гласило Српске народне самосталне стране, издаване у Загребу, снажно су осудиле подизање споменика и Хрватски сабор. Према уреднику *Србобрана*, Земун је био српски град, ослобођен од Турака преовлађујуће заслугама Срба. У истом чланку се истиче да је Јанош Хуњади био Србин – Сибињанин Јанко, а затим је критикована хрватска влада, која подржава Мађаре, уместо да промовише заједничку српско-хрватску нацију. У *Србобрану* споменик је виђен као симбол мађарофилије хрватске владе, лажне прошлости и порицање српске нације у Хрватској.⁹³

Компарацијом исказа припадника различитих етничких групација у Угарској, који су истовремено били део државног апарата, односно њене опозиције увиђа се релација између визуелне слике и вербалне слике у контексту њеног поимања. На овом примеру било је могуће испитати делотворност ликовног артефакта, што потврђује тезу да визуелност није само „друштвена конструкција виђења“ већ и „визуелна конструкција друштвеног“.⁹⁴

*

Процес градње Миленијумске куле, година у којој је подигнута, морфолошка структура и идеолошка залеђина сведоче о могућности дела визуелне културе да формулишу и предоче оно што политичка реалност није била у стању. Након нешто више од две деценије Земун ће престати да буде граница Краљевине Угарске и наћи ће се дубоко у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца. Измене на историјској позорници само потврђују способност споменичке културе с краја XIX века да скрене пажњу на (политичке) намере њених креатора, које на тај начин бивају отелотворене, иако не увек реализоване. На самом почетку Првог светског рата, у септембру 1914. године, кулу је оштетила аустроугарска артиљерија, која је са Дунава гађала српске јединице које су ушле у Земун.⁹⁵ Да ли су том приликом страдали симболи мађарске државности није утврђено, премда се не уочавају на фото-снимку из ваздуха из 1936. године (сл. 9). Конвертовањем Миленијумског споменика из отелотворења *доктрине о угарској државности* у симбол града Земуна, неконвенционално названог Кула Сибињанин Јанка, омогућено је опстајање самог споменика, што није случај са остала три граничника подигнута на западу, северу и истоку.⁹⁶ Претрајавање културних артефаката у различитим политичко-друштвеним контекстима помаже при разумевању појединих питања, која се не тичу само прошлости већ исто тако и садашњости.

Извори Штампа

Anon., *A zimony ezerdéli emlék*, Vasárnapi Ujság, Budapest, 20. 9. 1896.

Anon., *A zimonyi ünnep. Kiküldött t t udós i tónk távi rata* (Прослава у Земуну. Телеграф нашег дописника, прев. Ј. М.), *Budapesti Hírlap*, Budapest, 21. 9. 1896.

Остало

Thaly K. 1898, *Az ezredévi országos hét emlékoszlop története*, Wigand F. K Könyvnyomdája, Pozsony (Историја седам миленијумских споменика, прев. Ј. М.) <http://mek.oszk.hu/12000/12082/12082.pdf> [приступљено: 22. 9. 2017].

Марковић П. 1896, *Земун од најстарији времена ња до данас*, Земун.

Литература

Борозан И. 2006, *Рейзенијативна култура и политичка пропаганда: споменик кнезу Милошу у Негојину*, Београд.

Борозан И. 2013, *Меморијални њејзаж: Мишарско њоље 1806–1906. године*, Простори памћења. Зборник радова, Том 1: Архитектура, Београд, 111–124.

Дабижић А. 2013, *Земунска њврђава*, Београд.

Дабижић А. 2015, *Земунска њврђава на Гардошу – део културног њејзажа Београда*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине XXVIII, 97–107.

Крчмар Ф. 2016, *Торонијалска жујанија 1860–1918 (докијорска њеза)*, Нови Сад.

Макуљевић Н. 2006, *Умејносћ и национална идеја у XIX веку: сисћем евројске и срјске визуелне културе у служби нације*, Београд.

Миловановић Ј. 2016, *Визуелизација Миленијумске ѡрославе у Будим-њешћи 1896. године: Слика Дефиле банајских сјахија ѡред царем Фрањом Јосифом I Пала Вага*, Зборник Народног музеја 22, 201–219.

Најхолд Б. 1996, *Сћолеђе Миленијумске куле 1896–1996*, Београд.

Рокаи П. и др. 2002, *Историја Мађара*, Београд.

Тејлор Џ. П. А. 2001, *Хабзбуришка монархија 1809–1918: исћорија Аусћријске царевине и Аусћроугарске*, Београд.

Тимотијевић М. 2012, *Таковски усћанак – срјске Цвејћ: о јавном заједничком сећању и заборављању у симболичној ѡполитици званичне рейзенијативне културе*, Београд.

*

Barcsay T. 2000, *The 1896 Millennial Festivities in Hungary: An Exercise in Patriotic and Dynastic Propaganda*, Festive Culture in Germany and Europe from the Sixteenth to the Twentieth Century, ed. Karin Friedrich, New York, 187–212.

Barenscoot D. 2010, *Articulating Identity through the Technological Rearticulation of Space: The Hungarian Millennial Exhibition as World's Fair and the Disordering of Fin-de-Siècle Budapest*, Slavic Review 69/3, 571–590.

Belting H. 1998, *The Germans and their Art: A Troublesome Relationship*, New Haven.

Bucur M., Wingfield M. N. 2001, *Staging the Past: The Politics of Commemoration in Habsburg Central Europe, 1848 to Present*, West Lafayette.

- Green A. 2001, *Fatherlands: State-Building and Nationhood in Nineteenth-Century Germany*, Cambridge.
- Heka L. 2016, *Grof Karlo (Károly) Khuen-Héderváry i Hrvati*, Zbornik Pravnog fakulteta Sveučilišta u Rijeci 37/3, 1065–1100.
- Heka L. 2017, *Analiza Austro-ugarske i Hrvatsko-ugarske nagodbe (U povodu 150. obljetnice)*, Zbornik Pravnog fakulteta Sveučilišta u Rijeci 38/2, 855–880.
- Holjevac Ž., Rimac M. 2011, *Zemlje ugarske krune u doba mađarskoga milenija*, Historijski zbornik LXIV/1, 47–77.
- Ignjatović A. 2007, *Jugoslovenstvo u arhitekturi*, Beograd.
- Koshar R. 2000, *Form Monument to Traces: Artifacts of German Memory, 1870–1990*, London.
- Megil A. 2015, *Istorija, sećanje, identitet*, Kolektivno sećanje i politike pamćenja, ur. M. Sládeček i dr., Beograd, 227–254.
- Mičel J. T. V. 2016, *Pokaži i vidi: kritika vizuelne kulture*, Šta slike žele? Život i ljubavi slika, Beograd.
- Mitchell J. T. W. 2002, *Introduction*, Landscape and Power, ed. W. J. T. Mitchell, Chicago.
- Nipperday T. 1976, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert*, Historische Zeitschrift 1968, 529–585.
- Póto J. 1996, *...Állj az időnek végezetéig! Az ezredévi emlékművek története*, Historia 18/5–6, 15–18.
- Smith D. A. 1999, *Myths and Memories of the Nation*, New York.
- Smith D. A. 2009, *Ethno-symbolism and Nationalism: A cultural approach*, New York.
- Smit D. A. 2010, *Nacionalni identitet*, prev. S. Đorđević, Beograd.
- Smit D. E. 2015, *Legende i pejzaži*, Kolektivno sećanje i politike pamćenja, ur. M. Sládeček i dr., Beograd, 255–282.
- Stuhr M. 1985, *Das Kyffhäuser-Denkmal – Symbol und Gestalt*, Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert, Leipzig, 157–182.
- Šokčević D. 2002, *U ogledalu nejasno: Mađarski milenij u očima hrvatske javnosti*, Kolo 3, <http://www.matica.hr/kolor/288/%c2%BBU%20ogledalu,%c2%AB/>.
- Turda M. 2002, *The Idea of National Legitimacy in Fin-de-Siècle Hungary*, Conference programme: The Contours of legitimacy in Central Europe: New approaches in graduate studies European studies center, St. Antony's College, Oxford.
- Unowsky L. D. 2005, *The Pomp and Politics of Patriotism: Imperial Celebrations in Habsburg Austria, 1848–1916*, West Lafayette.
- Unowski L. D., Cole 2007, *The Limits of Loyalty. Imperial Symbolism, Popular Allegiances, and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy*, New York – Oxford.
- Vadas F. 1996, *Programme Plans for the Celebration of Millennium (1893)*, Ars Hungarica 24, 52–55.
- Varga B. 2016, *Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary*, New York.
- Warnke M. 1995, *Political Landscape: The Art History of Nature*, London.

MILLENNIUM CELEBRATIONS AND THE MONUMENT CULTURE: MILLENNIUM TOWER IN GARDOS IN ZEMUN

Putting the Millennium Tower, built on the hill of Gardoš in Zemun, into the context of the social and political situation in the Kingdom of Hungary allows for an analysis of the actual state of affairs in the Lands of the Crown of Saint Stephen and the inter-ethnic relations in the years that preceded and followed the marking of the millennial anniversary of the arrival of Hungarian tribes into the area of their current homeland. The economic progress and a larger degree of independence, provided to the Hungarians by the Austro-Hungarian Compromise of 1867, made it possible to manifest the Hungarian national idea in the public domain by organizing millennial festivity in 1896. In order to mark the anniversary in a suitable manner, the Hungarian parliament decided to undertake a large number of infrastructural projects, as well as to represent it in the domain of the visual – by organising a Millennium exhibition. Building public monuments in honour of celebrating national holidays had already been a common practice in Europe in the second half of the 19th century. Looking up to the European role models, a Hungarian historian and politician, Kálmán Thaly, proposed to the parliament to have seven monuments built throughout the Kingdom which would thus symbolize seven Hungarian tribes that migrated to the area of the Pannonian Plain towards the end of the 9th century. This was the way to mark the sites linked to Árpád, the leader of the Hungarian tribes, as well as to mark the territorial reaches of the Kingdom of Hungary at that point in time. The production of history in the 19th century for the purpose of celebrating the nation and justifying its territorial aspirations was not a Hungarian precedent. By looking up to the other European nations, in line with the preliminary concept of Kálmán Thaly, the Hungarian government started to create the Hungarian national landscape by building seven millennial monuments. The visualising of the *Hungarian statehood doctrine* through the symbols that were displayed on the monuments served for nationally designating the nature and pointing at the presence of the Hungarian state in the border areas inhabited by different ethnicities. The same purpose lies in the Millennium Tower in Zemun which was designed by architect Gyula Bertsik, with additions of sculptural pieces by József Róna and Gyula Bezerédi. The tower was built within the remains of a medieval fortress believed to be the place where the Hungarian national hero, János Hunyadi, passed away which only made the ideologization of the building deeper. Looking at the visual characteristics of the Zemun monument provides us with an insight into the trends of the monument culture in central Europe at the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries, which allows us to understand better the visual and aesthetic character of the Gardoš tower. The consideration of the monument's inauguration ceremony, supplemented by narrative addresses of members of the state authorities during the ceremony, is contrasted against the verbal testimonies regarding the reception of the millennial monument for

the purpose of having an overview of the ideological construction through visual and verbal images and responses of its recipients. The dissolution of the Austro-Hungarian Monarchy did not bring about the destruction of the Millennium Tower in Zemun, as was the case with the monuments on the other three cardinal points of the kingdom. By transforming a symbol of the Hungarian statehood into a symbol of the town of Zemun, the controversial monument has its survival ensured.

Црквено сребро из ризнице храма Покрова Пресвете Богородице у Ваљеву**

* vukdau@gmail.com

** Чланак представља резултат рада на пројекту *Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба*, бр. 177001, чију реализацију финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Даутовић 2012: 173–179.

² Хан 1970: 661–674; Макуљевић 2006: 17–53.

³ Лазић 2006: 611–659.

⁴ Лазић 1991.

Апстракт: Ваљевска црква Покрова Пресвете Богородице баштини у својој ризници различите богослужбене предмете начињене од сребра. Формирана је постепено сабирајући дарове господара Јеврема Обреновића Старијој цркви, предмете из прошлости Шабачке епархије и дарове различитих еснафа, прилоге Томаније Обреновић ие ваљевских грађана. У ризници су сачувани радови балканских кујунџија, сребро које су обликовали најистакнутији српски златари друге половине XIX века – Николић и Стојић – и увезени предмети настали у европским радионицама. Сагледана кроз различите контексте, ризница ваљевске цркве указује на повезаност развоја примењене уметности са ширим културним кретањима у Србији током XIX века. Репрезентативни богослужбени предмети из ваљевске цркве значајни су за познавање литургијског живота и проучавање српске црквене и грађанске визуелне културе XIX века.

Кључне речи: црквена уметност, богослужбени предмети, сребро, ризница, црква Покрова Пресвете Богородице у Ваљеву, XIX век

Одабрани сребрни предмети из ризнице цркве Покрова Пресвете Богородице у Ваљеву осликавају уметничке промене и културну динамику унутар српске црквене уметности XIX века. Сребро као драгоцен метал од кога су израђивани различити уметнички предмети сакралне и профане намене може се посматрати као константа чији квалитет и вредност подразумевају пажљиву уметничку обраду и могу имати готово неограничено трајање.¹ Општи токови примењене уметности у Србији током XIX века могу бити посматрани кроз процес деосманизације, смену културних модела и усвајање актуелних европских стилова.² Механизмом приложништва као видом вотивне размене обликован је у великој мери и снабдеван богослужбеним предметима црквени простор током XIX века.³ Контекстуализовано посматрање указује на то да је изглед предмета одговарао схватањима репрезентативности времена у коме су настајали. Поједини предмети попут често прилаганих филигранских престоних крстова нису претрпели знатније промене у форми нити основној техници израде. Црквено сребро термилошки се у овом случају односи на предмете сакралне намене који су, пре свега избором материјала, одређени да трају и као такви пажљиво уметнички обликовани. Предмети из ваљевске црквене ризнице препознати су као значајни за прошлост Епархије шабачко-ваљевске.⁴ Збирка сребра ваљевске цркве пружа обиље информација о црквеној култури, али и одређеним аспектима профане културе која се развијала у српским градовима током XIX века.

1. Путир, дискос и звездица од сребра, дарови господара Јеврема Обреновића цркви ваљевској 1828. године.
1. Chalice, paten and a asterisk made of silver, votive gifts of Master Jevrem Obrenović to the church of Valjevo in 1828



⁵ Даутовић 2016: 189–190.

⁶ Вујић 1902: 42–43.

⁷ Исаиловић 1992: 131–132.

⁸ Радосављевић 2000: 53–64; Павловић 2007: 55–61.

⁹ Даутовић 2016: 158–159.

¹⁰ Путир је висине 27 cm, пречник стопе износи 16 cm, пречник чаше путира је 9 cm. Дискос је пречника 18 cm. Звездица је висине 6 cm, распон крака износи 14 cm.

Најстарији предмети у ризници потичу из 1828. године. Реч је о путиру, дискосу и звездици које је цркви даровао господар Јеврем Обреновић.⁵ Двор господара Јеврема у Ваљеву, који садржи „прекрасне мобилирате собе“, посетио је приликом свог путовања Јоаким Вујић, који бележи да се недалеко од њега налазила црква брвнара, изграђена по одобрењу кнеза Милоша, посвећена Покрову Пресвете Богородице.⁶ Српски део вароши у коме се налазио Јевремов двор, Стара црква и богата трговачка чаршија звана „мала Пешта“ простирао се на левој обали Колубаре.⁷ У црквеном смислу Ваљево је током XVIII века било средиште епископије, да би током XIX века центар црквеног живота био премештен у Шабац.⁸ Господар Јеврем, који је управљао и Ваљевском нахијом, старао се о изградњи и украшавању храмова као црквени ктитор заједно са осталим Обреновићима.⁹ Путир, дискос и звездица од сребра чији је приложник био, пример су врсног кујунџијског рада с почетка XIX века.¹⁰ Подаци о приложнику налазе се на унутрашњој страни стопе путира: (оставъ ц: ваљѣвскон є : о.) приложн ꙗ ц: ваљѣвскꙋ є : обреновнѣ 1828. годн. при владакина : држ. кна. м : обреновнѣ. Дискос је изведен у форми плитког тањира издигнуте ивице и садржи два натписа на полеђини. Старији је уз обод ивице: оставъ ц: ваљѣвскон є : о., док је други нешто опширнији, калиграфски гравирани: приложн ꙗ ц: ваљѣвскꙋ є : обреновнѣ 1828. года. при владѣ : држ : кна : м : обреновнѣ. Звездица од позлаћеног сребра састоји се од крстобразно у темену спојених трака, чије су ивице при дну повијене тако да формирају стопу. На њеној унутрашњој страни је гравирано: оставъ ц: ваљѣвскон є : о. Сврха прилагања прибора за свету евхаристију од сребра било је стварање трајне литургијске меморије господара Јеврема. Масивна приче-

¹¹ Dautović 2014: 178–179.

¹² Вујовић 1986: 420

¹³ Митрополит цинханл 1874: 44; Коларић 1966: 295; Вујовић 1986: 112.

¹⁴ Стаменић 2006: 29; Павловић 2007: 55.

¹⁵ Савић 2004: 184–186.

¹⁶ Савић 2004: 190. Ради потуније слике, инвентар помиње да је црква поседовала осам покриваца на часној трпези, као и један златоткан, један цицани и један платнени. На часној трпези од камена био је положен један антиминос. У проскомидији су поред путира били сасуд за вино и воду, као и један теплотник и цезва за воду. Храм је у тренутку пописа поседовао девет дарака, шест свилених и три од кадифе, као и један убрис од платна. У цркви се налазила једна посве стара петохлебница од плеха. Инвентар бележи шест малих свећњака и два велика гвоздена (иконостасна), затим четити чирака, исто толико рипида и један крст за свећноосце и рипидоносце. На иконостасу се налазило осам кандила, два од пакфона и шест калајних. Пописана је једна кадионица од тенећке, печат црквени и четири прангије, два мала звонцета и двоје мумаказа. Полијелеји су били стаклени и било их је два, један од десет и један од четири свеће. Мобилијар су чиниле четири аналогije са осам целивајућих икона. Помиње се седам разних завеса, међу којима извесно и катапетазми, три стара свилена литијска барјака, као и једна плаштаница сликана на платну. Фонд одежди чинило је седам фелона, два златоткана, три свилена и два стара од платна, уз два пара наруквица, такође старих. Наведен је један нов златоткан епитрахил и три стара, као и три појаса. Храм је поседовао један ђаконски стихар са орарем, као и четрнаест стихара за ђаке. Од богослужбених књига црква је поседовала три служабника, један требник и једно молбено пјение, као и два апостола, дванаест месечних минеја и један општи, посни триод, четири октоиха, устав црквени, ирмологију, по два псалтира, часловца, пентикостара и пролога, Савић 2004: 190–191.

¹⁷ Уп. Даутовић 2016а: 188–190.

¹⁸ Величине је 41 x 26 см.

¹⁹ Tardy 1975: 57–75; 346–374.

²⁰ Tardy 1975: 57.

сна чаша вешто је изведена. На њој се као главном носиоцу симболичке декорације јављају представе бестелесних сила, шестокрилих серафима на чаши и херувима на стопи, визуелизујући њихово невидљиво присуство током литургије.¹¹ Овај вид симболичке декорације карактеристичан је за балкански простор под османском влашћу пре прихватања европских уметничких стилова у изради црквених предмета. Путир настао у деценијама након Другог устанка припада малобројној групи златарских радова из тог периода, попут путира Старе цркве у Ужицу из 1828. године, нешто другачије форме и подударне симболичке декорације.¹² Евхаристијски комплет господара Јеврема пренет је као драгоцен у нову цркву Богородичиног Покрова по њеној изградњи, где је био у даљој литургијској употреби.

Градња нове, класицистички конципиране ваљевске цркве, посвећене Покрову Пресвете Богородице, започета је 1836. године.¹³ Због лоших статичких прорачуна изградња је трајала више деценија, па је црква коначно довршена педесетих година XIX века. Сликари Никола Марковић израдио је иконостас цркве тек 1864. године.¹⁴ Главни списак утвари, одјејанија и књига црква у округу ваљевском за 1860. годину белжи да је „у свему оскудна“.¹⁵ Овај попис један је од најранијих докумената који наводи сребрне предмете које је црква поседовала након изградње. Поменуто је, најпре, јеванђеље оковано сребром (постојала су још два, једно обложено кадифом и друго просто), затим мала сребрна дарохранилница (као и већа дрвена), један сребрни и позлаћени крст (као и један дрвени), потом путир, дискос и звездица од сребра, те још један дискос и звездица, као и две ложице за причешће, све такође од сребра (уз два челична копља), у остатку инвентара се не помиње друго црквено сребро.¹⁶ Од наведених предмета могу се идентификовати путир, дискос и звездица који су начињени 1828. године. Позлаћени сребрни крст није сачуван, као ни дарохранилница, која је извесно била у форми кутије, касније потиснуте дрвеним сликаним дарохранилницама са Распећем Христовим.¹⁷ Дискоси и ложице наведени 1860. године такође нису сачувани, али предмети који су накнадно постали део црквеног инвентара сведоче о сталној пракси обнављања системом приложништва, које као уходани механизам функционисао током целокупног XIX века. Иако је ваљевски намесник Јанко Јовановић пописано покретно црквено имање окарактерисао као оскудно, оно се није у бити разликовало од сличних пописа других цркава из овог периода, будући да је храм поседовао све неопходне утвари за богослужење.

Сребром оковано јеванђеље поменуто инвентаром вероватно је сачувано Престоно јеванђеље „на велико коло“, коме у унутрашњости недостаје страница са годином штампе.¹⁸ Његов оков је по свој прилици настао половином XIX века. Пунце указују на то да је реч о балканској радионици, изван система означавања који је био присутан на територијама Хабзбуршке и Руске империје.¹⁹ Жигови се састоје од иницијала непознатог мајстора „ТВ“ у квадрату и броја 15 као ознаке сребра високе чистоће (.937), односно петнаест лота.²⁰ Јеванђеље је пресвучено љубичастим сомотом; предњи оков

2. Пресїоно јеванђеље, оков наїїао
їоловином XIX века
2. The Altar Gospel, the frame made
around the middle of the 19th century



²¹ Висина чирака износи 31 cm, стопа је величине 15 x 15 cm.

је оивичен сребрном траком; у централном сунцоликом медаљону представљен је Христос са барјаком како благосиља у тренутку тријумфалног васкрсења, према барокно установљеном обрасцу, док је анђео са гробним каменом у позадини. У угловима су уобичајени картуши са приказима јеванђелиста и њиховим симболичким персонификацијама. У горњем левом углу је јеванђелист Матеј, наспрам кога је јеванђелист Јован, а доле десно је јеванђелист Лука, а јеванђелист Марко је наспрам њега. Задња корица оивичена је рамом са гравираним биљним орнаментом, док су у угловима ливене стопе у облику херувимских фигура. Највећи број окованих јеванђеља сачуваних у српским црквама потекло је из Руске царевине, те је сразмерно мали број оних које су оживани у радионицама на ширем балканском простору.

Следећи хронологију настанка предмета у ризници ваљевског храма, међу драгоценостима се налазе два сребрна чирака које је израдио београдски златар Јован Николић 1859. године.²¹ Он у српској средини делује од 1850. године,

3. Пар сребрних чирака, рад златњара
Јована Николића, 1859. година

3. A couple of silver candlesticks, made
by goldsmith Jovan Nikolić, 1859



4. Детаљи сивоје чирака
мајстора Николића

4. Detailed of a candlestick base
made by master Nikolić



²² Зорић 1990: 14, 46; Даутовић 2012: 173–178.

²³ Tardy 1975: 57.

²⁴ Хан 1970: 674

²⁵ Вуковић 1996: 305, 315, 431.

²⁶ Даутовић 2012: 180–181, 187.

²⁷ Глас Цркве 1940: 40–41. Пописани предмети из шабачке цркве изабрани за ратни музеј сведочанство су њене богате ризнице. На списку су се нашле две епископске митре и једна архијерејска штака из три дела без убруса, један крст, такође, из оставе епископа Максима 1859. године, затим крст који је Јеврем Обреновић даровао цркви 1828. године (када је дарован и прибор за евхаристију цркви у Ваљеву), сребрни крст Милице Исајловић из 1848. године, петохлебница од сребра из 1850. године, пар позлаћених и пар сребрних венчила, две иконе Богородице са сребрним оковима, сребрни и позлаћен путир са емајлираним иконама пунциран знаком Е. Т., потом масивна сребрна кадионица, коју су даровала браћа Богатинчевић 1857. године. Помиње се и посуђе попут великог сребрног таџа, који је поклон Е. Тркић из 1858. године, уз један сребрни „шафољ“ за слатко.

радећи једнако предмете сакралне и профане намене. Сачувани су различити богослужбени предмети које је Николић израђивао за своје наручиоце, док предмети од сребра из домена грађанске свакодневице остају готово непознати. Једини крупнији знани сребрни предмет овог мајстора је посуда за шећер из Београда, уз ситније комаде сребрног прибора за јело.²² Чираци које је 1859. године израдио за потребе црквених наручилаца обликовани су потпуно према типу бечких позно бидермајерских свећњака са стаблом облика балустра и ребрасто сегментираним стопом. Чворови који одвајају чашицу и стопу декорисани су ружиним цветом. Стопа је ребрима подељена на четири дела, сваки је декорисан другом врстом цветова, чија је глатка форма истакнута пунктираним мат сребрном позадином (сл. 4). Дуж обода стопе су жигови, латинични потпис мајстора (*Nikolich*) и ознака чистоће сребра од 13 лота у шрафираном штиту, која одговара степену чистоће (.875).²³ Цветови и пупољци различитих биљних врста веома су вешто изведени представљајући један од најбољих Николићевих златарских радова. Описани чираци, који по својој функцији припадају једнако сакралној колико и профаној сфери, нису до сада били познати и сагледани унутар опуса Николићевих златарских радова. Према начину обликовања и декоративном репертоару потпуно су савремени токовима српске грађанске културе, коју је половином XIX века обележила смена позног бидермајерског класицизма стилем другог рококоа.²⁴ Чираци београдског златара Николића као радови домаћег мајстора, профаног карактера намењени сакралном простору, значајни су за познавање српске примењене уметности XIX века. Такође, избор ових предмета, чији су наручиоци припадали редовима високе јерархије, потврда је прихватања европских стилова од стране цркве, која на нов начин артикулише литургијски простор. Израда сребрних чирака финансирана је новцем из оставинске масе тројице шабачких епископа, који су их наменили Саборној цркви у Шапцу. Приложнички натписи меморишу овај чин. На првом чираку угравирано је: за спомен епископа шабачког Максима из масе његове 1859 год., док је дуж стопе другог гравирани следећи натпис: цркви шабачкој за спомен епископа шабачких Савке и Мелетија из масе њихове 1859 год. Реч је о епископима Максиму Савићу (1839–1842), Сави Николајевићу (1844–1847) и Мелентију Марковићу (1847–1848), који су управљали Епархијом шабачком у првој половини XIX века.²⁵ Клијенти златара Николића су, поред богатог грађанства, били чланови владарског дома Обреновића и породица Карађорђевић.²⁶ Током Првог светског рата чираци су заједно са бројним драгоценостима шабачке цркве одређени за ратни музеј у Бечу и донети у Ваљево. Интервенцијом свештеника царске и краљевске заједничке војске протојереја Слободана Костића, ови предмети су сачувани и током евакуације непријатељске војске сакривени на звонику ваљевске Богородичине цркве. Приликом повлачења сачињен је попис утвари цркве шабачке, које је свештеник Слободан Костић предао октобра 1918. године на чување управи ваљевске цркве. У њему су поменута два велика сребрна чирака са свећама, направљени 1859. године, из оставе епископа Максима.²⁷

5. *Пар сребрних кандила, рад златара
Јована Николића, шестина деценија
XIX века*
5. *A couple of silver hanging vigil lamps,
made by goldsmith Jovan Nikolić, sixth
decade of the 19th century*



²⁸ Кандила су висине 21 cm, пречник чаше износи 5 cm.

²⁹ Даутовић 2012: 190.

³⁰ Савић 2004: 190.

³¹ Даутовић 2012: 180.

³² Вујовић 1968: 113–120; Вујовић 1986: 371.

³³ Кандило са ланцем је висине 70 cm, чаша је висока 23 cm, пречника 6,5 cm, пречник матице износи 7,5 cm.

Златар Николић израдио је и пар сребрних кандила, која су према жигу приложена храму Пресвете Богородице у шестој деценији XIX века. Пунцирана су латиничним потписом мајстора *Nikolich*, уз ознаку чистоће сребра од 13 лота у шрафираном штиту.²⁸ Мајстор Николић је почетком седме деценије XIX века увео нов начин пунцирања, те су кандила извесно начињена у претпостављеном периоду,²⁹ јер их попис из 1860. године не помиње.³⁰ На њима је гравирани приложнички натпис, који гласи: *вукѣ и елена дилновѣвѣка трговац валѣвски приложн храмѣ прск. богородици*. Кандила се састоје од бокасте чаше сегментиране ребрима. Површина је декорисана пупољцима и цветовима руже, који се често јављају на Николићевим радовима у сребру.³¹ Бордура чаше кандила опонаша пламен, док је дно завршено нодусом са фолијажном декорацијом и алком за крст на крају. Кандила су висила на три ланца причвршћена за чашу „с“ волутама. Обликована су у духу позног бидермајера, који се доследно може пратити као стилско опредељење транспоновано на различите сребрне предмете које је изводио Николић током пете и шесте деценије XIX века. Пар кандила из ваљевске цркве није раније идентификован унутар опуса радова овог златара.

Други веома значајан златар који је радио са мајстором Николићем и изводио бројне литургијске предмете, као и грађанску сребрнину, јесте Стоић из Београда.³² У до сада познате радове овог златара ваља убројати масивно сребрно кандило даровано ваљевској цркви 1867. године.³³ Уз ивицу чаше угравирани су иницијали са годином: *А. М. Т. 1867. г.* и потом: *својон сѹпругѣи ангелѣинѣи приложн за споменѣ*. Кандило је обликовано у стилу другог рококоа и састоји се од широке наглашено бокасте чаше украшене рокајним картушима компонованим од „с“ волута и флоралних мотива. Врат кандила се издужује до рецепијента за чашу обликованог попут пламена, дно чаше се завршава крупном алком. Дршке за ланац су у облику масивних волута, на које се надовезују квадратно профилисане карике ланца прикупљеног матицом, обликованом као отворена круна, која се истиче декоративношћу. Сви делови – од алке на дну кандила до матице – одвојено и пажљиво су пунцирани, ознакама чистоће сребра од 13 лота

6. Сребрно кандило, рад златара
Стоића из Београда, 1867. година

6. Silver hanging vigil lamp, made by
goldsmith Stoić from Belgrade, 1867



³⁴ Вујовић 1968: 113–120; Вујовић 1996: 164, 166.

³⁵ Висина крста износи 52 cm, пречника стопе 17,5 cm.

³⁶ Вучо 1954: 40–42.

³⁷ Радојковић 1955: 53–84.

у кружном пољу унутар српског грба са оцилима у штиту и, одвојено, правоугаоником са потписом мајстора (*Стоић*). Различита златарска дела мајстора Стоића, попут бројних кадионица те дикирија и трикирија, путира, престоних крстова и окова јеванђеља, обликовала су српску црквену визуелну културу друге половине XIX века.³⁴ Њима ваља придружити ваљевско кандило као одраз укуса српског грађанства, чија је активна ктиторија утицала на опрему и изглед литургијског простора током XIX века.

Поред грађанства, које системом приложништва учествује у обликовању изгледа цркве и литургијског ритуала, јављају се и еснафи као важан фактор у приложничкој структури која утиче на токове црквене уметности у XIX веку. У ризници Богородичине цркве чува се престони крст Ковачко-пушкарског ваљевског еснафа, приложен 1871. године.³⁵ На ободу стопе је натпис, који обавештава о приложницима: *Овај Свeтлi крстi њоклони цркви Ваљевској, Дружина Ковачка, Пушкарска, Златарска и Пошкивачка у Ваљеву 1871. г. При влади Кнеза Милана Обреновића IV и Мишро-иолићу Михаилу*. Ковачко-пушкарском еснафу из Ваљева припададе су различите занатлије попут поткивача, кујунџија, лимара и казанџија, којих није било у довољном броју да би створили сопствене еснафе. Ово мешовито еснафско удружење настало је након еснафске уредбе 1847. године, а постојало је до укидања еснафа почетком XX века.³⁶ Престони крст великих димензија богато је окован сребрним филиграном као наставак традиције српског златарства XVI–XVIII века.³⁷ Оков је грађен око дрворезбареног крста, који садржи сцене Великих празника. На првој страни у средишту је представа Распећа Христовог, изнад је сцена Васкрсења, док су испод Полагање Христовог тела у гроб и Силазак у Ад. У бочним крацима је лево Успење Пресвете Богородице, док је десно представљена композиција Вазнесења. На другој страни је у средишту приказана сцена Рођења Христовог, у хоризонталном краку је десно представа Благовести, док је лево

7. Пресјони крст од сребрног
филиграна, дар Ковачко-јушкарског
еснафа у Ваљеву 1871. године

7. Altar cross made of silver filigree,
donation of the Blacksmith-Rifle
Makers Guild in Valjevo in 1871



³⁸ Хан 1959: 58.

³⁹ Генова 1996: 61–64; Тимотијевић
2008: 190.

сцена Крштења Христовог. Изнад централне композиције у вертикалном краку приказана је Света Тројица, док се испод нижу сцене Сретења Христовог и Педесетнице. Секундарна декорација резаних сцена у виду архитектонског оквира, те поједини детаљи који асоцирају на унутрашњост Светогропске цркве могу указивати да је донет као еулогија из Свете земље. Оков крста је изведен филиграном и гранулацијом, уз употребу црвене, зелене, љубичасте и тамноплаве стаклене пасте. Декорација је превасходно вегетабилног карактера, у којој се као доминантан мотив јавља „јерихонска“ ружа.³⁸ Дршка и стопа су потпуно покривене густим преплетом. Крст је филигранским оковом, који је грађен око њега, конотиран као „процветали крст“ у складу са предањем о проналаску Часног крста и начинима његовог празничног прослављања.³⁹

8. Сребрни џуџир са ложицом,
дар Томаније Обреновић цркви у
Ваљеву 1876. година
8. Silver chalice with a spoon, votive gift
of Tomanija Obrenović to the church
in Valjevo, 1876



⁴⁰ Даутовић 2016: 195–196.

⁴¹ Путир је висине 25,5 cm, пречник чаше путира је 10 cm, величина стопе износи 19,5 x 15 cm.

⁴² Теренска документација.

Половином седме деценије XIX века Томанија Обреновић приложила је ваљевској цркви репрезентативан сребрни путир с ложицом и један сомотски дарак.⁴⁰ Путир раскошне форме начињен је 1876. године у стилу другог рококоа.⁴¹ Полигонална стопа обликована волутама и картушима уз ивицу садржи натпис о прилагању: *Госпођа Томанија Ев. Обреновића приложи овај Путир цркви Ваљевској храма Покрова Пресвете Богородице 1876. год.* Поред гравираног текста је утиснута ознака чистоће сребра од 13 лота. Гнездо чаше обликовано је рокајним картушима, преплетом „с“ волута и флорално-вегетабилних мотива. У купањској цркви Светог Вазнесења Господњег налази се сребрни путир истоветан ваљевском, који је 1883. године овом храму приложила Анка С. Лазић, удовица из Шапца.⁴² Порекло ових путира веома квалитетне израде није сасвим јасно, одсуство аустроугарских пунци и система контроле сребра указује на то да им је порекло са обода империје, будући да је чистоћа исказана у лотима, или место израде треба тражити ближе Медитерану. Ложица која се налази у комплексу са овим путиром профаног је порекла, али је добила секундарну намену. Начињена је од сребра и позлаћена. Шира кашика украшена је венцем са монограмом, док је дршка нешто краћа и тордирана.

9. Позлаћени сребрни дискос ваљевске цркве, приложен 1881. године

9. Gilded silver paten of the Valjevo church, donated in 1881



⁴³ Пречник тањира износи 17,5 cm, пречник стопе је 10 cm, висине 7 cm.

⁴⁴ Вујовић 1986: 371, 422; Даутовић 2016: 179–181.

⁴⁵ Даутовић 2012: 189–190.

⁴⁶ Висина крста износи 35,5 cm, пречника стопе 12,5 cm.

Ваљевској цркви је према гравираним натпису 1881. године приложен позлаћени дискос начињен од сребра.⁴³ На његовом ободу гавирано је: *Цр. Ва. 1881 Г.*, док се поред налази пунца непознатог мајстора, иницијали „ВП“ у квадрату. Дискос је у форми плитке тацне подигнуте ивице и без украса, постављен на стопу, која је тростепено профилисана. У најширем делу украшена је гирландама начињеним од листова, које се на крајевима завршавају отвореним цветовима руже. Овај тип диска са додатом стопом јавља се под утицајем руске црквене литургијске праксе. Пример трансформације овог типа богослужбеног предмета је и дискос из михаиловачке цркве, који је са комплетним прибором за евхаристију израдио златар Георгије Јованов у Бечу за малолетног кнежевића Михаила Обреновића.⁴⁴ Равна тацна трансформирана је накнадним додавањем стопе, коју је обликовао и уредно пунцирао београдски златар Јован Николић у седмој деценији XIX века.⁴⁵ Трансформација форме појединих богослужбених предмета указује на промене у литургијском ритуалу током XIX века. Старији типови диска у облику равне тацне били су у ваљевској цркви у употреби током прве половине века, док се дискос са стопом репрезентативнијег изгледа и погоднији за руковање током литургије јавља у другој половини XIX века, када преовлађују руски црквени утицаји.

У ризници цркве у Ваљеву налази се још један филигрански престони крст, приложен 1886. године.⁴⁶ Натпис са мотивима приложничког чина је на унутрашњој страни стопе крста и гласи: Крст овај приложи цркви Ваљевској Љубица Николе / Јовановића за спомен Види А. Ненадовића 1/5. 1886. г. Састоји се од рустично резаног дрвеног крста и сребрног окова. Резба приказује сцену Крштења Христовог са јеванђелистима у крацима на првој страни, док је на другој представљено Распеће Христово окружено јеванђелистима. Оков од филиграна изведен је жицом, гранулама и ромбоид-

10. Пресїони крстї, сребрни филигран,
дарован 1886. године

10. Altar cross, silver filigree,
donated in 1886



⁴⁷ Владић Крстић 1995: 139–143.

⁴⁸ Рајчевић 1992: 287–294.

ним украсом тзв. „алмашићем“ или „пексиметом“, док филигранске спирале „сврткови“ обликују лепезасте вегеталне украсе којима је изведен оков крста.⁴⁷ Стопа и дршка такође су украшени „свртковима и алмашчићем“, док се на месту који спаја дршку и крст налази један плави камен од стаклене пасте. Својом формом и декорацијом овај крст надовезује се на тип филигранских крстова који је претходно установљен, негован неизмењен током целог XIX века, као и у оном наредном.

Крајем XIX века српску цркву снабдевале су различите фирме специјализоване за трговину црквеним утварима, које су такође увозиле различите предмете богослужбене намене.⁴⁸ Том увозу припада дароносница од сребра која је према ознакама начињена у Москви 1890. године. Изведена је у



II. Дароносница од сребра, Москва, 1890. година



II. Silver tabernacle for communion of the sick, Moscow, 1890

⁴⁹ Висине је 9,5 cm, ширине 7,5 cm, дубине 3 cm.

⁵⁰ Уп. Даутовић 2008: 167–169.

⁵¹ Висина чирака износи 42,5 cm, стопа је пречника 13 cm.

⁵² Трајковић 1980: 6, 44.

⁵³ Максимовић 2014: 76.

облику лучно засведене правоугаоне плитке кутије.⁴⁹ На вратницама је гравирани руски тип крста са три пречаге на Голготи, испод кога је Адамова лобања. Овај амблематски приказ наглашава искупитељски карактер жртве, будући да је дароносница намењена причешћивању болесника, као и умирућих у њиховим домовима. У унутрашњости се налази фиока за часне дарове, ампула за вино и кутија за путир са ложицом. Овај тип дароносница, обично постављан на часну трпезу поред дарохранилница, чешће се среће у градским црквама са развијеном парохијском мрежом.⁵⁰

На самом измаку XIX века ваљевској цркви су приложене два масивна чирака у стилу *Art Nouveau*. Према пунци (FRAGET N PLAQUE), направљени су од посребрене алпаке.⁵¹ Свећњаци потичу из фабрике браће Фраже у Варшави, настали према жигу између 1896. и 1915. године. Фабрика браће Фраже имала је статус лиферанта руског царског двора и снабдевала је тржиште Руске царевине квалитетно посребреним предметима. Чираке су приложили чланови породице Гођевац према гравираним натпису на стопи: *Прилажу Светозар и Зорка Гођевац*. Ова трговачка фамилија, чији је родоначелник био Ранко Гођевац, важила је за једну од најимућнијих у Ваљеву.⁵² Светозар је био његов син, који је са браћом у Београду осамдесетих година XIX века отворио гвожђарску радњу, доцније прерасла у фабрику. Светозар Гођевац био је почасни грађанин Ваљева и са супругом Зорком уживао углед великог народног добротвора. Они су заједно тридесетих година XX века основали „Фонд Светозара Гођеваца и супруге му г-ђе Зорке“, намењен подизању нове цркве у Ваљеву.⁵³

Динамика развоја уметнички обликованих сакралних предмета унутар црквене визуелне културе XIX века може се

⁵⁴ Вујовић 1996: 164–170.

сагледати на примеру ризнице ваљевске цркве Покрова Пресвете Богородице. Најстаријем слоју који је припадао Старој цркви Богородичиног Покрова припада комплет за свету евхаристију из 1828. године. Обликован је у духу кујунџијске традиције и спрам схватања репрезентативности на балканском простору под османском влашћу пре прихватања европских уметничких стилова у изради црквених предмета. Истој групи припада и оков јеванђеља од квалитетног сребра настао у првој половини XIX века. Ови предмети наставак су развијене праксе уметничког обликовања богослужбених предмета претходних векова колико и сведочанство о потреби да се њима артикулише изглед литургијског риутала у значајнијим храмовима.

Половином XIX века смена културних модела, која је најочигледнија у прихватању европских уметничких стилова, уз индустријализацију, утицала је на нов начин уметничке артикулације литургијског сребра. У другој половини XIX века настали су чираци за часну трпезу по наруџби епископа шабачких, те неколико сребрних кандила, које прилажу богати грађани Ваљева. Њихова израда поверена је најбољим мајсторима које је Србија тада имала – златарима Јовану Николићу и Стоићу из Београда. Они су своје уметничко и техничко знање стекли у Аустријском царству, те предмети које израђују следе токове развоја европске примењене уметности од касног бидермајерског класицизма до стила другог рококоа, омиљеног међу српским грађанством у шестој и седмој деценији XIX века. У извесном смислу долази до преплићања профане и сакралне културе, које се све дубље прожимају развојем грађанског друштва и обликовањем грађанског типа побожности.

Окивање престоних крстова филиграном пример је устаљене праксе, која се мењала у смислу могућности минуциозније израде филиграна, али не и концепта декорације окова изједначених са схватањем оданости православној традицији исказивања црквене величајности. У другој половини XIX века за ову врсту литургијске меморије определио се колективно Ковачко-пушкаРСки еснаф 1871. године и Љубица Јовановић, која за спомен Види Ненадовић дарује крст 1886. године.

Крај друге половине XIX века карактеришу предмети потпуно доследни европским стилским кретањима. Путир Томаније Обреновић из 1876. године ближи је култури другог рококоа него својој симболичкој намени, уз пратећу ложицу, која то постаје секундарном наменом, што се може посматрати у контексту свеопштег тријумфа грађанске културе у датом периоду. Дискос настао неколико година касније, приложен цркви 1881. године, обликован је ближе старим балканским традицијама пре свега у смислу декорације, док је облик усклађен са руском литургијском праксом. Уколико се крај XIX века посматра као доба еклектицизма и историзирајућих стилова, онда то важи и за израду црквених предмета чија пракса рекапитулира различита претходна искуства. Увоз из Руске царевине јемчио је квалитет уметничко-занатске израде и доследну православност, што утиче на све слабији развој домаћих радионица. Међу последњим даровима који суми-

рају динамику развоја црквеног сребра у ваљевској цркви долазе чираци брачног пара Гођевац од посребрене алпаке у стилу сецесије, савремени изразом и квалитетом кретањима с почетка XX века.

Црквено сребро ваљевског храма настајало током XIX века осликава континуитет уметничког обликовања богослужбених предмета, чији се изглед мењао и прилагођавао ширим културним токовима. Приложничка пракса била је снажан механизам којим су естетска схватања формулисана у домену грађанске културе преношена у домен сакралног. Садржај ваљевске ризнице упоређен са сличним ризницама значајних градских цркава попут Саборне у Београду указује на подједнак развој и присуство истих мајстора попут Николића и Стоића.⁵⁴ Сребро и литургијски предмети ваљевске цркве настали током XIX века доприносе бољем сагледавању побожности и визуелне културе дате епохе.

Литература

- Владић К. Б. 1995, *Сеоски накит у Босни и Херцеговини у XIX и првој половини XX века* 1, Београд.
- Вујић Ј. 1902, *Пућешесџије по Србији* 2, Београд.
- Вујовић Б. 1996, *Саборна црква у Београду*, Београд.
- Вујовић Б. 1986, *Уметности обновљене Србије 1791–1848*, Београд.
- Вујовић Б. 1968, *Прилог познавању српског златарства XIX века*, Зборник Музеја примењених уметности XII, 113–120.
- Вуковић еп. С. 1996, *Српски јерарси од деветог до двадесетог века*, Каленић–Крагујевац.
- Вучо Н. 1954, *Распадање еснафа у Србији*, књига прва, Београд.
- Генова Е. 1996, *За някои особености на декоративната система на кръстовете с миниатюрна дърворезба от поствизантийския период*, Изкуство 33/34, 61–64.
- Глас Цркве 1940, *Глас Цркве. Орган свештеничког удружења православној Епархије шабачке, часопис за црквени живот*, Година IX, Шабац јуни–септембар 1940, број 6, 7, 8 и 9.
- Даутовић В. 2008, *Ризница цркве Свете Тројице у Врању*, Саборни храм Свете Тројице у Врању, прир. Н. Макуљевић, Врање, 159–217.
- Даутовић В. 2012, *Златар Јован Николић*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 40, 173–194.
- Даутовић В. 2016, *Династичка кинијорија и лична побожности Обреновића: даривање цркава богослужбеним предметима и утварима*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе IV, ур. А. Марушић, А. Боловић, Горњи Милановац, 145–196.
- Даутовић В. 2016а, *Богослужбени предмети из ризнице Саборне цркве у Негошину*, Саопштења XLVIII, 187–206.
- Зорић И. 1990, *Сребрнина у Србији XIX века*, Музеј примењене уметности, каталог изложбе, Београд.
- Исаиловић М. 1992, *Ваљево у XIX веку*, Гласник, Историјски архив Ваљево 26–27, Ваљево, 123–137.

- Коларић М. 1966, *Класицизам код Срба, Грађевинарство*, Народни музеј у Београду, Београд.
- Лазић Б. 1991, *Благо црквених ризница Шабачко-Ваљевске епархије: каталог*, Ваљево, непагинирано.
- Лазић М. 2006, *Књижевници и приложници у српској култури 19. и почетком 20. века*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд, 611–659.
- Максимовић Н. 2014, *Ваљевско историјско-етнографско наслеђе у оквиру Шабачко-ваљевске епархије између два светска рата*, Гласник, Историјски архив Ваљево 48, Ваљево, 67–79.
- Макуљевић Н. 2006, *Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд, 17–53.
- Митрополит црногорско-приморски 1874, *Православна српска црква у кнежевству србину*, Београд.
- Павловић М. 2007, *Преглед историје Шабачко-ваљевске епархије*, Шабач.
- Радосављевић Н. 2000, *Шабачка епископија по епископу из 1836*, Гласник, Историјски архив Ваљево 38, Ваљево, 53–82.
- Рајчевић У. 1992, *О фирми Вишковића Марковића и Ивана Павловића из Београда*, Саопштења XXIV, 287–294.
- Савић В. Б. 2004, *Главни списак уџвари, одејанија и књига црква у округу ваљевском за 1860. годину*, Гласник, Историјски архив Ваљево 38, Ваљево, 183–221.
- Стаменић Д. 2006, *Споменичко наслеђе колубарског и мачванског округа*, група аутора, Ваљево.
- Тимотијевић М. 2008, *Манастир Крушедол 2*, Београд.
- Трајковић Д. Љ. 1980, *Казивања о старом Ваљеву*, Ваљево.
- Хан В. 1970, *Примењена уметност у Београду од Хаџиширифа до предаје градова (1830–1867)*, Ослобођење градова у Србији од Турака 1862–1867, Београд, 661–675.
- Хан В. 1959, *Значај илустрационих еулогија и литургијских предмета за новију уметност код Срба (XVII–XVIII столеће)*, Зборник Музеја примењених уметности V, 45–77.

*

- Dautović V. 2014, *Liturgical vessels from XIX century Serbian Orthodox churches: pictorial symbolic decoration of Eucharistic chalices*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 42, 171–186.
- Tardy 1975, *Les poinçons de garantie internationaux pour l'argent*, 11 edition, Paris.

CHURCH SILVER FROM THE TREASURY OF
THE CHURCH OF INTERCESSION OF THE
HOLY VIRGIN IN VALJEVO

The church silver of the Valjevo's church, created during the 19th century, reflects continuity in the artistic shaping of liturgical objects whose appearance kept changing and adjusting to the broader cultural trends. The votive giving practice constituted a strong mechanism by which the aesthetic inclinations formulated in the domain of the civic culture got transferred into the domain of the sacral. The set for the Holy Eucharist donated by Jevrem Obrenović in 1828 was made following the spirit of the goldsmith tradition before the adoption of the European artistic styles in the making of church objects. The same group also includes the silver fitting for the gospels made of good quality silver in the first half of the 19th century. The change of the cultural models was most apparent around the middle of the 19th century through the accepting of the European artistic styles. The candlesticks for the Altar table made in 1859 at the order of the bishops of Šabac and several silver hanging vigil lamps donated by wealthy citizens of Valjevo were made by the best artisans Serbia had at the time, goldsmiths Jovan Nikolić and Stoić from Belgrade. They had acquired their artistic and technical prowess in the Austrian Empire and the objects they made followed the developments in the European applied arts from the late Biedermeier Classicism to the Second Rococo style. The filigree elements of the main crosses constitute an example of the common practice combined with the way in which commitment to the orthodox tradition was comprehended. In the second half of the 19th century, this type of liturgical memory was collectively opted for by the Blacksmith-Rifle Makers Guild in 1871 and Ljubica Jovanović who donated a cross in 1886 as a sign of commemoration of Vida Nenadović. The end of the second half of the 19th century is characterised by objects that are in full conformity with the European style trends. If we look at the end of the 19th century as the time of eclecticism and history-making styles, then the same applies to the making of church objects the practice of which recapitulates prior experiences. The silver and the liturgical objects of the Valjevo church created during the 19th century contribute to a better understanding of the piousness and the visual culture of the given epoch.

Вујадин М. Иванишевић*
Александар З. Стаменковић
Соња З. Јовановић

Археолошки институт, Београд

Примена дигиталне археологије у заштитним истраживањима: пример Мале Копашнице**

* vujadin.ivanisevic@gmail.com

** Чланак је настао као резултат рада на пројекту *Процеси урбанизације и развоја средњовековног друштва* (бр. 177021) Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Стаменковић, Иванишевић, Пешић 2016: 17–45.

Апстракт: У раду је приказана примена дигиталне археологије на примеру заштитних археолошких истраживања римског насеља и некрополе у Малој Копашници. Поред стандардне документације, уведено је дигитално документовање археолошких струкутура, што је омогућило брза и квалитетна снимања архивексионских остатака, њихова, слојева, јама, некрополе, као и покретних археолошких налаза. Овај приступ укључивао је снимања појединачним, фотограметријска снимања локалитета из ваздуха и појединачних струкутура са земље, као и снимања георадаром. Добити подаци су геореференцирани у државном референцијном координатном систему и укључени су у географски информациони систем (ГИС) формиран за истраживања у Малој Копашници. Захваљујући примени нове методе документовања, добијена је квалитетна и, пре свега, прецизна техничка документација, која је омогућила праћење истраживања и велику уштеду у времену. Сви подаци чине део јединственог система, који омогућава интерпретацију података, просторну и статистичку анализу, визуелизацију и публиковање геопросторних информација.

Кључне речи: дигитална археологија, географски информациони систем, фотограметрија, ортофотографија, документација, римски период, некрополе, насеље, Мала Копашница

Археолошки институт у Београду је у периоду између 2012. и 2014. године спровео заштитна археолошка ископавања на деоници Коридора 10 (Е-75) код места Мала Копашница, на улазу у Грделичку клисуру. Тада су на локалитетима Каменитица, Пазариште и Царски друм истражени делови римског насеља са остацима некрополе спаљених и инхумираних покојника, три меморије, занатски центар, ров и пут који се пружао паралелно са данашњим комуникацијама (сл. 1). На основу истражених целина, насеље се може оквирно датовати у време од краја I до краја IV века. Остаци некрополе истражени су на површини дугачкој 300 m и широкој око 25 m. На некрополи је откривено укупно 488 гробова, и то 441 гроб спаљених покојника и 47 гробова са скелетно сахрањеним индивидуама. У средишњем делу некрополе ископани су остаци три меморије.¹ Истражени део насеља са шест грађевина, од којих се издвајају објект са хипокаустом (грађевина 3) и грађевина већих димензија, највероватније житница (грађевина 5), представљају периферне делове римске насеобине, у оквиру које је откривен и већи број отпадних јама. Део насеља одвојен је дугачким ровом испраћеним у дужини од 50 m, који би могао да представља остатке одбрамбеног палисадног зида. Посебно су значајна открића занатског центра са



1. Ситуациони план ископаних целина на траси ауто-пута у Малој Копашници 2012–2014. године на локалитетима Камениница и Царски друм

1. Situation plan of the excavated sectors along the route of the motorway in Mala Kopašnica in 2012–2014, at the Kamenitica and Carski Drum sites

² Иванишевић, Стаменковић, Јовић 2016: 47–6.

³ Zotović 1960: 123–127; Zotović 1962: 221–223; 1964: 106; Зотовић 1968: 19–30.

⁴ Фидановски, Цвјетићанин 2005: 49–122.

укупно 10 истражених керамичких пећи и римског пута са јасно развојеним фазама изградње и употребе.²

Заштитна археолошка истраживања у Малој Копашници остварена су захваљујући инвеститорима – Коридорима Србије и Министарству културе и информисања, који су финансирали археолошка ископавања, и уз драгоцену помоћ и ангажман великог броја сарадника на различитим пословима током истраживања и документовања грађе.

МЕТОДОЛОГИЈА ИСТРАЖИВАЊА И САВРЕМЕНЕ МЕТОДЕ СНИМАЊА

Програмом заштитних археолошких истраживања у Малој Копашници није било предвиђено систематско ископавање трасе ауто-пута која се пружала паралелно са раније откривеним остацима римске некрополе.³ Рекогносцирањима терена и сондажним истраживањима спроведеним 2003. године претпостављено је да се некропола и насеље не шире даље на југозапад – према средишњим деловима локалитета Камениница, и даље ка Пазаришту.⁴

Археолошки институт у Београду је 2012. године започео истраживања на локалитетима Пазариште и Камениница,

⁵ Стаменковић, Иванишевић, Пешић 2016: 17–45; Иванишевић, Стаменковић, Јовић 2016: 47–69.

⁶ О примени ГИС-а у археологији: Wheatley, Gillings 2002: 1–18.

отварањем сонди по ширини трасе ауто-пута, у циљу документовања културних слојева. Претходна анализа топографије терена, као и анализа прикупљених података о археолошким налазима на наведеним локалитетима (уломци опека и керамичких посуда, новац и др.), указивали су на постојање римског хоризонта. Систематски постављене сонде дуж трасе ауто-пута показале су да се на Пазаришту, на вишој греди, на којој је подигнуто и данашње насеље, налазе остаци римске насеобине са грађевинама и јамама. Са друге стране, на потесу Каменитица, у пет сонди ширине 4 m, које су постављене на једнакој удаљености једна од друге, дуж целог локалитета у дужине од 135 m откривени су остаци гробова спаљених и инхумираних покојника. Захваљујући археолошким резултатима добијеним у пробним сондама, постало је јасно да се ради о великој некрополи, која се простирала дуж целог профила нове трасе ауто-пута на површини дужине 240 m и ширине до 25 m. Током прве кампање, спроведене 2012. године, истражени су део насеља, некрополе, три меморије и делови римског пута на Каменитици. Мањи део некрополе ископан је и 2013. године.

Нова кампања истраживања започета је 2014. године након откупа земљишта на потесу Царски друм, који се пружа између локалитета Пазариште и Каменитица. На овом простору, у дужини од 200 m, истражени су делови римске некрополе, занатског центра, насеља, рова и римског пута (сл. 1).⁵

Велика површина истраженог простора, посебно некрополе, изискивала је примену стандардне методологије у заштитним археолошким ископавањима – машинско глачање површине земље на целој траси угрожене зоне и издвајање археолошких структура. На овај начин издвојене су зоне са грађевинама, јамама, и посебно основе укопа спаљених гробова, које су затим ручно ископаване.

Током 2012. године, вођена је стандардна документација прописана Законом о културним добрима, која је примењена и 2014. године, с том разликом што је уведено дигитално документовање археолошких структура. Примењена су снимања тоталном станицом, фотограметријска снимања локалитета из ваздуха и појединачних структура са земље, као и снимања георадаром. Сви добијени подаци и снимци су гео-референцирани у државном референтном координатном систему и укључени су, током самих истраживања, у географски информациони систем (ГИС) формиран за истраживања у Малој Копашници.⁶ У ГИС су укључени и профили снимљени георадаром, којим је обухваћен простор занатског центра и насеља. Георадар је коришћен ради утврђивања постојања археолошких структура на недовољно јасно дефинисаним површинама, као што је у нашем случају био простор између насеља, занатског центра и некрополе. С друге стране, георадар није употребљен на простору некрополе будући да су на целој површини јасно били издвојени укопи гробова. Нове примењене методе дигиталног документовања омогућиле су израду прецизне техничке документације и велику уштеду у времену, што је било посебно важно имајући у виду кратак временски рок предвиђен за ископавања (два месеца) и вели-

⁷ Kraus 1987: 1–5.

ку површину коју је требало истражити – 5300 m². Истражено је укупно 3800 m² површине, на којој су биле сачуване археолошке структуре, док су на преосталим деловима оне биле уништене подизањем кућа у XIX и у XX веку.

ДИГИТАЛНА ФОТОГРАМЕТРИЈА

Године 2014. на локалитету Царски друм започето је и дигитално документовање археолошких структура. То се пре свега односило на примену дигиталне фотограметрије, методе која се заснива на реконструкцији положаја и облика снимљеног објекта на основу фотографија.⁷ Главна примена ове методе огледа се у изради фотореалистичних тродимензионалних модела снимљеног терена или објекта, изради ортофотографија и дигиталних елевационих модела (ДЕМ).

Познато је да традиционална фотографија, као једна од суштинских ставки у археолошкој документацији и корисно помоћно средство у бележењу података, има и низ недостатака који се односе на веродостојност снимљених кадрова. Употребом разних објектива на фотографијама се јављају изобличења, па самим тим ова врста снимања није поуздана када је реч о димензијама и размерама приказаних објекта. Такође, стандардне фотографије не садрже просторне координате и не могу се поредити са географским подацима, нити могу бити укључене у геоинформационе системе. Реч је о једноставном дводимензионалном приказу, без икаквих додатних података. Управо се ти недостаци и ограничења стандардне фотографије могу надоместити фотограметријом, која отвара нове могућности за документовање и анализу података са фотографије. Она омогућава креирање тродимензионалног простора са прецизним подацима у размери приказаних објекта, као и израду ортофотографија. Појам ортофотографије односи се на фотографију која је геометријски коригована (орторектификована), и на којој су, дакле, уклоњене све деформације проузроковане оптичким деловима камере, тилтом и разликама у висини. Тако сви делови фотографије имају једнаку размеру.

Дигитални елевациони модел (ДЕМ) представља дигитални модел површине снимљеног објекта и може бити представљен као растерски приказ који подразумева правоугаону мрежу пиксела или обојених тачака. За ову врсту приказа најчешће се користе „топлотне карте“, на којима су подаци представљени бојама на дводимензионалној мапи. Друга врста приказа су векторски подаци. Реч је о интерпретацији података уз помоћ геометријских облика као што су тачке, линије и полигони. У случају векторског приказа, вредности су, у овом случају, коте везане за одређени геометријски облик, сачуване у табелама у виду атрибута.

За ефикасну примену дигиталне фотограметрије у археологији неопходне су три ствари: дигитални фото-апарат, рачунар са одређеним софтверским пакетима и геодетски мерни уређај попут тоталне станице. Квалитет и квантитет података од велике су важности за фотограметрију. Како би

⁸ Callieri et al. 2011: 4.

⁹ Matthews 2008: 33–35.

¹⁰ Callieri et al. 2011: 5.

¹¹ www.agisoft.com

¹² Гарашанин 1986: 5–8.

¹³ Документација Археолошког института у Београду.

¹⁴ Kjellman 2012: 25–27.

се избегли непрецизни резултати, неопходно је направити добар план током израде и држати се одређених правила која поспешују сам процес. С обзиром на то да се дигитална фотограметрија у потпуности ослања на фотографију, фотографисању, као главном извору информација, треба посветити посебну пажњу.

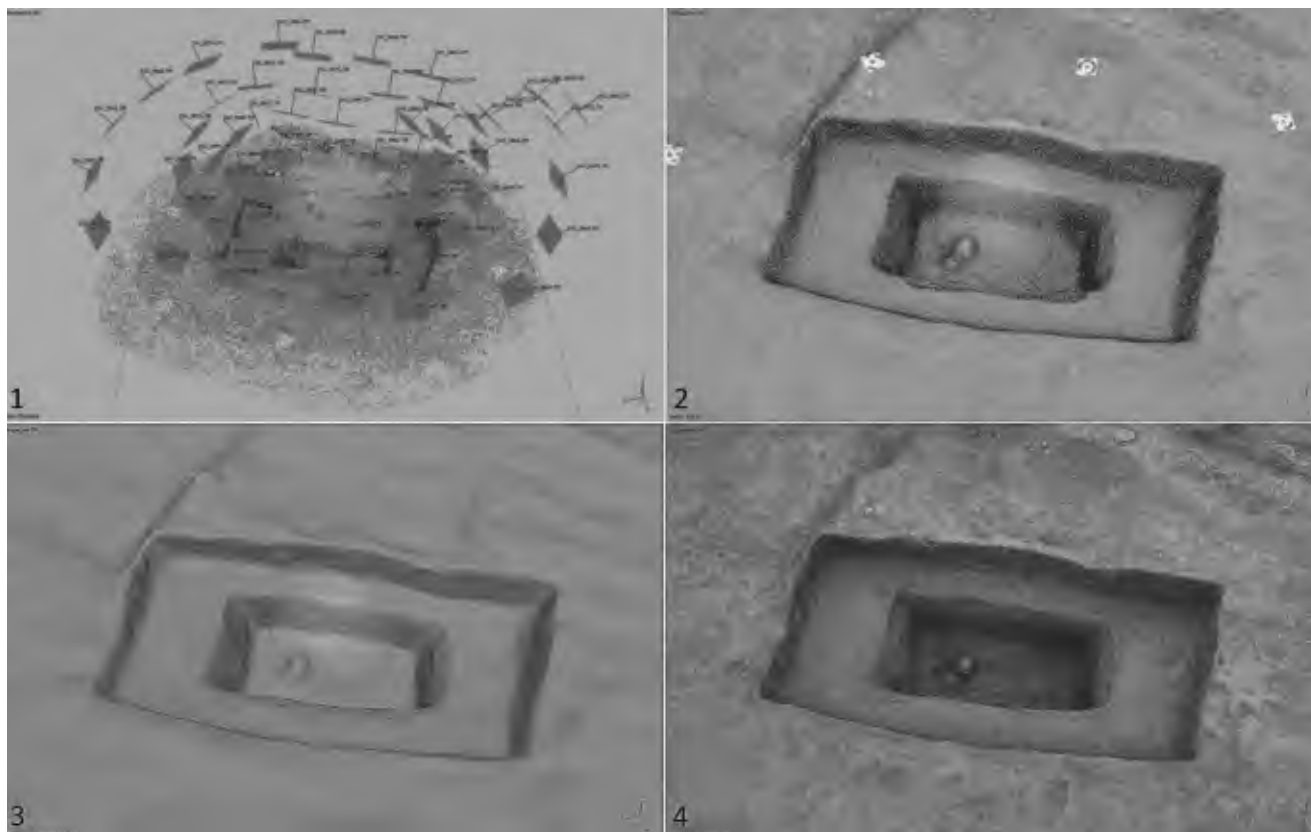
Ограничења приликом избора типа дигиталних камера или типа објектива не постоје. Међутим, препоручује се избор камере са високом резолуцијом, као и са квалитетнијим објективом. То доприноси бољим текстурама, а самим тим и добијању поузданих резултата.⁸ Начин коришћења опреме много је важнији од самог квалитета камере.⁹ Најважније правило приликом фотографисања је преклапање фотографије са оквиром претходног снимка и позиционирање током фотографисања у односу на објект који се снима.¹⁰

Важну улогу у процесу фотограметрије има рачунар са одговарајућим софтверским пакетима. Данас на тржишту постоји неколико програмских решења која се користе у овој врсти истраживања. Након тестирања више програма показало се да је *PhotoScan*, софтвер компаније *AgiSoft*,¹¹ у предности над осталим програмима.

Процес рада на пољу дигиталне фотограметрије приказан је на сл. 2. Као пример узет је гроб са кремацијом откривен на локалитету Царски друм. Реч је о етажном гробу типа Мала Копашница – Сасе II.¹² Димензије гроба су 2,26 x 1,30 x 0,18 m (горњи етаж) и 1,20 x 0,60 x 0,35 m (доњи етаж). Гроб је оријентисан у правцу северозапад–југоисток. Зидови гроба, као и дно горњег етажа, рађени су од црвене запечене земље. Доњи етаж има сивозелене запечене странице. Калцинисане кости нађене су положене на дну доњег етажа преко слоја гарежи. У доњем етажу откривени су крчаг, керамичка лампа, новац, као и већа количина клинова и неколико закивака, који су концентрисани око поменутих керамичких налаза, као и у северном делу доњег етажа.¹³

Постоји пет главних корака у процесу дигиталне фотограметрије: поравнање фотографија, креирање облака тачака, креирање полигоналне мреже модела, наношење текстуре и геореференцирање.¹⁴ Код већине софтвера за моделовање и анализу цела процедура је аутоматизована. Најпре се у програму *PhotoScan* учитају припремљене фотографије, а онда се врши њихово поравнање и усклађивање. У овој фази програм препознаје и проналази заједничке тачке на фотографијама. Принцип препознавања се заснива на упоређивању пиксела са различитих фотографија на основу разлике у бојама, што захваљујући математичким матрицама омогућава реконструкцију објеката у тродимензионални простор. Програм такође одређује оријентацију и позицију сваке фотографије. Помоћу тих података се добија редак облак тачака, односно груб геометријски запис будућег модела (сл. 2.1).

Код модела са ређом густином тачака често није могуће адекватно препознати дефинисане структуре, па због поменутих недостатака овај оскудни облак тачака неће бити директно коришћен у даљем поступку израде тродимензио-



2. Процес дигиталне фотограметрије: 1. Поравнање фотографија; 2. Креирање облака тачака; 3. Израда полигоналне мреже и модела; 4. Наношење текстури

2. The digital photogrammetry process: 1. Levelling photographs; 2. Creating point clouds; 3. Creating polygonal grid and model; 4. Applying the texture

¹⁵ Duckle et al. 2011: 380.

налног модела. Из овог разлога прави се гушћи облак тачака, који такође настаје од већ позиционираних фотографија (сл. 2.2). Густину тачака можемо одредити сами и на тај начин допринети квалитетнијој изради модела.

Када се посматра модел у мањим размерама, густо облак тачака може дати веома добар утисак његове компактности. Међутим, приликом скалирања и довођења модела у веће размере, долази до рашчлањивања елемената, због чега модел губи своју форму.¹⁵ Следећи корак којим се овај проблем може решити је изградња полигоналне мреже. На основу облака тачака, програм *PhotoScan* ствара тродимензионалну мрежу сачињену од полигона, која представља површину насталог модела. Процес ради на принципу повезивања појединачних делова у оквиру облака тачака у полигоналну мрежу, стварајући површински, а потом и запремински модел (сл. 2.3). Након фазе рада која се односи на геометрију и добијање модела, следи завршни процес – наношење текстури, која визуелно представља структурални састав и грађу површине предмета (сл. 2.4).

Геореференцирање, односно постављање контролних тачака, представља важан корак у процесу фотограметрије. Помоћу тих тачака објекту се додељују просторне вредности, чиме се он поставља у одређени координатни систем, што омогућава исправно скалирање модела и његово повезивање са просторном локацијом. Присуство контролних тачака на

¹⁶ Сва снимања вршена су у Гаус-Кригеровој пројекцији у државном координатном систему. Параметри свих података подложни су пребацивању из једног координатног система у други.

¹⁷ За потребе истраживања у Малој Копашници и израде фотограметријских модела коришћена је тотална станица произвођача *Leica*, модел *TC 407*.

¹⁸ Matsumoto, Ono 2009: 11–15.

¹⁹ Burrough, McDonnell 1998; Jones 1997; Marić 2011: 13–15.

фотографијама омогућава најпрецизније и најједноставније геореференцирање модела добијених дигиталном фотограметријом. Термин геореференцирање користи се за процес додељивања просторних вредности фотографијама, плановима, скицама или моделима и њихово постављање у специфичан координатни систем.¹⁶ За ту врсту посла потребни су геодетски мерни уређаји, а међу њима је за рад на терену најбоље користити тоталну станицу.¹⁷ Главна карактеристика тоталне станице су координатни системи, мерење и манипулација подацима унутар њих. Њеном применом убрзава се картирање, као и сам процес обраде података.¹⁸ Крајњи резултат ових процеса је фотореалистични модел са могућношћу ротирања за 360 степени, спреман за даљу обраду података, као што је експортовање ортофотографије, дигиталних елевационих модела и њихова интерпретација и анализа у географским информационим системима (ГИС).

ГЕОГРАФСКИ ИНФОРМАЦИОНИ СИСТЕМ

Географски информациони системи (ГИС) представљају групу софтверских пакета намењених чувању, трансформисању, манипулацији и анализи просторних података. Унос података, њихово међусобно повезивање, рад са графичким елементима, картама и цртежима, тродимензионални прикази, интерактивно графичко приказивање статистичких и математичких анализа, смешта ГИС у групу важних софтвера за формирање базе података, њихову анализу и интерпретацију у археологији.¹⁹

По започињању теренских радова у Малој Копашници 2012. године, креирана је јединствена база података у ГИС-у за потребе истраживања овог локалитета. Том приликом коришћен је *open source* софтверски пакет *QGIS*, који се показао као одличан избор за креирање, манипулацију, визуализацију, анализу и публикување просторних информација. Основу базе чинили су подаци који се тичу карактеристика физичког околиша, као што су микрорељеф, надморска висина локалитета, врста земљишта и карактеристике тла, хидролошка слика, као и доступност одређених ресурса у околини. Поред тога, од изузетног значаја било је и убацивање различитих карата и подлога (топографских, геолошких, педолошких и геоморфолошких), мрежа путева, аерофотографија и ортофотографија самог локалитета.

Због јаснијег сагледавања читавог простора и упознавања са резултатима ранијих археолошких истраживања, прикупљена је доступна документација са ископавања изведених шездесетих година прошлог века и 2003. године. Како би се утврдио ареал простирања римске некрополе, подаци су дигитализовани, а старе сонде и гробови убачени су у јединствен географски информациони систем. Документација са поменутих ископавања спроведених шездесетих година није потпуна. Од великог значаја су дневници из 1960. године (кампање III и V), из 1962. године (кампања IV), као и неколико општих ситуационих планова са ископавања који се чувају у Народном музеју у Лесковцу. На основу података из

²⁰ Prins et al. 2012.

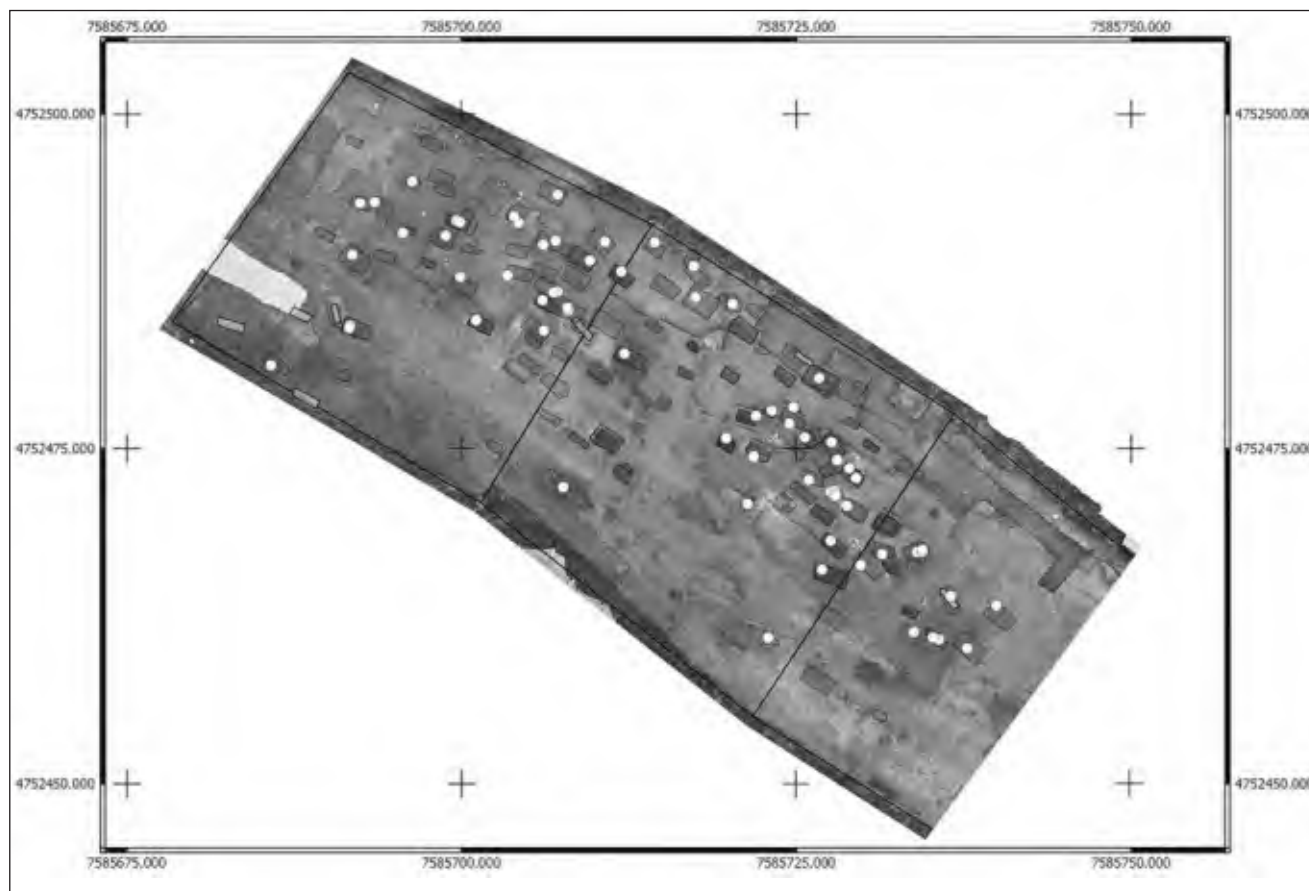
²¹ Katsianis, Tsipidis 2005: 1–6; Scianna, Villa 2011: 337–363.

дневника дошло се до закључка да су основни репери током ископавања шездесетих година XX века били пропусти на ауто-путу. Све сонде и гробови везивани су управо за помену-те пропусте. По старим ознакама километраже на путу које су забележене у дневницима, утврђено је да се први пропуст налази на 291 km + 254,99 m, а други на 291 km + 417,77 m. Такође, постоји и информација о километражи на тада ново-изграђеном ауто-путу „Братство и јединство“, по којој се први пропуст налази на 270 km + 612,97 m, а други на 270 km + 775,45 m. Након анализе података из дневника, приступило се снимању поменутих пропуста тоталном станицом како би се утврдиле њихове координате. На овај начин, ситуациони план са ископавања из шездесетих година повезан је са нашом базом података и започет је процес дигитализације. Дигитализовани су и у базу унети ситуациони планови са заштитних археолошких ископавања предузетих 2003. године, као и документација из 2012. и 2013. године.

Дигитализовање грађе са ранијих истраживања, као и њихово постављање у јединствену базу података, умногоме је допринело разумевању читавог простора, простирања некрополе и насеља, а било је и од велике помоћи код планирања истраживања. Већ су прве анализе показале да се ради о великом римском насељу и пространој некрополи, која се ширила у правцу пружања нове трасе ауто-пута (сл. 1).

Са уносом ових података постављена је основа базе у ГИС-у. Након тога, наставило се са њеним дневним ажурирањем подацима са терена, што је омогућило просторну анализу у „реалном времену“, као и планирање стратегије ископавања. Подаци добијени методом фотограметрије свакодневно су обрађивани у ГИС-у, а база допуњавана грађом добијеном током теренских истраживања, тоталном станицом и геофизичким снимањима. Такође, интерпретација и анализа ортофотографија и дигиталних елевационих модела пружила нам је могућност израде дигитализованих ситуационих планова, техничких цртежа основа и изгледа зидова, пресека профила и визуализацију великог броја података. Овако прецизни резултати од кључног су значаја за израду техничке документације и за просторне анализе у археологији.²⁰

База података у ГИС-у, на конкретном примеру Мале Копашнице, употпуњавана је подацима током ископавања ради просторне и топографске анализе откривених целина, у првом реду грађевина и гробова, али и других структура. Анализе су омогућиле праћење простирања насеља и некрополе током истраживања, а тиме и планирање ископавања на дневном нивоу, у циљу што потпунијег документовања овог значајног римског насеља. На овом примеру, примена ГИС-а омогућила је интерпретацију података, просторну и статистичку анализу (*intra-site analysis*), визуелизацију и публикавање геопросторних информација.²¹ Ово је посебно важно, будући да је некропола одлично сачувана, са великим бројем прилога у гробовима. Исто тако, анализом правца пружања пута који је откривен на неколико локација 2012. и 2014. године, као и једног оградног зида, дефинисана је граница саме некрополе, која се у великој мери поклапала са северо-источном граничном линијом предвиђене зоне истраживања. Осим тога, урађена је просторна анализа гробова са прилози-



3. Дистрибуција налаза новца (обележени круговима) на делу некрополе истраженом 2014. године на локалитету Царски друм. Основу плана чини аероортофото-снимак

3. Distribution of the coin finds (marked by circles) in the part of the necropolis at the Carski Drum site surveyed in 2014. The base of the plan consists of an aerial orthophotograph

²² Harris, Lock 1996: 307–316; Conolly, Lake 2006: 10–12; Barceló, Maximiano 2008: 1–6.

²³ De Roo, Bourgeois, De Maey 2013: 617–620.

ма од злата и сребра, која је указала на груписање ових налаза у одређеним деловима некрополе.

Уносом података за време трајања истраживања контролише се квалитет документације, уочавају недостаци, а прецизно геореференцирање у државном координатном систему од пресудног је значаја за тренутне и касније анализе. Јасно структурирана база података у ГИС-у омогућава и велики број анализа: упите по локацији, упите по атрибутима, просторну анализу, статистичку анализу, анализу веза, моделовање површина, анализу видљивости и др.²² Посебно важна за археологију је могућност израде четвородимензионалног ГИС-а који укључује просторно-временске анализе развоја римског насеља и некрополе, што се изводи на основу анализе великог броја налаза новца, предмета опредељених у ужи хронолошки оквир и међусобног односа археолошких структура.²³ Тако ће се, на пример, на основу анализе дистрибуције налаза новца у оквиру насеља и посебно некрополе (сл. 3), утврдити основне етапе њиховог развоја. Ово се посебно односи на део некрополе са 441 гробом спаљених покојника и 47 гробова са скелетно сахрањеним индивидуама, где ће бити могуће јасно издвојити сахране према начину сахрањивања, хронолошком опредељењу, породичним групама, социјалном статусу и др.

²⁴ Георадар нам је уступио предузеће *GeoGis Consultants* Београд, на чему им овом приликом посебно захваљујемо. Анализу геофизичких снимака радила је Милица Томић.

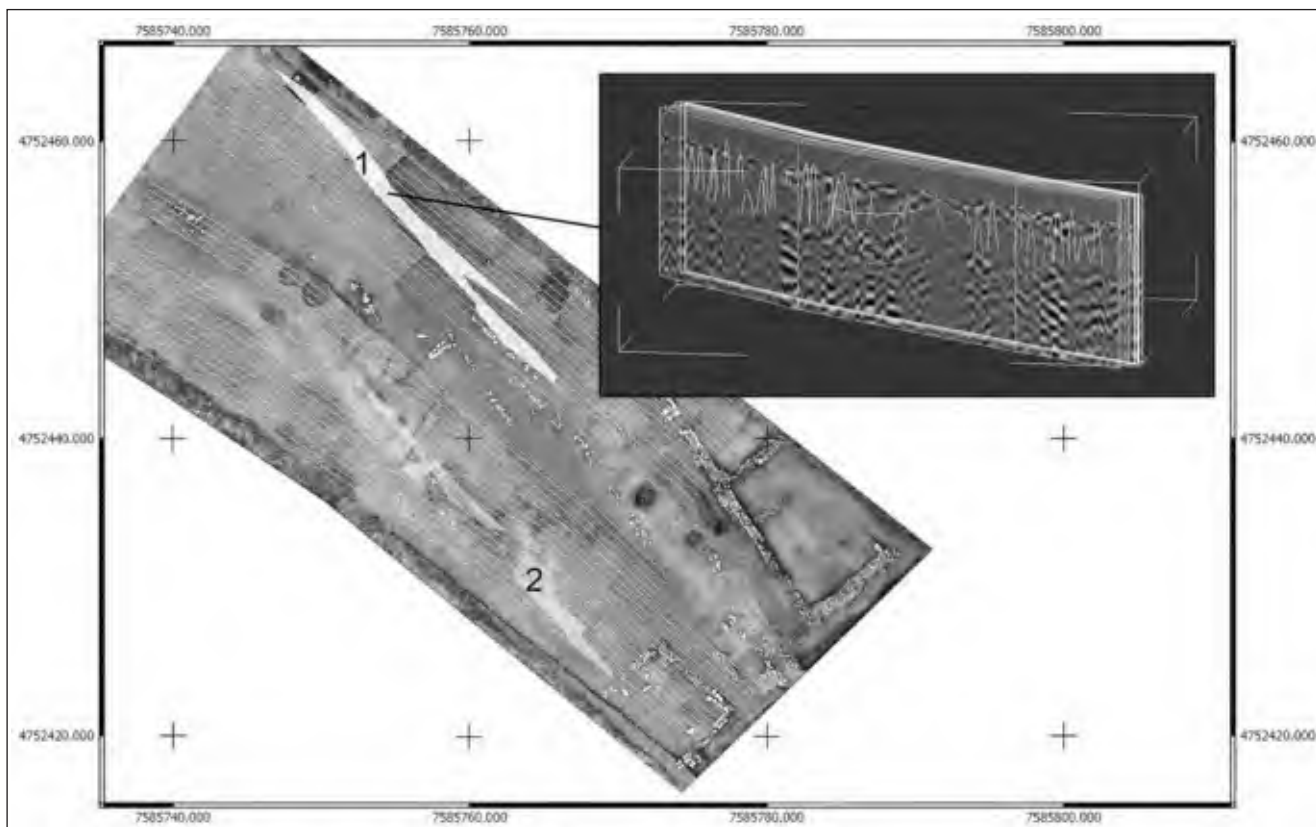
Ове анализе ће свакако укључити и друге бројне параметре, као што су конструкције гробова и гробни прилози, који су важни за интерпретацију некрополе. На крају треба нагласити да ГИС нуди одличну визуелизацију и израду вишеслојних карата и планова за анализе и публикавање грађе. Све анализе и прилози објављени у овом раду процесуирани су у ГИС-у израђеном за истраживања у Малој Копашници.

ГЕОФИЗИЧКА СНИМАЊА (ГЕОРАДАР)

Током заштитних археолошких ископавања на локалитету Царски друм коришћен је и георадар (*MALÅ Easy Locator HDR*) у циљу провере постојања археолошких структура на ширем простору између насеља и некрополе.²⁴ Посебно је било важно проверити да ли је у овом делу ископне површине било грађевина, које су могле успорити истраживања и самим тим онемогућити завршетак посла у задатом року.

Снимљена је површина нешто мања од 800 m². Анализом добијених профила дужине од 43 до 50 m констатовано је више аномалија, од којих се посебно издвајају две: траг каменог плашта у северозападном делу снимљене површине и основа савременог канала у југоисточном делу (сл. 4.1–2). Камени плашт, потврђен каснијим ископавањем северозапад-ног дела овог простора, био је постављен паралелно са помену-тим великим ровом са његове јужне стране. Могуће је да се ради о мањем обзиђу римског насеља са палисадом и ровом. Исто тако, током истраживања се пратила и основа канала, која је делом уништила керамичке пећи у занатском центру.

4. Снимљени профили георадаром у секторима 3–5 и регистроване аномалије: 1. Основа каменог плашта; 2. Укоп савременог канала. Основу плана чине аеро и терестрички ортофото-снимци
4. Recorded profiles by the GPR in sectors 3–5 and registered anomalies: 1. Concentration of stones; 2. Ditch of a contemporary canal. The base of the plan consists of aerial and terrestrial orthophotographs



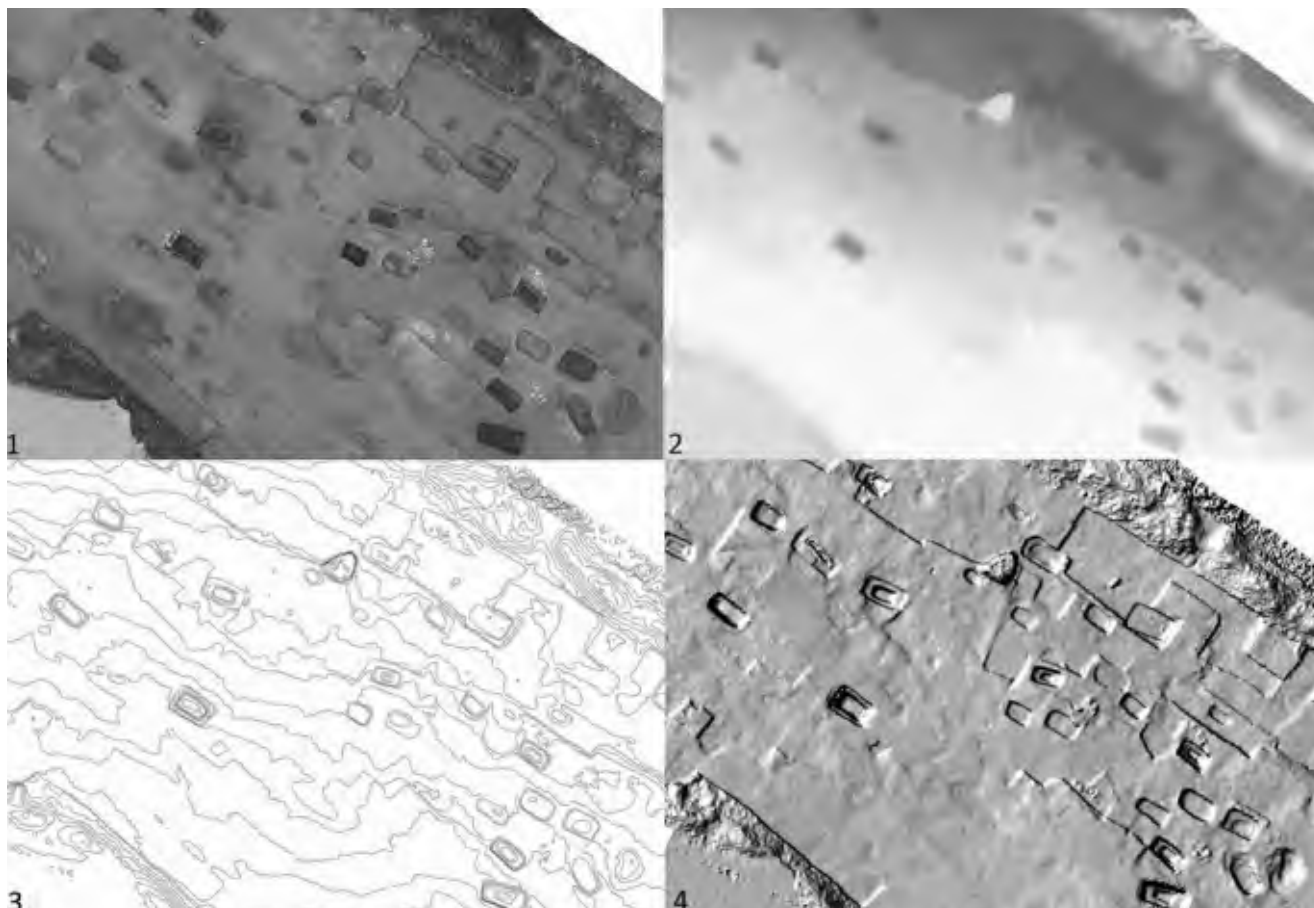
Остале аномалије су биле ограничене на мале површине и оне нису указивале на постојање објеката, што је омогућило истраживачима да се усредсреде на ископавања других делова локалитета – некрополе и насеља, као и занатског центра са пећима које су се јасно оцртавале у основи слоја. И поред „негативних“ резултата, коришћење георадара се показало као изузетно корисно јер је омогућило боље планирање стратегије истраживања.

МАЛА КОПАШНИЦА: ПРИМЕРИ ПРИМЕНЕ САВРЕМЕНИХ МЕТОДА У ЗАШТИТНИМ АРХЕОЛОШКИМ ИСТРАЖИВАЊИМА И ЊИХОВ ДОПРИНОС

5. *Топографија терена – истражени део некрополе на локалитету Царски друм: 1. Ортоснимак; 2. Дигитални елевациони модел; 3. Векторски приказ терена; 4. Дигитални модел терена (hillshade ефекат)*
5. *Terrain topography – the surveyed section of the necropolis at the Carski Drum site: 1. Orthophotography; 2. Digital elevation model; 3. Vectorial representation of terrain; 4. Digital model of terrain (the hillshade effect)*

Први пример односи се на моделовање топографије терена истраженог дела некрополе и насеља на локалитету Царски друм. За потребе археолошке документације, интерпретације и просторне анализе, у завршној фази ископавања на овом потесу, део ископне површине 120 x 30 m снимљен је беспилотном летелицом – дроном. На овај начин добијене су и фотографије за потребе фотограметрије и израде тродимензионалног модела топографије терена.

Израда ортоснимка великих површина у току ископавања од великог је значаја, будући да омогућава јасније сагледавање простора и целе ископне површине, као и израду ситуационог плана. Ортоснимак помаже у планирању даљих



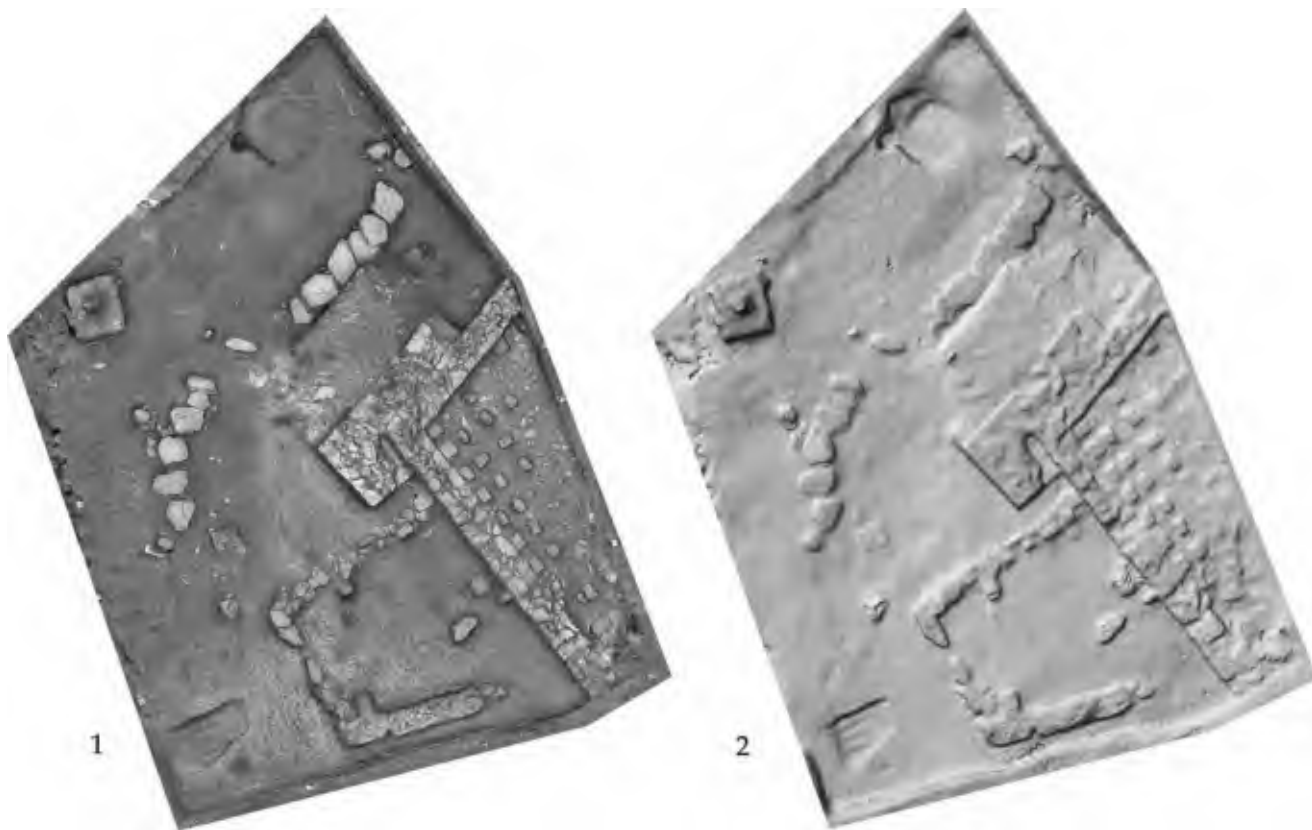
истраживања, у смислу усмеравања тока ископавања, што се односи и на евентуалну потребу за подробнијим истраживањима појединих делова локалитета. Са добијеног ортоснимка могу се издвојити одређене целине и на тај начин презентовати археолошки контексти (сл. 5.1).

Након израде ортоснимка урађен је дигитални елевациони модел. Овде велику улогу има поменути софтверски пакет *QGIS*, који пружа одличне могућности за обраду података. На нашем примеру биће представљене три алатке које су се показале као веома корисне за рад на визуелизацији терена. То је на првом месту *plugin heatmap*, на основу којег се могу добити „топлотне карте“ (сл. 5.2). Следећа корисна алатка је *contour extraction* (сл. 5.3), која се користи за креирање изохипси, при чему се вертикално растојање између две изохипсе може бирати и на тај начин добити векторски приказ терена са растојањем од 5 mm, 5 cm, 5 m или било које вредности које циљ истраживања намеће. Трећа алатка коју, свакако, треба поменути јесте *hillsade*-ефекат (сл. 5.4), тачније могућност одабира угла и јачине светлости која обасјава модел. Помоћу ње се могу добити јасни и прегледни модели.

С обзиром на то да се код топлотних карата може утицати на избор боја и висина на којима ће оне бити представљене, одређивањем вертикалног растојања изохипси приликом њиховог креирања, одабиром угла и јачине светлости која обасјава модел, као и комбиновањем свих ових модела, могућности за визуелни приказ снимљеног терена постају неограничене.

На представљеном примеру предочена је једна од предности фотограметрије. Снимање уже или шире површине локалитета и добијање фотореалистичног тродимензионалног модела, ортоснимка и дигиталног елевационог модела може представљати основну платформу за базе података. Могуће је направити ситуациони план који се касније може допуњавати подацима са терена, што се у пракси показало јако корисним када је у питању картирање и праћење археолошких ископавања. Овакви резултати представљају важан помак у начину документовања грађе и у самој презентацији археолошких локалитета. Они чине основу за креирање базе података у геоинформационим системима.

Један од највећих доприноса дигиталне фотограметрије у археологији је њена примена у документовању, презентацији и интерпретацији архитектонских остатака. Снимање грађевина откривених 2014. године на локалитету Царски друм терестичком фотограметријом је, поред убрзања процеса техничког снимања, допринело и изради прецизних планова са реалистичним приказима структура зидова, конструкција, подова, слојева и коришћеног грађевинског материјала. Унети планови у ГИС-у су омогућили израду дигиталног модела терена, мерење линија, површина, волумена, просторне анализе, и друго. Преко постојећег ортоснимка могуће је векторски исцртати и основе зидова у облику полигона, на основу чега се добија технички цртеж који се може поставити у жељену размеру и координатни систем. Сви истражени објекти су фотограметријски снимљени, поједини у различитим фазама истраживања, што је омогућило праћење како самих ископавања, тако и различитих етапа дограђивања објеката.

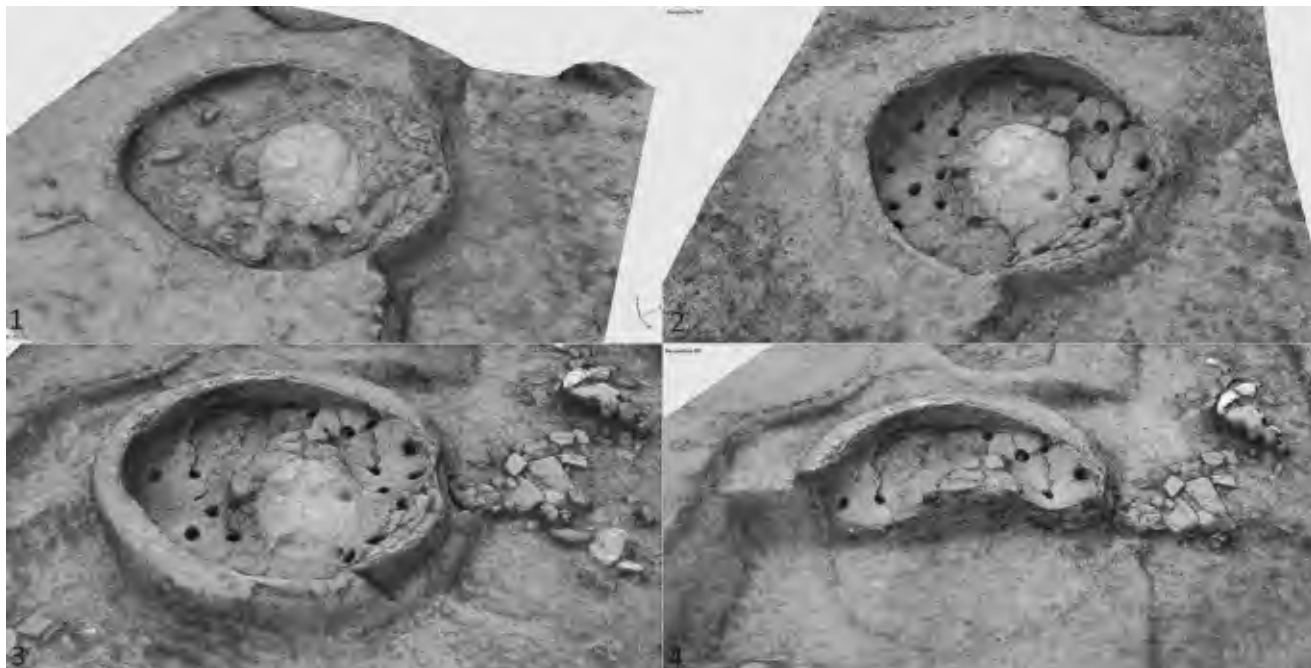


6. Грађевина 3:
1. Тересџички орџофотџо-снимак;
2. Дигитални модел терена

6. Structure 3:
1. Terrestrial orthophotography;
2. Digital model of terrain

Најбоље документовани објект је грађевина 3, која је, нажалост, само делимично сачувана, будући да је највећим делом уништена изградњом домаћинства у XX веку. Римска грађевина је констатована одмах испод површине земље и плитко је сачувана. Првој фази припада просторија са хипокаустом, са квалитетно обрађеним зидовима од ломљеног камена везаног беличастим малтером. У истој равни је сачувана и камена платформа, која је наслоњена уз северозападни угао главног објекта. Ова платформа, највероватније основа степеништа, зидана је на исти начин као и главна зграда. У оквиру сачуваног унутрашњег простора констатован је хипокауст са више низова стубаца од опеке постављених на шљунковиту основу, која се јасно разазнаје на ортофото-снимку. У југозападном углу објекта сачувана је једна подна опека хипокауста. Реч је свакако о делу луксузног комплекса, који је у каснијој фази доживео промене дограђивањем једне мање трапезасте просторије, зидане од мањих уломака камена везаних глином. Истом хоризонту би одговарао поплочан пролаз са каменим плочама већих димензија на северној страни. Ископавањима је утврђено да се не ради о каналу. Описани детаљи су јасно документовани на ортофото-снимку и на дигиталном моделу терена, који приказују очуване нивое зидова, конструкције, изгледе зидова, као и основу здравнице која се појављује на најнижим котама (сл. 6). Сви наведени детаљи могу се приказати у високој резолуцији, што омогућава подробну анализу самих конструкција.

Овај пример је, између осталог, показао да израда техничких цртежа представља једну од најзначајнијих предности фотограметрије. Поред високог квалитета података, пред-



7. Тродимензионални приказ четири фазе ископавања керамичке пећи на локалитету Царски друм

7. Three-dimensional presentation of the four phases of the excavation of the kiln at the Carski Drum site

ност ове методе је и у времену утрошеном за ту врсту посла, које је свакако краће од ласерског скенирања или традиционалног ручног исцртавања на терену. Примена фотограметрије на овом пољу дала је одличне резултате.

Следећи пример односи се на керамичке пећи откривене у оквиру занатског центра, југоисточно од некрополе. Пећи су ископаване у фазама. Након што се установи основа пећи, ископа се и зачисти њен зид, односно калота пећи у мери у којој је очувана. У тој фази дефинише се и ложиште. Пећ се затим пресеца читавом дужином, кроз ложиште, чиме се половина конструкције уклања до самог дна, како би се добио пресек конструкције. Пећи у Малој Копашници нису у потпуности очуване. Зидови пећи (калите) очуване су углавном само при дну.

Као пример, издвојили смо керамичку пећ означену бројем 5. Пећ је кружне основе, пречника 1,90 m. Састоји се од ложишта, решетке са отворима и носачем за решетку. Изнад решетке налази се комора за печење, у којој су биле наслагане посуде. Зид пећи очуван је само при дну. Унутар и око ње нађен је велики број фрагментованих керамичких посуда. Фотограметријским процесом направљена су четири модела ове пећи (сл. 7). На њима је пећ приказана у четири основне фазе ископавања. Модели су геореференцирани, па се на овом примеру може реконструисати и процес уклањања слојева током ископавања. Када је реч о овим структурама, фотограметријска метода игра посебну улогу, будући да омогућава касније враћање на ток ископавања једне целине, чиме се могу употпунити или појаснити тумачења одређених археолошких ситуација. Овај пример показује да је стварање виртуелног тродимензионалног простора велика предност у начину документовања археолошке грађе.

Делови римског пута откривени на локалитету Каменица 2012. године и на потесу Царски друм 2014. године такође су



8. Фотограметријски снимак две фазе пута:
1. Старија фаза; 2. Млађа фаза

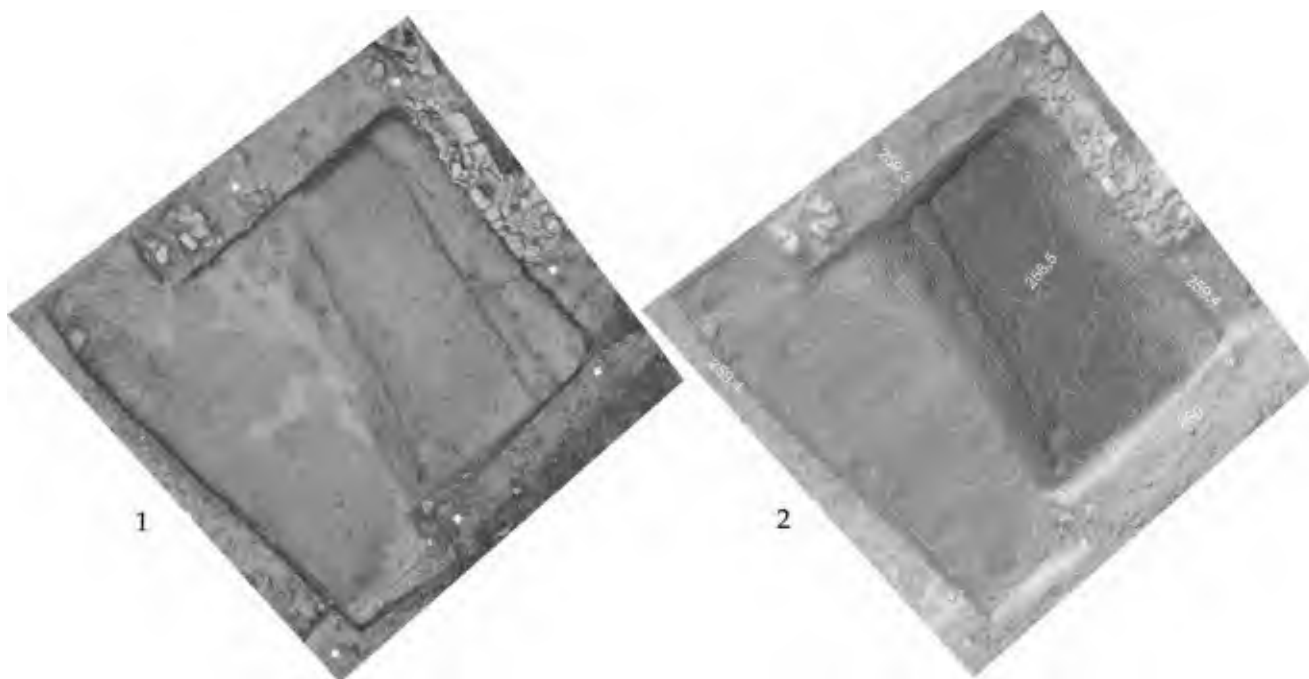
8. Photogrammetry of the two phases of the road:
1. Older phase; 2. Younger phase

²⁵ Стаменковић, Иванишевић, Пешић
2016: 63–65.

документовани фотограметријском методом и саставни су део базе података у ГИС-у. Траса пута на Каменици је слабо очувана и није било могуће утврдити њену пуну ширину. За разлику од тога, део комуникације истражен 2014. године у знатно је бољем стању, а јасно су издвојене и датоване две фазе његове градње (сл. 8). Западна половина старијег пута у потпуности је очувана, са каменим ивичњаком и вероватно каналом. Основа старијег пута испраћена је у дужини од 25 m и ширини 4 m, док је млађи пут нешто ужи.²⁵ Остаци пута на Каменици снимљени су тоталном станицом, на основу чега је било могуће реконструисати трасу овог дела комуникације која се пружала дуж некрополе. Са друге стране, део пута на потесу Царски друм, који је пресецао насеље на два дела, документован је фотограметријом. Поред добијања ортофотографије, елевационог модела и техничког цртежа, подаци су унети у ГИС, на основу чега је било могуће дефинисати однос овог дела комуникације са остацима истраженим 2012. године.

Снимање слојева и профила представља посебан изазов из разлога што је на овим примерима веома важно верно приказати боју и структуру земље, камена, опеке, песка, гаражи, и др. То се постиже снимањем са тестном картом са бојама или картом са сивом бојом и сетовањем баланса беле. Поред овога, потребно је извршити снимање по погодном дневном светлу које омогућава јасан контраст између слојева. Фотографије се затим обрађују у одговарајућем програму, у коме се врши корекција боја према тестној карти или баланса беле. Снимање свих слојева и профила и обраду фотографија треба извести под истим условима, што касније дозвољава њихово поређење и повезивање.

Терестичка фотограметрија основа слојева омогућава верну ортофото-пројекцију и израду дигиталног модела.



9. Сonda 3, основа рова укопаног у здравицу:

1. Тересџички орџофотџо-снимак; 2. Дигиџални модел џерена са изохиџсама на 0,05 m

9. Probe 3, base of a trench dug into the subsoil:

1. Terrestrial orthophotography; 2. Digital model of terrain with the contour lines at 0.05 m intervals

²⁶ Стаменковић, Иванишевић, Пешић
2016: 21.

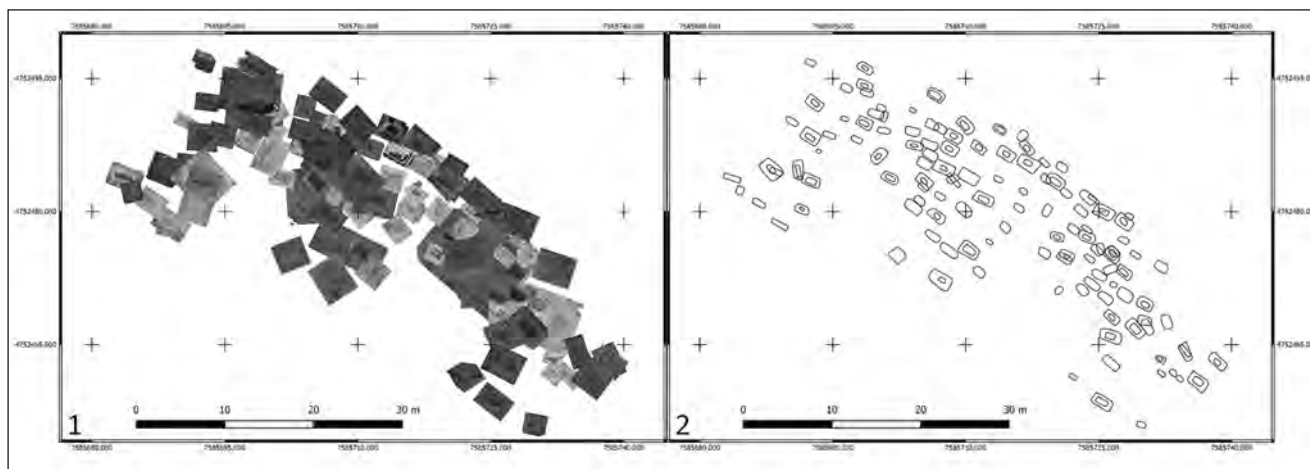
Редовна снимања слојева у оквиру једне целине дозвољавају реконструкцију наслојавања уз могућност израчунавања, у одговарајућим програмима, волумена сваког слоја и убацивање у 3Д модел налаза откривених у сваком слоју понаособ.

Као пример, навешћемо документовање основе једног већег рова, откривеног у дужини од око 50 m, који је пресецао простор насеља и занатског центра. Ров је јасно дефинисан у низу сонди и документован је ортофото-снимцима и у дигиталном моделу терена, који јасно приказују његове профиле, странице и основу укопану у слој жуте здравце. Допуном плана са изохипсама на 0,05 m, што је могуће добити у дигиталном моделу терена, јасно је назначена његова структура, где се посебно издваја равна површина основе (сл. 9).

На исти начин снимљени су слојеви у оквиру истражених објеката, и посебно јама. На основу дигиталног модела терена могуће је исцртати, као и у случају пећи, прецизан пресек и основу зидова јама.

Сви гробови истражени 2014. године документовани су методом терестичке фотограметрије. Реч је о укупно 124 гроба (117 са остацима спаљених покојника и 7 са скелетно сахрањеним индивидуама).²⁶ Том приликом је део некрополе који се простире на локалитету Царски друм, површине 60 x 25 m, снимљен и беспилотном летелицом, методом аерофотограметрије. Ортофотографије гробова су, као што је случај и са осталим истраженим структурама, геореференциране и убачене у ГИС базу података.

Тиме је, између осталог, омогућено јасније сагледавање распореда гробова на некрополи и њихове оријентације, затим уочавање груписања одређених гробних целина и поло-



10. Ситуациони план некрополе на локалитету Царски друм: 1. Геореференцирана ортофотографија; 2. Технички цртеж израђен у ГИС-у

10. Situation plan of the necropolis at the Carski Drum site: 1. Georeferenced orthophotography; 2. Technical drawing done in the GIS

²⁷ Подесан пример представљају текућа истраживања Царичиног града, в. Иванишевић, Бугарски, Стаменковић 2016.

жаја гробова са кремацијом у односу на гробове са инхумацијом (сл. 10.1). На примеру некрополе, дигитализација се односи на векторско исцртавање свих гробова и израду техничког цртежа ситуационог плана, који је подлежан скалирању и довођењу опште ситуације у жељену величину за потребе проучавања, презентовања или публиковања (сл. 10.2). Фотограметријска снимања гробних целина знатно су допринела њиховом квалитетнијем документовању, будући да верни тродимензионални приказ гробова умногоме олакшава њихову каснију анализу. Тако је могуће у целости посматрати гроб и након теренских истраживања, што је од изузетног значаја када је реч о заштитним археолошким истраживањима, која су увек ограничена временским роковима.

ЗАКЉУЧАК

Примена дигиталне археологије на археолошким ископавањима, посебно у условима заштитних ископавања на великим површинама, као што је случај са Малом Копашницом, у великој мери олакшава и убрзава посао и пружа израду висококвалитетне и прецизне техничке документације везане за референтни координатни систем Републике Србије. Дигитална археологија подразумева обраду комплетне документације са истраживања, која укључује дигитализацију аналогних карата, планова, аерофотографија и фотографија, дигиталне записе података измерених тоталном станицом, дигиталне карте и планове, аеро и терестичку фотограметрију, дигиталне моделе терена, 3Д моделе, видео и аудио записе, и др. Она укључује и израду ГИС-а, који, поред архивирања података, омогућава и њихову просторну анализу. Сви подаци чине део јединственог система помоћу којег се даље могу радити бројне анализе и студије.²⁷

Дигитална археологија подразумева израду структурираних база података, метаподатака, избор формата датотека и њихово чување. Поред великог преимућства у документо-

²⁸ Иванишевић, Бугарски 2015.

вању археолошких структура, овај приступ носи са собом и низ непознаница, које се највећим делом односе на избор формата датотека и архивирање документације. У ту сврху потребно је стварање посебног заштићеног репозиторијума, што би умањило могућност физичког губитка података.

Примена дигиталне фотограметрије у домаћој археологији још увек није заживела. У последњих неколико година ова метода је почела да се користи на појединим локалитетима у Србији. Ипак, на већини других она још увек не представља саставни део документовања грађе. У намери да прикажемо значај ове методе и укажемо на потребу њеног укључивања у археолошка истраживања, процес фотограметрије представили смо кроз различите примере, пре свега снимања са земље, док су аерофотограметријска снимања локалитета представљена раније.²⁸ Ова метода показала се као веома важна компонента када је реч о документовању археолошких истраживања на терену и, касније, приликом стручне и научне анализе.

На основу искуства рада у ГИС-у, сасвим је сигурно да овај софтверски пакет спада у групу најпоузданијих програма за формирање базе података, њихову анализу и интерпретацију. Унос података, њихово међусобно повезивање, рад са графичким елементима, картама и цртежима, тродимензионални прикази, интерактивно графичко приказивање статистичких и математичких анализа умногоме је олакшало анализу података. База података постављена у ГИС-у омогућила нам је и препознавање обрасца насељавања, изучавање локацијске и просторне логике, као и модел простирања локалитета. Поред тога, уз креирање тродимензионалних модела простора, поспешена је визуелизација и презентација грађе.

Аутори предлажу увођење дигиталне археологије и ГИС-а у документовање археолошке заоставштине, која би требало да се заснива на дефинисаним базама података, форматима датотека, метаподацима и посебно на дигиталном архивирању документације, као део јединственог и централизованог система за целу територију Србије.

Литература

- Зотовић Љ. 1968, *Некрополе сачуване у околици на територији Горње Мезије*, Лесковачки зборник VIII, 19–30.
- Иванишевић В., Бугарски И. 2015, *Дигитална фотограметријска снимања античких и средњовековних локалитета у Србији*, Саопштења XLVII, 165–180.
- Иванишевић В., Бугарски И., Стаменковић С. 2016, *Нова сазнања о урбанизму Царичиног града. Примена савремених метода пројекције и дејекције*, Старице LXVI, 143–160.
- Иванишевић В., Стаменковић С., Јовић С. 2016, *Римско насеље и занатлијски центар у Малој Копашници – A Roman Settlement and Workshop Center at Mala Kopašnica*, Археолошка истраживања на аутопуту Е75 (2011–2014), ур. С. Перић, А. Булатовић, Београд, 47–69.
- Стаменковић С., Иванишевић В., Пешић Ј. 2016, *Римска некропола у Малој Копашници – A Roman Cemetery at Mala Kopašnica*, Археолошка истраживања на аутопуту Е75 (2011–2014), ур. С. Перић, А. Булатовић, Београд, 17–45.

Фидановски С., Цвјетићанин Т. 2005, *Римска вила и некропола на локалитету Каменица–Моравице у Малој Копашници код Грделице*, Археолошка истраживања Е-75, св. 1/2004, ур. М. Брмболић, Београд, 49–122.

*

Barceló J. A., Maximiano A. 2008, *Some Notes Regarding Distributional Analysis of Spatial Data*, Layers of Perception, Proceedings of the 35th International Conference on Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology, eds. A. Posluschny, K. Lambers, I. Herzog, Bonn, 1–6.

Burrough P. A., McDonnell R. A. 1998, *Principles of Geographical Information Systems*, Oxford.

Callieri M., Dell'Unto N., Dellepiane M., Scopigno R., Soderberg B., Larsson L. 2011, *Documentation and Interpretation of an Archaeological Excavation: an experience with Dense Stereo Reconstruction tools*, Proceedings of the 12th International conference on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage, eds. M. Dellepiane, F. Nocolucci, S. Pena Serna, H. Rushmeier, L. Van Good, Prato, 33–40.

Conolly J., Lake M. 2006, *Geographical Information Systems in Archaeology*, Cambridge University Press, New York, 10–12.

De Roo B., Bourgeois J., De Maeye P. 2013, *On the way to a 4D archaeological GIS: state of the art, future directions and need for standardization*, Proceedings of the 2013 digital heritage international congress, Vol. 2, eds. A. C. Addison, L. De Luca, G. Guidi, S. Pescarin, New York, 617–620.

Ducke B., Score D., Reever J. 2011, *Multiview 3D reconstruction of the archaeological site at Weymouth from image series*, Computers & Graphics 35, 375–382.

Harris T. M., Lock G. R. 1996, *Multi-dimensional GIS: exploratory approaches to spatial and temporal relationships within archaeological stratigraphy*, Interfacing the Past. Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology CAA95, Vol. II, eds. H. Kamermans, K. Fennema, Leiden, 307–316.

Jones C. 1997, *Geographical Information Systems and Computer Cartography*, Longman, Harlow.

Katsianis M., Tsiipidis S. 2005, *Trends and Problems in Archaeological GIS Applications*, 2005 WSEAS International Conference on Engineering Education, Vouliagmeni, 1–6.

Kjellman E. 2012, *From 2D to 3D – A photogrammetric revolution in archaeology?*, Master's Thesis in Archaeology, Faculty of Humanities, Social Sciences and Education, Department of Archaeology and Social Anthropology, University of Tromsø.

Kraus K. 1987, *Fotogrametrija: Osnove i standardni postupci* 1, Prilozi P. Waldhäusl, Beograd.

Marić M. 2011, *Primena geografskih informacionih sistema u arheološkoj terenskoj dokumentaciji*, Beograd.

Matsumoto K., Ono I. 2009, *Improvements of archaeological excavation efficiency using 3D photography and Total Stations*, 22nd CIPA Symposium, Tokyo, 11–15.

Matthews N. A. 2008, *Aerial and Close – Range Photogrammetric Technology: Providing Resource Documentation, Interpretation and Preservation*, Technical Note 428, U. S. Department of the Interior, Bureau of Land Management, National Operations Center, Denver, Colorado.

Prins A., Adams M. J. 2013, *Practical Uses for Photogrammetry on Archaeological Excavations*, Jezreel Valley Regional Project: JVRP White Papers in Archaeological Technology: www.jezreelvalleyregionalproject.

- com/practical-uses-for-photogrammetry-on-archaeological-excavations.html (10. septembar 2017).
- Scianna A., Villa B. 2011, *GIS Applications in Archaeology*, Archeologia e Calcolatori 22, 337–363.
- Wheatley D., Gillings M. 2002, *Spatial Technology and Archaeology: The Archaeological Applications of GIS*, New York, 1–18.
- Zotović Lj. 1960, *Mala Kopašnica – nekropola*, Arheološki pregled 2, 123–127.
- Zotović Lj. 1962, *Mala Kopašnica – rimska nekropola*, Arheološki pregled 4, 221–223.
- Zotović Lj. 1964, *Mala Kopašnica – rimska nekropola spaljenih pokojnika*, Arheološki pregled 6, 106.

Vujadin M. Ivanišević
Aleksandar Z. Stamenković
Sonja Z. Jovanović

APPLICATION OF DIGITAL ARCHAEOLOGY IN PROTECTIVE ARCHAEOLOGICAL SURVEYS: THE MALA KOPAŠNICA EXAMPLE

In the period between 2012 and 2014, the Institute of Archaeology in Belgrade conducted protective archaeological excavations at a section of Corridor 10 (E-75), near Mala Kopašnica, at the entrance into the Grdelica Gorge. On this occasion, parts of a Roman settlement with remains of a necropolis with cremated and buried deceased, three memories, an artisanal centre, a trench and a road that used to run parallel to the present-day communication lines were explored at the Kamenitica, Pazarište and Carski Drum sites. On the basis of the explored sections, the settlement may be roughly dated back to the period from the end of the 1st century to the end of the 4th century.

During the 2012 explorations the standard documentation prescribed by the Law on Cultural Properties was implemented and this was also done during 2014, with a difference that digital documenting had been introduced. We applied measuring with total station, orthophotography of the site using aerophotogrammetry, orthophotography of individual structures using terrestrial photogrammetry and imaging using a GPR. All of the obtained data and orthophotos were georeferenced in the state reference coordinate system and were included, during the explorations themselves, into the geographic information system (GIS) set up for the explorations in Mala Kopašnica. The recorded profiles by the GPR were also included in the GIS and this involved the space of the artisanal centre and the settlement. The GPR was used in order to establish whether there were any archaeological structures in the insufficiently clearly defined areas, as was in our case the space between the settlement, the artisanal centre and the necropolis. The new applied methods of digital documenting allowed for a preparation of precise technical documentation and great savings in time, which was particularly important having in mind the short timeframe provided for the excavations (two

months) and the large area that had to be excavated – 5300 m². We excavated a total of 3800 m² of area which had preserved archaeological structures, while in the remaining parts these had been destroyed by building houses in the 19th and the 20th centuries.

The application of contemporary methods has still not become widespread in the Serbian archaeology. In the recent years, the photogrammetric method has started to be used at some sites in Serbia. However, in most of the other sites, it still does not constitute an integral part of the documentation. In order to show the importance of this method and point to the need to include it into archaeological research, we have presented the process of photogrammetry through different examples, primarily for terrestrial imaging, while the aerophotogrammetry of the site have been shown earlier. The photogrammetric process has been shown in this paper through the modelling of the terrain topography of the excavated part of the necropolis and the settlement at the Carski Drum site, in the documenting, presentation and interpretation of the structures, on the kiln discovered within the artisanal centre, on the parts of the Roman road, layers and profiles, as well as on the example of one grave. This method has proved to constitute a very important component when it comes to the documenting of archaeological excavations in the field and later, during the scientific analysis.

On the basis of the experience working with the GIS, it is quite certain that this software package belongs to the group of the most reliable programmes for the setting up of a database, and for the analysis and interpretation of data. The feeding of data, their mutual interlinking, work with graphic elements, maps and drawings, three-dimensional presentations, interactive graphic presentation of statistical and spatial analyses have significantly facilitated the study of a large number of data collected during the protective archaeological excavations in Mala Kopašnica. The database set up in the GIS has enabled us also to recognize a pattern of the settling here, to study the site's and the spatial logics, as well as to recognize the model of the spreading of the settlement. In addition, creation of three-dimensional spatial models has improved the visualization and presentation of documentation.

The authors are proposing to have digital archaeology and the GIS introduced into the documenting of the archaeological legacy which should be based on defined databases, database formats, metadata and especially on the digital archiving of documentation, as a part of a unique and centralized system for the entire territory of Serbia.

Брана Б. Стојковић-Павелка* Купатило у Ромулијани

Републички завод за заштиту споменика
културе – Београд

* brana.pavelka@gmail.com

¹ Yegül 1995: 30; Стојковић-Павелка 2004: 44–47.

² Pollio 1990: 155–170; 116–117.

³ Васић 1993: 124; Чанак-Медић 1995: 60. Грађевина купатила није била предмет разматрања, а цртежи основе дати су у оквиру планова који илуструју преглед генералне изграђености археолошког налазишта. Као архитекта задужен за конзерваторске радове на археолошком налазишту Гамзиград испред Републичког завода за заштиту споменика културе, од 1987. од 2015. године пратила сам археолошка истраживања купатила и израдила техничку документацију.

⁴ Лаловић, Јовановић, Ружић 1997: 199.

⁵ Петковић 2010: 37, са старијом литературом; Petković 2011: 171; Петковић, Капуран 2013: 287–291.

⁶ Sreјović 1992–1993: 41.

⁷ Срејовић 2010: 43.

Апстракт: Купатило у Ромулијани археолошки је истраживано у више наврата. Познато је по томе што је током ископавања обављених 1993. године откривена порфирна скулптура главе цара Галерија. Анализирањем конструктивног склопа дошло се до сазнања о две фазе у релативној хронологији изградње купатила, које су образложене. Текст даје детаљан опис грађевине, указујући на недоумице везане за њено коришћење и происекле из места на коме је изграђена у оквиру гамзиградског утврђења.

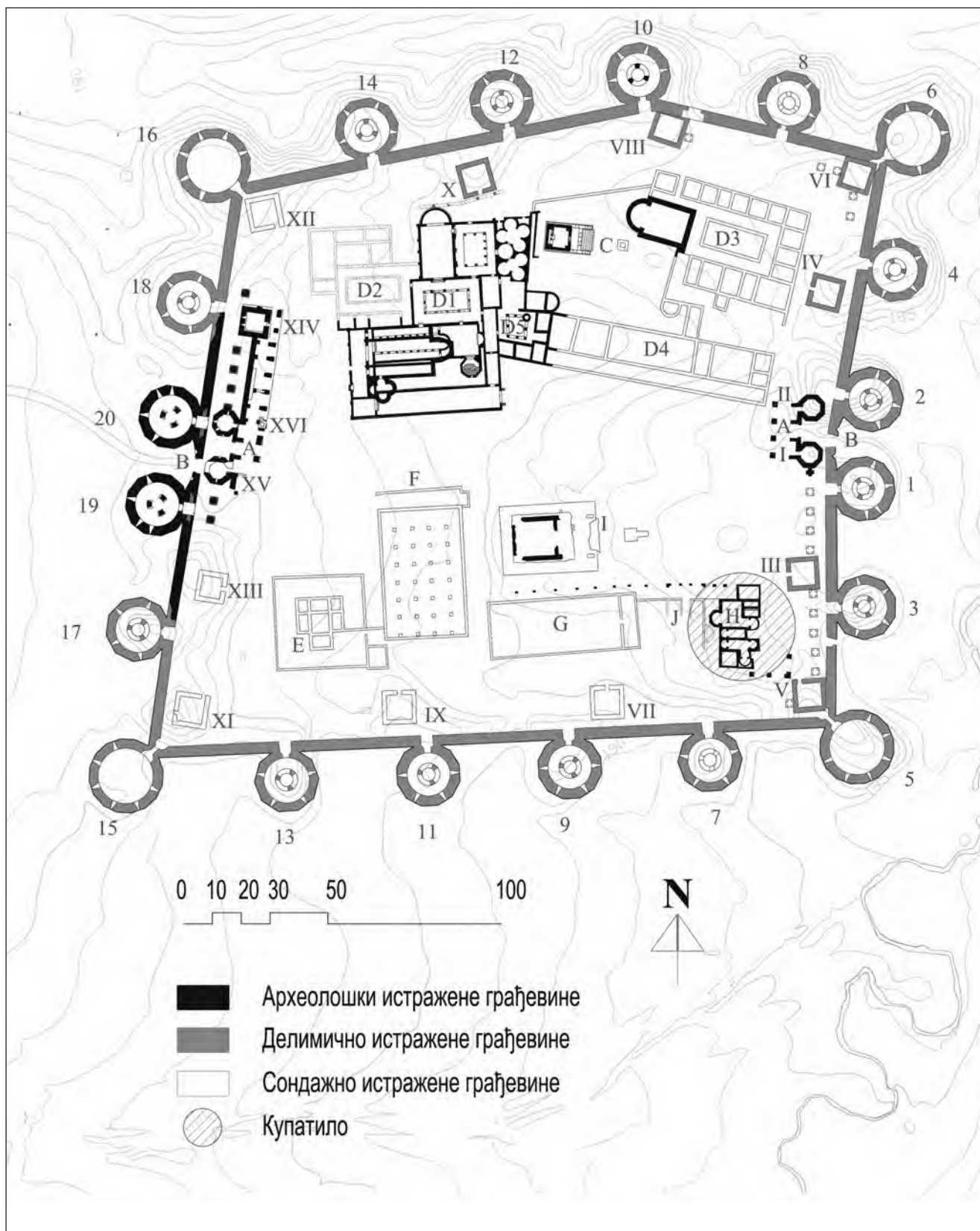
Кључне речи: Ромулијана, Галерије, археологија, касна антика, купатило, терме, балнеа

Коришћење купатила, јавних и приватних, заузимао је важан простор у дневним активностима римских грађана, обухватајући све слојеве друштва. Грађевине у којима се користила вода у хигијени тела имале су значајно место у римској архитектури и планирању простора.¹ Колики је значај придаван води, види се по томе што је римски архитекта Марко Витрувије Полио (Marcus Vitruvius Polio) у I веку пре наше ере, у свом делу *Десет књига о архитектури*, целу осму књигу њој посветио. У петој књизи, у поглављу десет, даје податке о купатилима и препоруке о одабору места и начину зидања.²

Комплекс Ромулијана по свом планском концепту представља специфичан облик резиденције намењен царевима Рима из доба тетрархије. Он обухвата сложени просторни склоп бројних грађевина намењених удобном боравку цара Галерија, након његовог повлачења са престола. Купатило, као важно место одвијања живота у антици, једна је од тих грађевина. Подигнуто у југоисточном углу утврђења, археолошки је истраживано у више наврата (сл. 1).³ Грађевина је, током систематских археолошких ископавања обављених осамдесетих и деведесетих година у потпуности истражена.⁴ Тада спроведена истраживања, као и она обављена у периоду 2002–2005. године, дала су податке о претходној изградњи на том месту.⁵

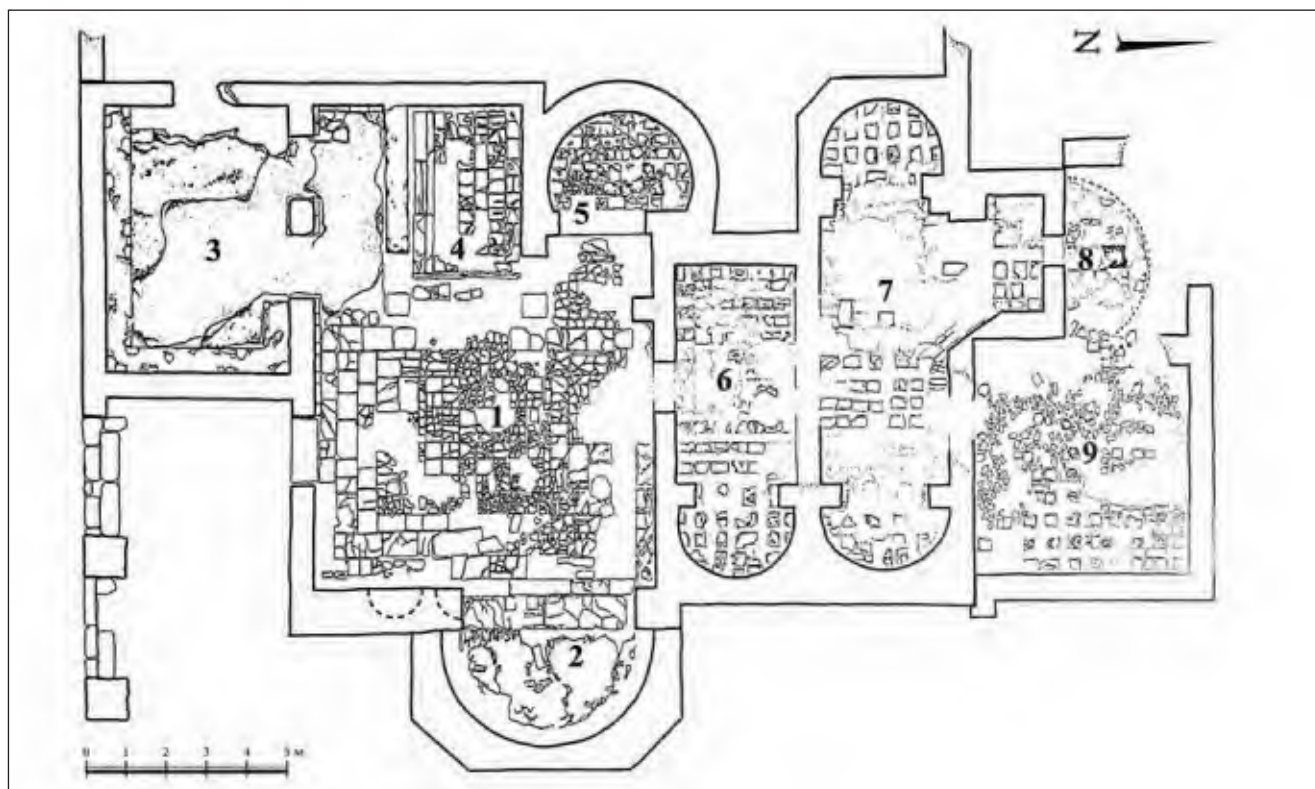
Објекат је назван „царске терме“ због окружења у коме је изграђен, али и због открића порфирне главе, дела монументалне скулптуре цара Галерија, нађене током археолошких истраживања у првој половини 1993. године.⁶ Значај купатила у оквиру царског утврђења наговештен је већ првим тумачењима просторног распореда, када је утврђено да су јужно од декумануса (*decumanus*) биле смештене јавне грађевине, међу које је, због места изградње, и уврштено.⁷

Као што је напоменуто, купатило се налази на крајњем југоисточном делу унутрашњег простора утврђења, на најнижој коти терена у односу на остале откопане грађевине. Лоцирано је уз стубове јужног портика млађег утврђења.



1. Ситуација утврђене палате цара Галерија
(цртеж Б. Стојковић-Павелка)

1. Situation of the fortified palace of Emperor Galerius
(drawing by B. Stojković-Pavelka)



2. Основа купатила након археолошких истраживања:

1. улазни хол, 2. дозидана апсида, вероватно за цара Галерију, 3. простор за пресвлачење, 4. илијски базен, 5. базен за купање у хладној води, 6. слабије грејани простор, 7. јако грејани простор, 8. ложиште, 9. накнадно дозидана просторија са јаким грејањем (цртеж Б. Стојковић-Павелка)

2. Bath's ground plan after the archaeological survey:

1. entrance hall, 2. extended apse, probably for Emperor Galerius, 3. changing room, 4. shallow pool, 5. pool for the bathing in cold water, 6. less heated space, 7. strongly heated space, 8. hearth, 9. subsequently added room with strong heating (drawing by B. Stojković-Pavelka)

⁸ Чанак-Медић, Стојковић-Павелка 2010: 100–102, где је опис појединачних просторија у купатилу.

⁹ Петковић, Капуран 2007–2008: 292–295.

У зграду се улазило са трема, који је од околног терена уздигнут за два степеника и надовезује се на портик који се простире дуж грађевина јужно од периптероса (Ј). Преко високог прага ступа се у унутрашњост, коју чини неколико упоредо изграђених простора (сл. 2).⁸ Прво се налази на улазни хол (1), око кога је распоређено неколико просторија различите намене. Археолошка истраживања хола открила су остатке пода од обрађених комада мермера и туфопешчара, постављених у различитом слогу. На основу нађених фрагмената, установљено је да су средишњи део покривале квадратне плоче, сложене у облику шаховског поља, док су у осталом делу просторије биле различитих величина, у зависности од места уградње. Уз јужни зид хола откривени су незнатни остаци мозаичког подног украса, чија је подлога била у нагибу према средишту просторије.

Са западне стране хола налази се полукружна, са спољне стране петострана апсида (2), којој се приступа преко два масивна степеника. Њена унутрашњост била је испуњена шутом.⁹ Крајеви апсиде прислоњени су уз зид хола и са њим повезани вертикалним малтерним спојницама, пруженим до темеља, које дају податак о томе да је накнадно дозидана. У западном зиду хола откривене су две полукружне нише, прво-

3. Фрагмент фреске у ниши улазног хола (Б. Михаљевић)
3. Fragment of a fresco in the niche of the entrance hall (B. Mihaljević)



¹⁰ Ову претпоставку потврђује скулптура Ескулапа, откривена током археолошких истраживања, чије димензије одговарају простору једне од ниша, в. Живић 2003.

¹¹ Петковић, Капуран 2013: 292, где је предложен начин коришћења петостране апсиде.

¹² На унутрашњем лучном зиду апсиде нису нађени трагови хидрауличног малтера, којим би морао да буде малтерисан у случају да се користи као базен. Са спољашње стране није откривен отвор одвода за воду, а керамичка цев констатована у зиду, због високе коте на којој се налази и чињенице да је са спољне стране зазидана, није могла бити у функцији базена. Због тих чињеница остало се на становишту да је апсидална конструкција испуњена шутом и уздигнута у односу на под улазног хола, како би послужила као простор за цара.

битно омалтерисане и осликане (сл. 3). Служиле су, вероватно, за скулптуре Хигије и Ескулапа – богова који се доводе у везу са хигијеном и купатилима, а приказују се у пару (сл. 4).¹⁰ Приликом пробијања отвора за петострану апсиду те две нише су негиране зазиђивањем, а јужна је и пресечена током грађевинске интервенције.

Простор апсиде археолошки је истражен 2005. године.¹¹ Током чишћења, у шуту се наилазило на бројне коцкице мозаика, међу којима су биле и оне са златним премазом. Некадашња богата декорација и уздигнути положај апсиде у односу на околни простор указују на то да је изграђена за неку значајну личност, можда за самог Галерија.¹²

Североисточно од улазног хола налази се правоугаона просторија (3), у коју се улазило кроз два пролаза раздвојена зиданим ступцем. Одаја је дуж зидова имала зидани банак, што је одређује као аподитеријум (*apoditerium*) – простор за пресвлачење корисника купатила. У углу ове просторије нађени су остаци мозаичког пода са геометријским мотивима, постављени на два висока слоја малтерне подлоге (сл. 5). Са источне стране одаје постојала су врата, за која се претпоставља да су се користила за комуникацију са споредним просторијама.

Са источне стране хола укопан је плитки базен (4), у који се са севера силази преко два степеника од туфопешчара. Западни зид базена формира монолитна плоча, од истог камена, заобљена на врху и уклопљена у висину пода од двобојних плоча. Положај овог базена у простору без грејања претпоставља неку од функција фригидаријума (*frigidarium*), а непосредна близина аподитеријума указује на први корак у коришћењу купатила. Под базена, као и бочни зидови, нису били малтерисани, а нису откривени ни трагови хидрауличног малтера. Такође, не постоји отвор за одвод воде, што наводи на помисао да је у том плитком спуштеном простору вода могла да се користи само у посудама.

Непосредно уз плитки базен откривена је потковичаста конструкција (5), која образује дубљи базен, високом преградом одвојен од улазног хола. На зидовима и поду овог безена



4. Скулптура Ескулапа
(Народни музеј Зајечар)

4. Sculpture of Asclepius
(National Museum Zaječar)

¹³ Petković 2011: 174–179. Археолошка ископавања на простору са грејањем открила су просторни однос тепидаријума и калдаријума, сачуван само у темељној зони старије грађевине, који због ниске очуваности и оштећења малтерне супструкције на којој су стајали стубићи хипокауста првобитно није могао бити сагледан.

¹⁴ Тубули су правоугаоне керамичке цеви које служе за спровођење топлог ваздуха, в. Yegül 1995: 363–365. У случају Гамзиграда, одговарајући облик добијен је спајањем два елемента плитког U-профила, који су оловним кланфама спајани са зидом.

нађени су трагови хидрауличног малтера неопходног за изолацију простора у коме се користи вода. Са источне стране, у нивоу пода, налази се оловна цев за испуст воде. Базен је такође био део фригидаријума и служио је освежавању купањем у хладној води.

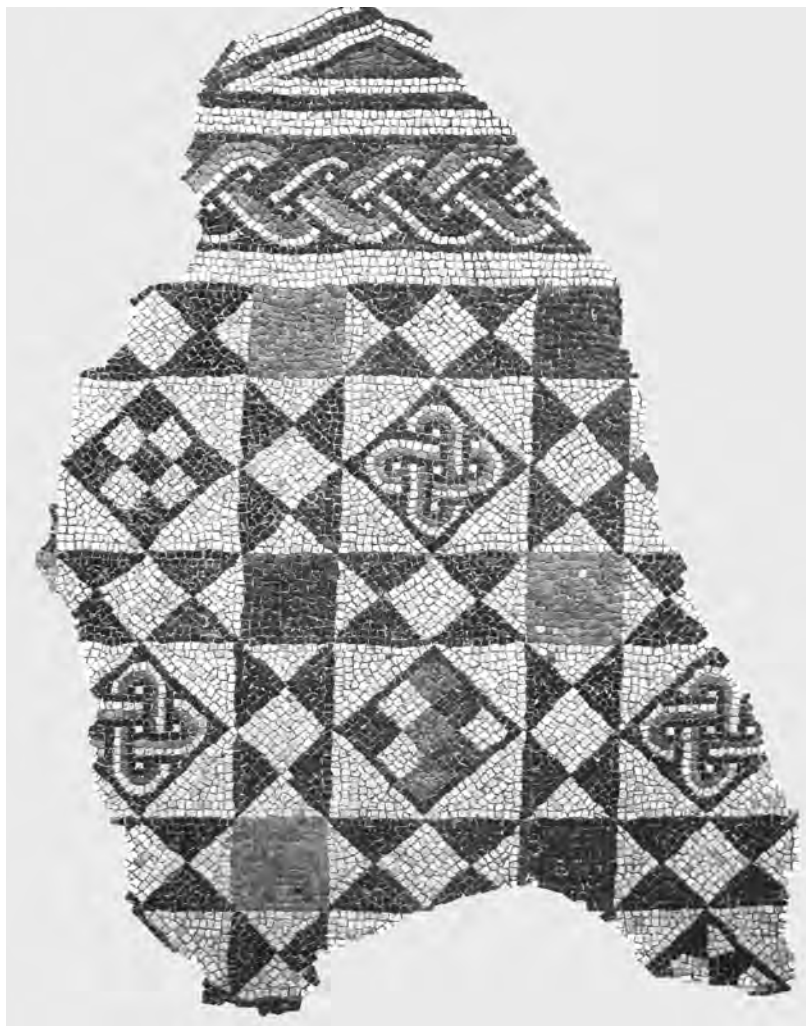
Јужни зид улазног хола делио је хладан простор купатила од грејаног. Тачан положај врата није могао бити установљен због ниске очуваност средишњег дела преградног зида. Грејани простор био је издељен на више одаја повезаних заједничким хипокаустом (*hipokaust*), конструкцијом за грејање пода. Хипокауст су чинили зидани стубићи висине шест опека димензија 32 x 24 cm, постављени на малтерној подлози у низовима управним на северни зид. Преко стубића су полагане бипедалне опеке димензија 61 x 61 cm, које су чиниле подлогу завршне обраде пода. Простор у који се прво ступало (6) најудаљенији је од ложишта и имао је слабије загрејан ваздух. Назив тепидаријум (*tepidarium*) проистиче из функције, односно припреме корисника за улазак у топлије одаје. Овај простор има две полукружне нише на западној страни.¹³ Будући да на зидовима ниша нису откривени трагови хидрауличног малтера, нити их је зидана преграда делила од осталог простора, нису могле имати функцију базена. Сведени простор давао је могућност да буду опремљене само по једним комадом намештаја.

Зиданом преградом, сачуваном само у темељној зони, тепидаријум је одвојен од најтоплијег дела купатила – калдаријума (*caldarium*) (7). Овај простор најближи је ложишту. У њему се издваја полукружни базен изграђен на источној страни. Остаци зидова базена, као и трагови у поду, показују да је био издигнут на хипокаусту, обложеном хидрауличним малтером. За испуштање воде коришћен је омалтерисани канал. Његов положај је изнад висине хипокауста и малтерне поднице, чиме је дефинисана најнижа кота пода базена. Непосредно уз ложиште – префурнијум (*prae-furnium*) (8), на конструкцији хипокауста откривен је слој малтера са крупно ломљеним опекама висине 30 cm. Уз бочне зидове нађене су посебно обликоване опеке – тубули (*tubuli*), којима је врућ ваздух из ложишта спровођен дуж зидова.¹⁴ За овај простор се може претпоставити да је био намењен за знојење – судаторијум (*sudatorium*). Стубићи хипокауста, као и само ложиште, имају трагове паљевине и оштећења изазвана високим температурама (сл. 6). Уз јужни зид купатила накнадно је дограђена још једна просторија калдаријума (9), са хипокаустном конструкцијом, коју чине стубићи висине 58 cm, начињени од керамичких вртених цеви. Грејање ове просторије највероватније се обављало са спољне стране источног зида. Тачан положај отвора који је повезивао два калдаријума, првобитни и додати, није могао бити установљен.

Анализом конструктивног склопа зграде купатила може се закључити да у планирању изградње није примењен сложен пропорцијски однос: улазни хол је за основно размаравање имао квадрат, док укупна ширина унутрашњости тог дела објекта износи $1:\sqrt{2}$; и аподитеријум има однос ширине и дужине $1:\sqrt{2}$. Простори су релативно спонтано развијани, а њихова величина и облик подређени су функцији. Два ступца трема испред зграде купатила не уклапају се по положају и димензијама, те представљају одступање од конструктивне шеме.

5. Мозаик из просторије за пресвлачење
(В. Рашић)

5. Mosaic from the changing room
(V. Rašić)



¹⁵ Дебљина зидова варира од 72 до 110 см. Они који образују просторе без грејања су тањи, док су код грејаних дебљи. Ни на унутрашњим странама зидова нису откривени трагови декоративног малтера.

Зидови купатила су грађени од камена и опека у неуједначеном слогу.¹⁵ На фасади купатила нису откривени трагови малтера, те се може закључити да је техника зидања дала и завршни изглед. Једино што се издваја као покушај декорисања јесте детаљ опека у слогу рибље кости, откривен на две спољашње стране дограђене петостране апсиде (сл. 7).

Због ниско очуваних зидова, горње делове грађевине није могуће прецизно дефинисати. Простор без грејања у купатилима малих димензија уобичајено је имао раван плафон и дрвену кровну конструкцију. Загревани простори су пак, због бољег чувања топлоте, били засведени: полукружне нише – полукалотама, а подужни простори – полуобличастим сводовима. Места прозора, њихов облик и димензије, као и положаје појединих врата, није било могуће одредити.

Разматрајући коришћење простора купатила, постаје јасан начин кретања корисника од улазног хола кроз појединачне утврђене фазе – од пресвлачења, преко хладних и млаких простора, до купања у врелом базену и боравка у простору за знојење. У оквиру сагледавања техничких услова за рад купатила, несумњив је начин испуштања воде из два базена, хладног и топлог. Код базена са хладном водом, то је оловна цев, док је код онога са топлем водом одводна цев зидана и малтерисана хидрауличним малтером. Археолошка ископавања из 1997. године била су усмерена на простор источно од терми. Уз зид купатила

6. Хипокауст и малтерна подлога судаторијума (Б. Михаљевић)

6. Hypocaust and plaster base of the sudatorium (B. Mihaljević)



7. Спољашњи изглед дозидане петостране апсиде (Б. Стојковић-Павелка)

7. Outside appearance of the added five-sided apse (B. Stojković-Pavelka)



¹⁶ Лаловић, Јовановић, Ружић 1997: 201–205.

¹⁷ Петковић 2010: 38; Petković 2011: 180; Петковић, Капуран 2013: план 1.

који омеђава аподитеријум и фригидаријум, откривани су остаци два одводна зидана канала. На нешто нижој коти нађена је и оловна цев која излази из зида терми.¹⁶ Положај ових канала не одговара месту испуста воде из базена фригидаријума, а ни њихов спој са изливом из грађевине није нађен. Археолошка ископавања обављена 2004, 2005. и 2007. године открила су јужно од купатила три одводна канала различитих пресека, са падом од запада према истоку, вероватно према клоаки која постоји у источном бреду млађег утврђења. Установљено је да ти канали припадају ранијој грађевинској фази и да нису у вези са купатилом које се разматра.¹⁷ Као што није тачно утврђено куда се одводи вода из базена купатила, није за сада нађено ни какав је довод воде. Наставак археолошких истраживања спољашњег простора купатила могао би допринети ближим сазнањима о техничкој страни његовог функционисања.

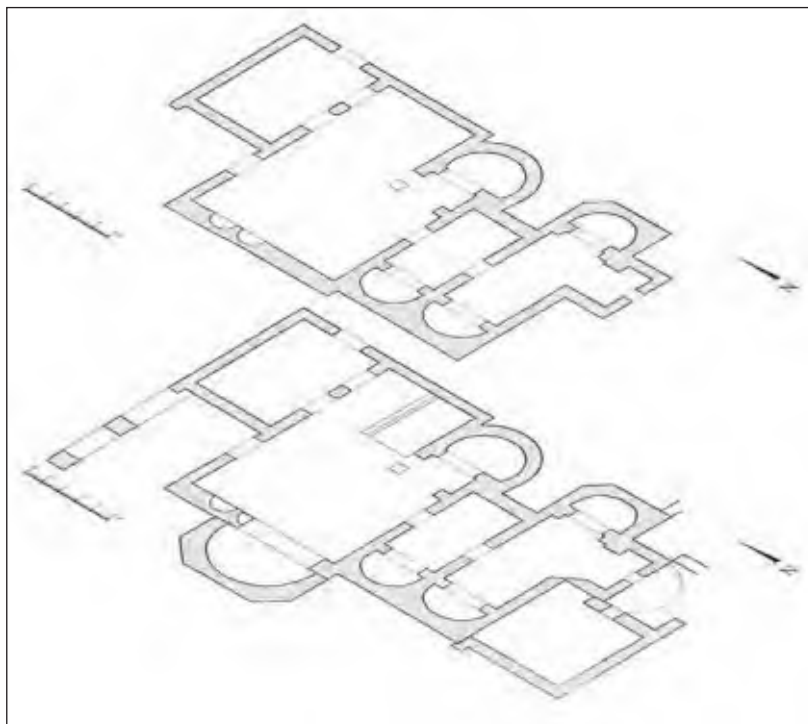
У настанку купатила јасно се могу издвојити две грађевинске фазе (сл. 8). Првом фазом може се сматрати функционална целина купатила, коју карактерише коришћење мозаика за украшавање подова улазног хола и аподитеријума. Квалитет израде мозаика, као и стилске карактеристике орнаментике

8. Шематски приказ фаза изградње
(цртеж Б. Стојковић-Павелка)

8. Schematic presentation of the
construction phases
(drawing by B. Stojković-Pavelka)

9. Под у прикљученом холу након
археолошких ископавања и приказ
реконструисаног изгледа
(цртеж А. Петровић)

9. Floor in the entrance hall after the
archaeological excavations and
presentation of the reconstructed
appearance (drawing by A. Petrović)



¹⁸ Лаловић, Ружић, Јовановић 2000: 283.

могу се поредити са онима из палате или тзв. Ромулиног три-клинијума. На основу резултата археолошких истраживања, чини се да објект у тој фази или није био завршен у потпуности, или су оштећења унутрашњости била знатна, пошто у средини пода хола нису нађени трагови мозаика.¹⁸

Друга фаза обухватила би доградњу петостране апсиде и плитког базена наспрам ње, израду новог пода у улазном холу, као и изградњу још једне просторије калдаријума и два ступца трема испред купатила. Она се може повезати са важним историјским збивањем – проглашењем Галерија за цара, када је једноставно купатило било потребно уподобити новом значају

¹⁹ После детаљног техничког снимања пода, боље очувани елементи од туфопешчара и мермера су подигнути, нумерисани и депоновани, како би у фази рестаурације грађевине и пода били враћени на одговарајућа места. Централни мотив пода је у облику шаховске табле са седам поља по страни, уоквирен правоугаоним елементима у тракама беле и сиве боје. Блокови камена са горње стране су правилно обрађени и оштрих ивица. Са доње стране су неправилни, буњасте, са највећом дебљином у средишњем делу, што указује на то да су били полагани у дебљу малтерну подлогу.

²⁰ Catullo 2000: 18; *Piazza Armerina* 2007: 38.

²¹ Niemann 2005: 3, 4.

корисника. С обзиром на то да су купатила пре свега функционалне целине везане за систем грејања и коришћење воде, чини се да је најједноставније било да се, у естетском смислу, доради и унапреди простор улазног хола. Ове интервенције се препознају по употреби масивних блокова туфопешчара, како за приступно степениште уздигнутом аподитеријуму, тако и за степениште за силазак у плитки базен. Обрађени комади истог камена коришћени су у алтернацији са мермерним блоковима за обликовање новог пода улазног хола (сл. 9). Нивелација пода висински се уклапа са обрађеним челом базена, са којим, управо због употребе туфопешчара, чини складну целину.¹⁹ Са функционалне стране, унапређење купатила постигнуто је тиме што је простор калдаријума проширен додавањем још једне просторије.

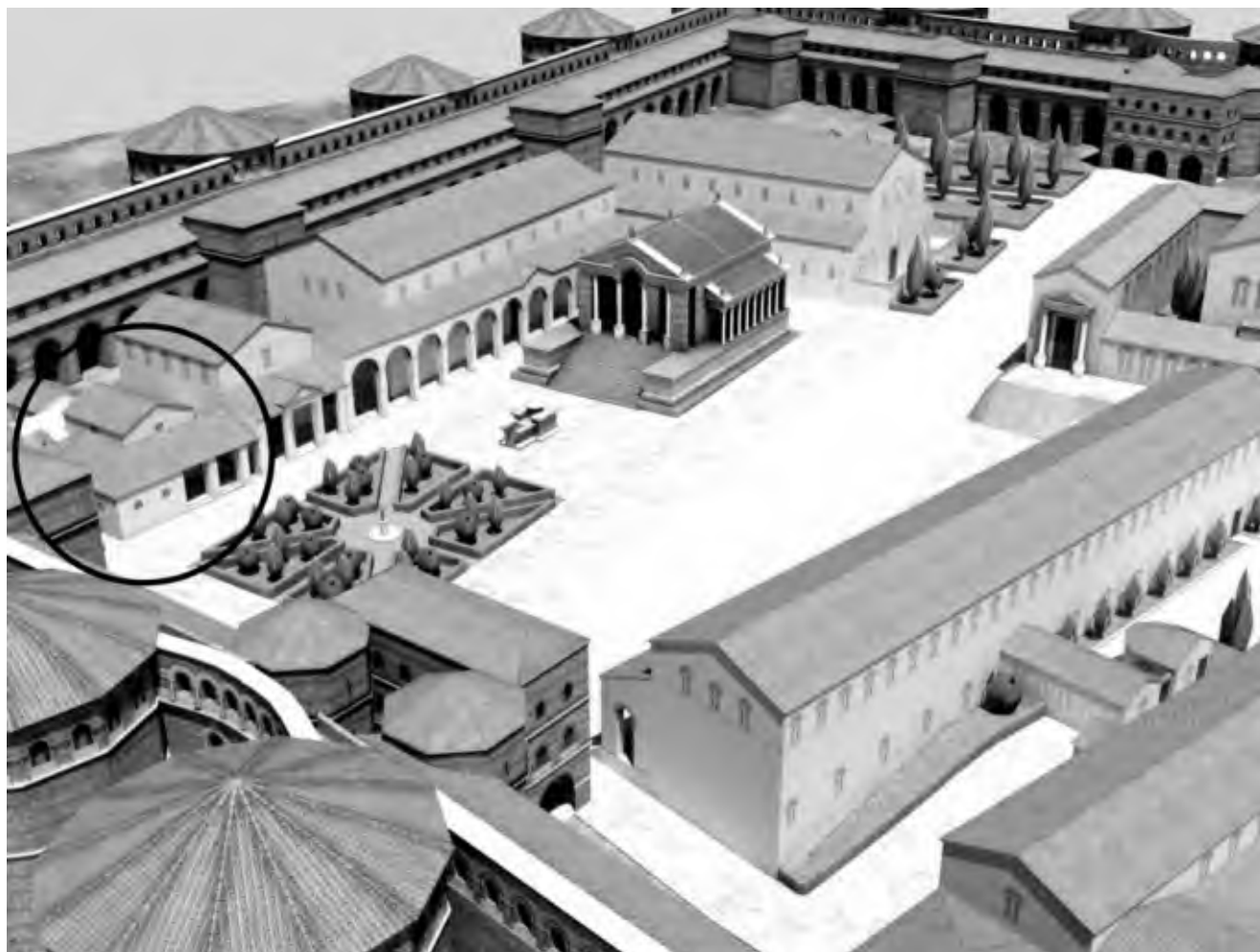
У релативним хронолошким односима ове две грађевинске фазе одговарају изградњи и других делова Ромулијане. Наиме, претпоставка је да прва фаза одговара почетку изградње утврђене палате и старијем утврђењу, а друга – времену настанка млађег утврђења и великог храма.

Намеће се питање шта би могао бити разлог да се доградњом нове петостране апсиде негирају нише за скулптуре Хигије и Ескулапа. Будући да се функција купатила није мењала, чини се да су оне свесно искључене из декорације простора. Како је Галерије проглашењем за цара изједначен са врховним божанством Јупитером, може се претпоставити да је и простор купатила, као и целокупно утврђење, деизовано. Тим чином представе нижих божанстава која нису била у директној вези са њим нису више била прихватљива.

Када су у другој фази испред зграде купатила подигнута два ступца ради формирања трема, грађевина је постала завршни елемент колонеде која повезује претпросторе трију грађевина. Остаци зида између терми и суседне западне грађевине указују на потребу формирања континуалног трема, који на тај начин са јужне стране формира теменос великог храма – периптероса. Имајући у виду да је периптерос посвећен Јупитеру, персонификацији цара Галерија, можда положај купатила треба сагледати у контексту ритуалних купања у обредима везаним за Јупитеров храм.

Римске палате с краја III и почетка IV века имале су у свом просторном склопу одаје намењене купању, са свим потребним функцијама. Разматрајући временски сличне царске комплексе, на примеру *Villa del Casale* у Пијаца Армерини, може се уочити да је купатило чинило неодвојиви део целине царске палате. Такође, његова величина прилагођена је већем, али ипак ограниченом броју посетилаца.²⁰ С друге стране, унутар Диоклецијанове палате још није откривена ни локација купатила.²¹

Просторије са функцијом места за купање и одржавање хигијене лоциране у склопу стамбеног дела Галеријеве палате до сада још нису откривене. Купатило које разматрамо налази се на супротној страни главне комуникације – декумануса, на удаљености од око 60 m од палате. Иако невелика, удаљеност не пружа удобност за његово свакодневно коришћење. Опредељење за изградњу купатила баш на том месту налазило би се у чињеници да је на тој локацији још раније било изградње и опремања простора инсталацијама за воду. Стога је претпоставка да је, уместо за дневну хигијену, купатило коришћено у царским церемонијама (сл. 10).



10. Модел простора јужно од храма (В. Јевремовић)

10. Model of the space south of the temple (V. Jevremović)

²² Чанак-Медић, Стојковић-Павелка 2010: 102.

²³ Yegül 1995: 43.

²⁴ Грађевина купатила технички је детаљно снимљена 2002. и 2005. године, а превентивни конзерваторски радови изведени су 2006. године, када су рестаурисани прилично урушени зидови. На тај начин наглашен волумен грађевине постао је нешто читљивији. Осим тога, постављене су две заштитне конструкције: једна ради очувања остатака ложишта и хипокауста са малтерном подлогом, а друга за плитку нишу са фреско-малтером и траговима живописа у зиду улазног хола. 3D модел утврђења са познатим објектима радио је Витомир Јевремовић са тимом архитеката, а подаци за рестаурацију волумена и могуће изгледе грађевина остварени су у сарадњи са Републичким заводом за заштиту споменика културе.

Када је у питању величина саме грађевине и њених унутарњих просторија, јасно је да се ради о објекту малих димензија, који не може истовремено да прими већи број посетилаца. Ранија изнесена претпоставка о томе да је посреди купатило које је користио цар са својом свитом²² може се прихватити уз ограду да се под свитом подразумева само послуга, пошто места практично има једино за цара. У том контексту јасна је и терминолошка недоумица око назива купатила. У досадашњим текстовима се за гамзиградско купатило користи назив *ѿерме* (*thermae*), као опште име за грађевине са системом грејања воде. Латинско име за купатила било је предмет разматрања лингвиста у међународном контексту, уз закључак да су терме објекти првобитно грађени на термалним изворима, а затим и градски грађевински комплекси предвиђени за масовно коришћење. Израз *балнеум* (*balnea*), међутим, користи се за мања приватна купатила која је користио ограничен број особа.²³ У Ромулијани, без обзира на то да ли се ради о термама или балнеуму, атрибут „царско“ несумњиво припада купатилу, не због просторности, конструктивне смелости или раскоши ентеријера већ због цара Галерија, за чије потребе је подигнуто.²⁴

Литература

- Васић Ч. 1993, *Felix Romuliana, Галеријева палата у Гамзиграду*, Римски царски градови и палате у Србији, Београд, 119–163.
- Живић М. 2003, *50 година одгонења*, Народни музеј, Зајечар.
- Лаловић А., Јовановић С., Ружић М. 1997, *Ромулијана – Гамзиград, Касноантичка утврђена палата*, Старице XLVIII, 199–203.
- Лаловић А., Ружић М., Јовановић С. 2000, *Гамзиград – Ромулијана, Археолошка истраживања на сектору терми током 1998*, Старице L, 283–285.
- Петковић С. 2010, *Римски Гамзиград пре царске палате, Felix Romuliana – Гамзиград*, Београд, 33–42.
- Петковић С., Капуран А. 2013, *Археолошка ископавања налазишта Гамзиград – Romuliana 2007–2008. године*, Старице LXIII, 287–300.
- Срејовић Д. 2010, *Царски дворца, Felix Romuliana – Гамзиград*, Београд, 43–48.
- Стојковић-Павелка Б. 2004, *Римска култура*, Вода – смисао трајања, Београд, 44–47.
- Чанак-Медић М., Стојковић-Павелка Б. 2010, *Архитектура и просторна структура царске палате, Felix Romuliana – Гамзиград*, Београд, 49–106.

*

- Catullo L. 2000, *The ancient Roman Villa of Casale: past and present*, Palermo.
- Čanak-Medić M. 1995, *Spatial development of Romuliana within the late Roman court architecture*, The Age of Tetrarchs, Belgrade, 50–63.
- Niemann G. 2005, *Dioklecijanov palača u Splitu*, Split.
- Petković S. 2011, *The Roman settlement on Gamzigrad prior to the imperial palace Felix Romuliana*, Старице LXI, 171–189.
- Piazza Armerina 2007, *Progetto di recupero e conservazione della Vila Romana del Casale di Piazza Armerina*, edizione I grandi Restauri N.1, Palermo.
- Pollio M. 1990, *Десет књига о архитектури*, Сарајево.
- Srejić D. 1992–1993, *A porphyry head of a tetrarch from Romuliana*, Старице XLIII–XLIV, 41–45.
- Yegül F. 1995, *Baths and Bathing in Classical Antiquity*, Cambridge, Massachusetts.

The Gamzigrad complex, by its ground plan concept, incorporates a composite spatial grouping of numerous buildings intended for a comfortable stay of Emperor Galerius after his renouncing of the throne. A bath, as an important place of the life in the Antiquity, is one of these structures. It was built in the south-east corner of the fortress, along with other public buildings with which it was linked through a joint portico.

The bath is entered from the north and the way leads into a spacious hall which is surrounded by rooms serving the function of the *apoditerium* and the *frigidarium*. The heated rooms of the *tepidarium*, *caldarium* and *sudatorium* extend along the axis of the building towards the south section which contains *prefurnium*.

The low preserved walls do not provide sufficient data for a full reconstruction of the upper parts of the building, with the positions for window openings and the appearance of the roof. Nevertheless, it may be presumed that the roof construction above the entrance hall and the rooms with no heating was made of wood and with flat ceiling, while the heated rooms most probably had vaulted constructions.

The functioning of the bath has not been fully worked out. It has been determined how the water was released from the pools with cold and heated water, but the system for the feeding of the water has not been ascertained.

Considering the relative chronology of the construction of the bath, there are two phases that may be discerned. The first phase was at the time when the building was first constructed. On the basis of the building technique and the equipping with mosaic floors, it may be linked to the period when the palace and the older fortress were built. The second phase, in which an elevated apse was added in the main hall, as well as another heated room, belongs to the period when the younger fortress and the big temple, *peripteros*, were built, that is, to the time when Galerius was proclaimed emperor.

As for the location of the bath, the parallels have been searched in the Del Casale villa in Piazza Armerina in Sicily and in the Palace of Diocletian in Split. These complexes have been selected since they were built in the similar time period and because, just like Gamzigrad, they are in the World Heritage List on account of their exceptional significance.

О портретима двеју властелинки из ктиторске композиције у цркви Светог Николе у Станичењу

¹ Николић и Лађевић, 1968; Љубинковић 1984, са литературом и 3 сл.; Габелић 1987, са литературом и 23 сл.

Апстракт: У зидном сликарству гробне цркве Светог Николе у Станичењу постоји ктиторска композиција, у којој су приказане и две властелинке. Међу живим члановима је Ареша док друга властелинка у време осликавања цркве око 1330. године, није била у живоју. Њихова веома сложена одећа састоји се из три дела: кошуље, дугачке горње хаљине и мараме. Одевни предмети при поређењу њихових слика омогућују увид у сличности и разлике у кроју, украсима и другим појединосцима. Сваки одевни предмет посебно је описан како по кроју тако и у обради до коначног изгледа на сликама.

Кључне речи: Станичење, гробна црква, ктиторски наппис, поређење властелинки, одећа, украси

Западно од Пирота (са десне стране главног пута што води ка Софији), под планином Белавом, недалеко од ушћа Темштице у Нишаву, налази се село Станичење. На домаку села стоји мала, стара црква посвећена Светом Николи (сл. 1). Истраживачи средњовековног културног наслеђа обратили су пажњу на ту цркву и пре више деценија објавили исходе својих истраживања.¹

У наше време, дуготрајна истраживања и сарадња неколицине стручњака омогућили су да црква добије монографију 2005. године. Аутори текстова те јединствене и богато опремљене књиге цртежима, сликама у боји и црно-белим, дочарали су нам сложеност материје коју су обрадили о спољашњости и унутрашњости цркве и некрополе око ње. Укратко



1. Црква Светог Николе у Станичењу, североисточна страна (фото Весна Предић, 2015)

1. Church of St. Nicholas in Staničenje, the north-east side (photo by Vesna Predić, 2015)

² Поповић, Габелић, Цветковић, Поповић 2005.

³ Цветковић 2005: 79–111, сл. 30; Кнежевић 2015: 85–87.

⁴ Цветковић 2005: 84–111, 82–83, сл. 31 (у боји). У напоменама је навео обимну литературу с објашњењима о сличним примерима одеће, украса, инсигнија. Аналогије са Станичењем нису нађене. У детаљном раду о ктиторима Станичења, Цветковић на фигурама дотичних ктиторки сагледава три одевна предмета: доњу кошуљу, преко које је танка и прозирна одора, док је горња хаљина од тамноцрвеног платна, Цветковић 2005: 92, 95–96.

⁵ Цветковић 2005: 91, сл. 38; 95, сл. 41. Обе слике су цртежи према калку.

⁶ Цветковић 2005: 91–92, сл. 37 (у боји), сл. 38 (цртеж према калку), сл. 39 (у боји). Аутор је обрадио оглавље, накит, обућу, чиме се ми нисмо бавили.

речено: Марко Поповић је, поред уводног разматрања, писао о траговима у историјским изворима, истраживању цркве, архитектури, гробовима у цркви и некрополи са каталогом гробова и налазима у њима; Бојан Поповић о остацима царске одоре и златовезу на црвеним тракама са именом и титулом бугарског цара Ивана Александра нађених у зиданом гробу бр. 15; Бранислав Цветковић о ктиторском натпису и портретима ктитора, а Смиљка Габелић о живопису са каталогом фреско-натписа. Додата су и два прилога: Зденке Живковић о конзервацији живописа и Мирослава Лазића о иконостасу и иконама.² Раној прошлости те гробне цркве припадају и портрети двеју властелинки у необичним костимима, којима је посвећен наш рад.

Црква Светог Николе завршена је према ктиторском натпису 1331/32. године.³ Ктиторска композиција распоређена је по зидовима западног дела наоса. Приказано је десет чланова неке властеоске породице. На северном зиду насликани су ктитори, монах и монахиња, како у руци држе модел своје задужбине. У време живописања цркве око 1330. године, четири члана те породице нису више били међу живима. Таква судбина задесила је и властелинку која стоји десно, до ктиторског пара. Прекрштене руке на њеним грудима знак су да је реч о посмртном портрету.⁴ На западном зиду насликана је властелинка, названа „Арета“, како подигнутих руку у знак молитве, приступа новим ктиторима, брачном пару, које Свети Никола приводи Богородици.

Без теренског истраживања и могућности да на најбољи начин сагледамо одећу у целини и појединостима, у раду смо се користили сликама из књиге о Станичењу, на првом месту цртежима према калку.⁵ Те слике властелинки, стављене једна поред друге (сл. 2), омогућиле су да изложимо своје виђење и образложимо поступак у настанку и примени одевних предмета почев од кроја до коначног изгледа. Поређењем њихове сложене и необичне одеће, слојевито приказане, показало се да обе имају на себи три одевна предмета: кошуљу, горњу хаљину и мараме. Разлике међу њима су очигледне: код кошуља су у питању рукави; горње дугачке хаљине немају исту ширину ни сличне висеће рукаве, а две дугачке (преобликоване) мараме, које падају с рамена, у сваком погледу делују загонетно.

ПОРТРЕТ ВЛАСТЕЛИНКЕ АРЕТЕ

Властелинка Арета већ на први поглед одаје особу склону лепом и тракама украшеном одевању (сл. 2), уз разноврстан и богат накит.⁶

Кошуља. Шасивена је од танке тканине проткане ромбодима, у чијим пољима су крстићи (сл. 2 и сл. 3). Дугачки рукави кошуље припијени су уз руку и завршавају се манжетнама (нарукављем). Састоје се од једне шире окер траке, извезене срцоликим украсом, и друге, без украса. Рубови трака ојачани су уским гајтаном (шујташем). Уз Аретин врат припијена је, како изгледа, уска трака са извезеним ромбодима и бисером на угловима.

2. Власћелинка Аретја
(према црцјежу калка, сл. 38)
и млада власћелинка
(према црцјежу калка, сл. 41)
2. Noblewoman Areta
(according to the calque drawing,
fig. 38) and the young noblewoman
(according to the calque drawing,
fig. 41)



Хаљина. Арета је одевена у дугачку тамноцрвену хаљину, која у горњем делу прати облик тела, а од струка до глежњева постепено се шири. Хаљина има, по тадашњој моди, висеће рукаве: уски су, дужина им допире мало испод струка, а са стране падају упоредо са велом. Висећи рукави провучени су кроз прорез за провлачење руку, који је почињао од раменог зглоба и пружао се према пазуху. Са сваке стране изнад прореза нашивена је широка окер трака која се завршава у висини кукова. Широко поље траке извезено је густо савијеном лозицом са изданцима листова. Трака је оивичена гајтаном дуж стране окренуте ка средини хаљине, док су са спољне стране уз гајтан додате црне ресице, у густом низу, усмерене надолу. Истоветна трака окружује вратни изрез, спреда укосо укројен. Уз спољну ивицу виде се мале црне ресице. У продужетку наниже, дуж изреза за копчање на грудима, странице траке се приближују, спајају и укосо завршавају. Између трака пришивено је у густом низу седам дугмади. Округла су, испупчена у средини, а са једне стране додато им је неколико зракасто пружених танких жица. Те појединости створиле су изванредну целину средишњег дела Аретине хаљине. Како изгледа, исту дугмад, ушивену дуж изреза спреда, има и супруга ктитора Константина у Станичењу.

3. Власићелинка Аретија
(фото Весна Предић, 2015)

3. Noblewoman Areta
(photo by Vesna Predić, 2015)



Марама-вео. Најсложенији одевни предмет који носи Арета јесу две мараме, које падају с рамена. Особеност тих марама састоји се у томе што свака рука има своју мараму, изведену према кроју, што делује као својеврстан вео. Такав вео разликује се од класичног вела који покрива косу, а нису то ни левкасти рукави како неки други мисле. Аналогије, ако се нађу, „у слици и речи“ могле би помоћи да се реше недоумице око настанка тог одевног предмета, чији узор и назив нама нису познати. Код Аретине мараме, у поступку кројења, прво је танка тканина мараме пресавијена напола, а затим у горњем делу, око рамена, полукружно обликована. Веома је широка и та се ширина може пратити приближно до половине подлактице. Од тог места теку упоредо две линије. Оне су видљиво размакнуте једним делом испод подлактице, то показују ивице тканине, а у продужетку на доле нагло се сужавају и завршавају изразито дугим и шиљатим језичцима. Преобликована марама намештена је тако да прекрива рамена; вероватно је причвршћена неким копчама, што се не види. По свој прилици подвучена је под широку окер траку на црвеној хаљини, али тиме не ремети слободан пад viseћих рукава. У горњем делу око рукава тканина мараме ојачана је попречном траком, украшеном срцеликим мотивом, док

⁷ Цветковић 2005: 95–96, сл. 40 (у боји), сл. 41 (цртеж према калку).

⁸ Кнежевић 2006: 13–14 о одећи Константина и друге властеле у Станичењу.

уздужна трака, украшена крстићима, иде до места на десној руци где је рука савијена у лакту. У зависности од положаја руку – колико су подигнуте, траке су насликане под различитим угловима. Орнаментисане траке имају, поред украсне, и употребну вредност, што доприноси богатијем изгледу одевног предмета на коме се налазе.

Марама-вео је на десној руци савијена око подлактице и ту на неки начин учвршћена, а на левој руци, високо подигнутој, слободно пада преко руке. Тканина мараме украшена је везом у виду малих кругова, крстића и двоструких цртица; неки од њих имају омче на крајевима. Посматрана у свом изгледу, марама преобликована у неку врсту вела, допуна је црвеној хаљини са висећим рукавима, а омогућује и слободне покрете руку одевених у кошуљу, што све заједно чини изванредну целину и представља редак пример који обогаћује властеоску ношњу прве половине XIV века.

ПОРТРЕТ МЛАДЕ ВЛАСТЕЛИНКЕ

На јужном зиду ктиторске композиције насликана је млада властелинка, прекрштених руку на грудима.⁷ Њена одећа (сл. 2) одликује се особеностима које након дужег праћења кроја, израде и примене, постају разумљиве и погодне за опис. Доња одећа, **кошуља**, има дугачке рукаве припијене уз руку и сужене од лакта до шаке, где су (вероватно) једноставно порубљени. Сашивени су од окер тканине извезене шестолатичним цветићима. Руке властелинке провучене су кроз отвор орукавља на хаљини.

Хаљина. Властелинкина тамноцрвена хаљина дугачка је до плежњева и опшивена траком око руба. Горњи део хаљине скројен је према телу, а испод струка до доле мало је шири. Изрез око врата и прорез спреда са нашивеним дугмадима обрађени су уском траком опшивеном гајтаном; изрез је оивичен кратким ресицама које провирују око врата. Једна од особености хаљине су висећи рукави, дугачки до висине између струка и кукова и веома широки. Провучени су кроз прорез за провлачење руку и позади падају низ леђа упоредо са положајем руку савијених у лакту. Одатле је линија висећих рукава продужена до њиховог завршетка. Услед велике ширине доњег дела, рукави додирују предњицу хаљине, а делимично прекривају и мараму. Ојачани су по рубовима окер траком са ресицама. Поређења ради, висећи рукави на хаљини властелинке одступају од познатих ликовних примера те врсте одеће.⁸ Прорез за провлачење руку полази од раменог зглоба и спушта се до руку савијених у лакту. Оивичен је кратким ресицама како би се јасно назначио руб (ивица), јер линија повучена упоредо са прорезом означава продужетак мараме (завршетак се не види) и обележава место на које је, над прорезом за леву руку, намештена марама.

Трећи одевни предмет младе (покојне) властелинке су такође две мараме, али посебног изгледа и облика. Можда су замишљене као покров. Праћењем тока појединих линија на њеној црвеној хаљини са висећим рукавима (о чему је претходно било речи), дошло се до решења о обликовању мараме и о разликама између њене десне и леве стране,

⁹ Цветковић 2005: 96, 107 о појасу (са литературом).

односно каква је сврха тих линија. Пада у очи, пре свега, да над прорезом за провлачење леве руке (то је десна страна на слици), постоји део у виду српа, на коме су два дугмета. Са доње стране оивичен је ресицама као знак да је савијен и као такав прелази преко кошуље и viseћих рукава хаљине, што се на слици јасно види (сл. 2). Над десним рукавом линија тог савијутка тече упоредо са прорезом за провлачење десне руке и заправо значи продужетак мараме – вела. Тканина је скројена и израђена за сваку руку посебно. Дужина савијених марама допире готово до руба хаљине. Подједнако је широка до висине колена, а одатле се са обе стране марама постепено сужава све до доле, где су јој ивице раздвојене и свака за себе завршава се у облику дугачких, шиљатих језичака (видимо их и код Арете). Ивице тканине састављене су густим, црним украсним бодом налик на стрелице. Површина танке тканине извезена је орнаментима у виду равних цртица, троуглова, кругова, полукругова, са омчама на крајевима. Треба рећи да се пазило на распоред орнамената, тако да истоветни теку упоредо на једној и другој страни савијене мараме. Завршетак горњег дела мараме (покрова?) био је, према томе, над прорезом за провлачење леве руке, урађен у облику српа, који је оивичен ресицама и има два нашивена дугмета. Може се претпоставити да лева страна одеће предочава њен прави изглед намењен ношењу, док модел у Станичењу припада властелинки која више није жива. Може бити да је део у облику српа пресавијен напола имао две рупице за провлачење дугмади која су била пришивена на хаљини поред прореза за провлачење руке. С обзиром на ширину тако обликоване мараме, вероватно су и позади постојала два дугмета намештена уз крај viseћих рукава, а две рупице на одговарајућем месту позади, на другој половини тог заобљеног дела.

Властелинка преко хаљине а испод мараме носи дугачак појас од металних зглавака утиснутих на кожну подлогу. Појас је, према тадашњој моди, спуштен испод струка према куковима и завршава се језичком са крстићем. Скупocen појас је инсигнија која одликује личности високог рода.⁹

У досадашњем излагању размотрени су костими двеју властелинки из ктиторске композиције у цркви Светог Николе у Станичењу. Властелинка Арета је у време живописања цркве око 1330. године била жива, док је друга, неименована, насликана посмртно. Обе имају на себи три одевна предмета: доњу танку кошуљу дугих рукава, горњу тамноцрвену хаљину са viseћим рукавима и две мараме за сваку руку посебно. Аретине дугачке мараме падају с рамена, али оног часа кад су наменски урађене по кроју, мараме су претворене у вео за сваку руку посебно. Вео по дужини сеже готово до руба хаљине и завршава се шиљато. Код покојне властелинке велови су пресавијени и у средини, дуж ивице састављени црним украсним бодом. Појас око њеног струка представља инсигнију одређене врсте.

Костими поменутих властелинки обogaђују ношњу балканских Словена прве половине XIV века, која у погледу Станичења носи посебно обележје.

*

Мајстори фреско-сликарства цркве Светог Николе у Станичењу показали су не само сликарску вештину већ и познавање кројачке радиности, преневши на зидове изглед необичне и сложене одеће двеју властелинки, а нама у наслеђе оставили скривену поруку да се дивимо њиховом заједничком умећу.

Литература

- Габелић С. 1987, *Прилог познавању живописа цркве Св. Николе код Станичења*, Зограф 18, 22–36.
- Кнежевић Б. 2006, *Примери ношње источногачког порекла у српском зидном сликарству XIV века*, Вардарски зборник 5, 36.
- Кнежевић Б. 2015, *Историјске, друштвене и црквене прилике у источној Србији (XIV–XVI век)*, ГЛАС CDXXV Српске академије наука и уметности, Одељење историјских наука, књ. 17, 85–87.
- Љубинковић Р. 1984, *Црква Светог Николе у Станичењу*, Зограф 15, 76–84.
- Николић Р., Лађевић М. 1968, *Чување и одржавање зидних слика*, Београд.
- Поповић М., Габелић С., Цветковић Б., Поповић Б. 2005, *Црква Светог Николе у Станичењу*, Београд.
- Цветковић Б. 2005, *Ктиторски портрети. Ктители и ктиторски натпис. Портрети, Црква Светог Николе у Станичењу*, Београд, 79–111.

Branka B. Knežević

ON THE PORTRAITS OF TWO NOBLEWOMEN FROM THE ENDOWMENT COMPOSITION AT THE CHURCH OF SAINT NICHOLAS IN STANIČENJE

At the small sepulchral church of St. Nicholas in Staničenje, near Pirot, built in 1331/32, there is a (partially) preserved endowment composition. Ten persons of an unknown noble family, most of whom were no longer alive at the time, are shown in a procession. Among the endowers there are also two noblewomen: Areta is depicted as a living individual, while the other, whose name is unknown, is painted posthumously. Our paper deals with the garments of these two noblewomen. The very unusual clothes, decorations and insignia indicate their high position in the society of the time. Both of them have three pieces of clothing on them: a light, thin long-sleeved chemise, a long dark-red upper dress with hanging sleeves and a thin scarf on top of this. The differences in the cut and details of the garments may be noticed by comparing their images (fig. 2). For instance, Areta's chemise has rich cuffs,

while the sleeves on the other nobleman's chemise are only hemmed in. Areta's upper red dress, ankle long, spreads downwards in a bell-like shape. In the case of the other noblewoman, the dress is slightly wider in the lower part than in the upper part. Their long red dresses have short hanging sleeves of unequal appearance and cut, and ending in decorative ribbons. On her posthumous portrait, the noblewoman is shown with a long belt, which as an insignia is a sign of her distinguished birth and social position. She has no other decorations unlike Areta who has diverse jewellery around her neck, rings on her fingers and decorative buttons. A large difference in the cut and the make may be seen in their respective scarves, which fall from the shoulders and are arranged specially for each arm. Areta's scarf is wide in its upper part, with an abrupt narrowing down from the forearm to the edge of the dress, ending in a pointed shape. In the case of the late noblewoman, the edges of the scarf are seamed together along the middle using decorative black stitches and also ending in a pointed shape. On the left sleeve, there is a small semi-circular part with two buttons and with an uncertain purpose.

Јелена М. Пјевац
Ненадовић*

Универзитет у Београду, Филозофски
факултет – Одељење за историју уметности,
докторант

Иконостас цркве Светих апостола Петра и Павла у Глоговцу

* jrpjevac@yahoo.com

¹ Грујић 2002: 190.

² Грујић 2002: 190.

³ Више о Стеви Тодоровићу в. Кусовац, Врбашки, Грујић, Краут 2002.

⁴ Више о Олги и Лазару Крцалићу в. Макуљевић 2007: 178–179.

⁵ Више о Живку Југовићу в. Макуљевић 2007: 182–183.

⁶ Више о Полексији Тодоровић в. Кусовац, Врбашки, Грујић, Краут 2002: 182, 185–186; Макуљевић 2007: 154.

⁷ Грујић 2002: 190.

⁸ У Летопису цркве у Глоговцу наводи се да је црква „молвана и у њу је унет леп иконостас“ 1893. године, Летопис цркве глоговачке у Глоговцу, без пагинације.

⁹ Архив Југославије, Министарство вера Краљевине Југославије, 69-69-112.

Апстракт: У шексћу се ђумачи програмско решење иконостаса цркве Светих апостола Петра и Павла у месту Глоговац, оићићна Богатић, који ђоћиче из 1894. године. Сћецифичност овог иконостаса чини сликани програм који, ђоред библијских ђема и ђредсћава свећићићља, обухваћиа и исћоријске комћозиције националне ђемаћике. Ове комћозиције ђредсћављају одлику црквеног сликарсћива сликара Сћева Тодоровића, који је био ангажован на изради глоговачког иконостаса. Поред Тодоровића, у реализацији икона за иконостас цркве у Глоговцу учесћивовали су и сликари Олга и Лазар Крцалић, Живко Југовић, као и Полексија Тодоровић. У раду се ђосебно размаћира улога исћоријских комћозиција у црквеном сликарсћиву даћог ђериода, на основу ђредсћава националне исћорије које су део овог иконостаса. Тумачењем сликарсћива иконостаса цркве у Глоговцу сагледава се национални и идеолошки ућићцај на уобличавање срћског црквеног сликарсћива друге ђоловине XIX века.

Кључне речи: Глоговац, црква Светих апостола Петра и Павла, Сћева Тодоровић, црквена уметност, иконостас, исћоријско сликарсћиво, национална исћорија, XIX век

Иницијатива за израду иконостаса цркве Светих апостола Петра и Павла у месту Глоговац покренута је 1887. године, када је договорено да сликар Лазар Крцалић наслика иконе.¹ Од овог посла се одустало због решења које није одговарало у програмском смислу, а претпостављало је и високе трошкове. Неколико година касније, на лицитацији одржаној 29. јула 1893. године, одлучено је да се осликавање икона за глоговачки иконостас повери сликару Стеви Тодоровићу.² Како је Тодоровићу била својствена сарадња са другим сликарима ради правовременог завршавања уговорених послова, тако је у осликавању и ове олтарске преграде учествовало више сликара. Идејни творца и организатор посла био је Степа Тодоровић,³ док су на изради икона радили и сликари Олга и Лазар Крцалић,⁴ Живко Југовић,⁵ као и Полексија Тодоровић.⁶ Иконостас цркве Светих апостола Петра и Павла у селу Глоговац завршен је 1894. године.⁷

Олтарска преграда глоговачке цркве првобитно је била прављена за цркву која је подигнута 1848. године.⁸ Како је ова грађевина била у лошем стању, непосредно пред Први светски рат је затворена због безбедности, а иконостас је расклопљен и склоњен у помоћне црквене просторије. После рата, по одобрењу Министарства грађевина, црква је срушена 1923. године.⁹ Исте године, старешина цркве Стеван Лаушевић обраћа се Министарству вера са молбом за помоћ како би се подигла



1. Иконостаѕ цркве Светић аћосћола Пећра и Павла у Глоговцу

1. Iconostasis of the church of the Holy Apostles Peter and Paul in Glogovac

¹⁰ Опис документа: АЈ, 69-69-112.

¹¹ Летопис цркве глоговачке, без пагинације; АЈ, 69-69-112.

¹² Летопис цркве глоговачке, без пагинације.

¹³ Макуљевић 2007: 150–154; Јовановић 1988–1989: 275–284; Медаковић 1985: 9–22.

¹⁴ Макуљевић 2006: 73–89; Борзан 2012: 157–165.

¹⁵ Макуљевић 2007: 159–160.

¹⁶ Макуљевић 2007: 178–179.

¹⁷ Макуљевић 2007: 182–183.

¹⁸ Тодоровић 1951: 59.

нова црква у Глоговцу. У допису се наводи да би се од старе цркве могао искористити материјал, као и да су иконостас, столови, врата и прозори добро очувани.¹⁰ Градња нове цркве почела је 1924. године средствима добијеним од Министарства вера и залагањем грађана Глоговца и Салаша Црнобарског, по плану одобреном од стране Министарства грађевина.¹¹ Следеће године кубе грађевине се срушило и са радовима престало. Питање подизања цркве у Глоговцу поново је покренуто 1928. године, када је на место глоговачког свештеника постављен Риста Берић. У јесен 1930. године црква је завршена и у њу је постављен иконостас из 1894. године.¹²

Више него на другим остварењима црквеног сликарства на којима је радио Стева Тодоровић уз помоћ других сликара, на иконостасу цркве у Глоговцу јасно се може разликовати њихов рад. Извесна неуједначеност у сликарском приступу свакако потиче од чињенице да су тројица сликара школована у различитим ликовним центрима, где су градили сликарски манир под утицајем другачијих модела.

Као бечки ђак који се усавршавао и током студијских путовања у Минхену и Италији, Стева Тодоровић је следио академска правила која су заједно са постулатима историзма задовољавала потребе религиозног сликарства.¹³ Увођењем националних тема у програм црквеног сликарства Тодоровић је створио патриотско-религиозну уметност, која је одговарала доминантној националној идеји у Србији друге половине XIX века.¹⁴

За разлику од Стеве Тодоровића, Лазар Крцалић је припадао кругу српских сликара који су се током друге половине XIX века по препоруци митрополита Михаила школовали у руским иконописачким радионицама.¹⁵ Сликарство је учио у Московско-сергијевској лаври, али је кроз рад обликовао и усавршавао свој стил. Тако се у његовом сликарству уочавају обриси раног симболизма и утицај сликара образованих на Минхенској академији.¹⁶ Сликар Живко Југовић је свој еклектични стил формирао школујући се у више ликовних центара. Преко Кијева, Сергијевске и Печерске лавре, Московске академије, Италије и Минхена, Југовић је био упућен у актуелне токове црквеног сликарства.¹⁷ Комбиновао је руска иконографска решења са елементима иконописа негованог у Италији и Минхену.

Поред одлика сликарског рукописа Тодоровића, Крцалића и Југовића, на глоговачком иконостасу сликари су потписани на једанаест икона, на основу чега се може утврдити ауторство и других. Сликар Стева Тодоровић потписан је на престоној икони Исуса Христа (доле десно *Стеван Тодоровић 1894. г.*) и празничној икони Васкрсења Христовог (доле лево *Стеван Тодоровић*). Тодоровић је сликао и представе националне историје, које су захваљујући њему постале саставни део српског црквеног сликарства друге половине XIX века.¹⁸ Сликар Живко Југовић је потписан на престоним иконама Богородица са Христом (доле десно *Ж. Југовић 1894. г.*) и Свети Јован Крститељ (доле десно *ЖЈ*), на икони Арханђел Михаил са јужних двери (доле десно *ЖЈ*), као и на иконама из другог реда: Свети Димитрије (доле десно *Ж. Југовић*), Крштење Христово

¹⁹ Грујић 2002: 182; Макуљевић 2007: 179.

²⁰ Макуљевић 2006а: 184–185.

²¹ Макуљевић 2007: 72–93.

²² Тимотијевић 1996: 106–107.

²³ Иконостас у манастиру Букову Лазар Крцалић је осликао 1887. године, Макуљевић 2007: 179.

²⁴ Макуљевић 1997: 209.

(доле десно *ЖЈ*) и Преображење Христово (доле десно *ЖЈ*). Лазар Крцалић потписан је на престоној икони Светог Николе (доле десно *Л. Крцалић*) и празничним иконама Рођење Христово (доле десно *Л. Крцалић*) и Вазнесење Христово (доле десно *Л. Крцалић*).

Како не постоји потпис сликарки Полексије Тодоровић и Олге Крцалић, може се претпоставити да се њихов удео огледао у доради појединих детаља, што је био случај и приликом других ангажмана.¹⁹

Иконостас цркве Светих апостола Петра и Павла у Глоговцу својим неокласицистичким одликама и распоредом икона у три зоне представља тип иконостаса који је био заступљен у црквеним ентеријерима друге половине XIX века у Кнежевини / Краљевини Србији.²⁰ Иконе су уклопљене у дрвену конструкцију плаве боје, која је канелираним, белим стубићима са златним украсима подељена на сегменте. Сликани програм иконостаса се, распоредом и иконографијом представља светитеља и догађаја из Библије, у комбинацији са темама из националне историје, уклапао у потребе богослужења, црквене симболике, али и у идеолошке захтеве цркве, која током XIX века постаје и национална институција.²¹

На престоним иконама насликане су стојеће фигуре Исуса Христа, Богородице са Христом, Светог Николе и Светог Јована Крститеља. Представе стојећих фигура светитеља на престоним иконама јављају се у црквеном сликарству XIX века под утицајем иконографских решења сликара Карловачке митрополије XVIII века.²² Исус Христос је приказан како благосиља држећи у левој руци отворено Јеванђеље, на којем су исписани стихови Јеванђеља по Матеју (Мат. 25, 34; Мат. 22, 37). Богородица у наручју држи малог Христа, који је, раширених руку, окренут ка посматрачу. Свети Јован Крститељ (св. прѣтѣла и крститељ ѿаннѣ) насликан је у пејзажу, где десном руком показује ка небу, а у левој држи дугачак крст. Престона икона Светог Николе приказује светитеља у ентеријеру, одевеног у епископску одежду, са затвореним Јеванђељем у руци. Иза њега гори свећа и кандило окачено испред иконе, што даје симболистички карактер, који је у раду Лазара Крцалића у потпуности дошао до изражаја, такође, на престоној икони Светог Николе коју је насликао неколико година раније у манастиру Букову.²³

На царским дверима постављене су иконе Богородице и арханђела Гаврила које чине сцену Благовести. Арханђел Гаврило стоји у белим хаљинама, десна рука му је подигнута, а у левој држи крин. У горњем левом углу насликан је голуб Светог Духа, од кога се шире светлосни зраци. Богородица, у молитвеном ставу, клечи испред пулта са књигом. Обасјава је зрак божанске светлости, алудирајући на безгрешно зачеће.

Уобичајена тема која се поставља изнад царских двери је Тајна вечера, која представља визуелну потврду литургијског чина који се одиграва у простору олтара.²⁴ На икони Тајна вечера у глоговачкој цркви централно место за столом заузима Христос, који у левој руци држи хлеб, док десном благосиља путир који стоји на столу. Окружен је апостолима, чије физиономије и положаји глава наговештавају настали жагор. Једино

²⁵ Захваљујем се колеги Вуку Даутовићу на сугестији.

²⁶ Тимотијевић 1998: 394.

²⁷ Грујић 2002: 181–195.

²⁸ Марјановић-Душанић 2007: 488–551; Макуљевић 2003: 197–198.

²⁹ Макуљевић 1995–1996: 229–235.

³⁰ Михаиловић 1979: 279–321; уп. Пјевац 2010: 270.

је Јуда насликан смиреног лица, како седи окренут ка посматрачу. У руци држи врећу са сребрњацима, које је добио како би издао Христа (Мат. 26, 14–16).

На северним дверима приказана је стојећа фигура архиђакон Стефана, док је арханђел Михаило насликан на јужним. Архиђакон Стефан (св. архидиакоњ. стефанъ.) приказан је у ђаконској одежди са кадионицом у десној руци. Лева рука му је покривена и у њој држи дарохранилницу у облику кутије са крстом на врху. Овакве дарохранилнице су набављане крајем XIX века из Русије, што потврђује аутентичност приказа предмета који су коришћени у време настанка иконостаса.²⁵ Архиђакон Стефан је поштован и као заштитник српске средњовековне државе и њених владара, што представи даје и национално-идеолошки карактер.²⁶ Арханђел Михаило (св. архистратигъ михаилъ.) огрнут је црвеним огртачем, испод којег се види војничка опрема. У десној руци држи пламени мач, а у левој штит, на којем је насликано Свевидеће око Господње.

Представа Бекство у Египат постављена је изнад северних двери. Сликара радњу смешта у просторију кроз чији прозор се виде Иродови војници. У левом делу композиције насликан је Јосиф како дрема ослоњен о руку, док је у десном Богородица, која грли Христа Младенца. Иза Јосифа је приказан анђеоло на облаку (Мат. 2, 2–16).

Враћање вида Светом Стефану Дечанском је једна од средњовековних тема коју је Стева Тодоровић прву уврстио у репертоар црквеног сликарства и насликао је у највећем броју храмова.²⁷ Заступљеност ове композиције у црквеном сликарству друге половине XIX века условљена је нарочитим поштовањем светог краља, праведника и мученика.²⁸ На иконостасу цркве у Глоговцу постављена је изнад јужних двери. У наосу цркве Стефан Дечански је приказан како седи на владарском трону главе погнуте ка Светом Николи. Свети Никола десном руком благосиља, а левом држи Стефана Дечанског за одежду. Догађај посматра дечак, у првом плану слике, окренут леђима посматрачу. У позадини, испред иконостаса, стоји свештеник са свећом и Јеванђељем у рукама и ка њему су окренута два дечака. Овом представом истиче се мартирски карактер српског владара, као и веза са Исусом Христом посредством Светог Николе. Поред тога, Свети Никола је имао нарочиту важност у формирању владарске идеологије кнеза Милоша Обреновића, који га је сматрао својим заштитником.²⁹

У соклу олтарске преграде постављене су иконе са националним темама: Свети Сава одбија да се врати у Рашку, Свети Сава мири браћу, Пријем Светог Симеона у манастир Хиландар и Кнез Лазар се опредељује за Царство небеско. Историјске композиције замениле су уобичајени старозаветни програм. Иконе на парапетним плочама најчешће су приказивале догађаје из Старог завета и својим префигуративним карактером уводиле у програм олтарске преграде.³⁰ Постављање икона са националним темама на овај део иконостаса има практичну страну – лако су доступне погледу, што омогућава несметану визуелну интеракцију са посматрачем. Са друге стране, симболички гледано, као што су парапетне плоче основа олтарске преграде, представе из живота

2. С. Тодоровић, Свeтiи Сава мири браћу, иконостас цркве Свeтiх аџосiола Пeтiра и Павла у Глоговцу
2. S. Todorović, Saint Sava reconciles his brothers, iconostasis of the church of the Holy Apostles Peter and Paul in Glogovac



3. С. Тодоровић, Враћање вида Свeтiом Сiефeфану Дечанском, иконостас цркве Свeтiх аџосiола Пeтiра и Павла у Глоговцу
3. S. Todorović, Recovery of the sight of Stefan Dečanski, iconostasis of the church of the Holy Apostles Peter and Paul in Glogovac



³¹ Доментијан 2001: 13–19.

националних светитеља и хероја подсећају на основе државне и династичке утемељености у прошлости.

Комозиција Свети Сава одбија да се врати у Рашку постављена је испод престоне иконе на којој је приказан Свети Никола. Сцена приказује тренутак сусрета Светог Саве са војницима које је његов отац, Стефан Немања, послао по њега да би га вратили из манастира Пантелејмон.³¹ Догађај је смештен у простор који је назначен сводовима и стубовима. На левој страни приказана је група војника, од којих један иступа пред Растка раширених руку. Десни део композиције

³² Марјановић-Душанић 2007: 120–126.

³³ Макуљевић 2006: 101–106.

³⁴ Бојовић 1998: 159–166.

³⁵ Уп. Костић 2013: 40.

³⁶ Макуљевић 2003: 205–206.

³⁷ Доментијан 2001: 65–77.

³⁸ Марјановић-Душанић 2007: 100–119.

³⁹ Благојевић 1998: 70–71.

⁴⁰ Слично иконографско решење Тодоровић је применио и на иконостасу цркве у Банатском Новом Селу, Женарју 2014: 207.

⁴¹ Макуљевић 2006: 77–82; Медаковић 1990: 16–27.

чине монаси, предвођени Светим Савом, који је одевен у монашку ризу. Кроз представу Свети Сава одбија да се врати у Рашку истичу се врлине владара који се одриче световног живота и као богоизабраник посвећује монаштву. Он је постао узор отачаства, чија су лична одрицања била усмерена на просвећење свога народа.³² Делатност Светог Саве – било да је верска, политичка или законодавна – била је од изузетног значаја за српску средњовековну државу, а у периоду тежње за ослобођењем у XIX веку једна од кључних окосница у формирању српског националног идентитета.³³

Представа Свети Сава мири браћу постављена је испод престоне иконе Богородице са Христом.³⁴ У храму су приказани Стефан и Вукан како прилазе један другом у загрљај, док их благосиља Свети Сава, одевен као архиепископ. Измирење браће посматрају окупљени војници, монаси и деца, која носе кадионицу и свећу. Кивот са моштима Светог Симеона насликан је у равни са Светим Савом у десном углу слике. У односу на иконографска решења која је сликар Стева Тодоровић применио у другим црквама, где кивот са моштима Светог Симеона има јасно истакнуту улогу, јер је приказан у првом плану и заузима централни део композиције, на представи са иконостаса у Глоговцу је померен у страну. На тај начин сликар је акценат ставио на сам чин помирења Стефана и Вукана и посредништво Светог Саве.³⁵ Улога првог српског архиепископа у решавању династичких сукоба потврђује значај архијереја у одлучујућим дешавањима за српски народ. У представи Светог Саве огледа се легитимитет Српске цркве и важност личности у црквеном устројству. Тако је током друге половине XIX века митрополит Михаило изједначаваан са првим српским архиепископом.³⁶

Пријем Светог Симеона у манастир Хиландар је следећа у низу историјских композиција у соклу глоговачког иконостаса и постављена је испод престоне иконе Исуса Христа. Сцена приказује Светог Саву како, у архиепископском орнату, у пратњи два монаха, који носе свеће, дочекује монаха Симеона.³⁷ Свети Симеон је приказан у монашкој одежди како се клања сину, док га прате припадник властеле и војник. Догађај се одиграва у дворишту манастира Хиландара, где се у позадини види црква и манастирске зидине. Представа Симеона Немање указује на богоизабраног владара, оснивача државе и династије, заштитника и заступника отачаства.³⁸ Борац за праву веру и осамостаљење Српске цркве оличен је у Светом Сави.³⁹

На парпетној плочи, испод престоне иконе Свети Јован Крститељ, постављена је композиција Кнез Лазар се опредељује за Царство небеско. Кнез Лазар је приказан у владарској одежди са круном на глави и крстом у руци. Насликан је на облаку изнад Косова поља.⁴⁰ Приказивање кнеза Лазара у црквеном сликарству друге половине XIX века у српским храмовима повезано је са развијеним култом Косовског боја и Видовдана.⁴¹ Смрт кнеза Лазара представљала је мученика који је страдао за веру и отаџбину. Нарочита идеолошка обојеност косовског култа дошла је до изражаја приликом прославе њене петстогодишњице. Прослава 1889. године организована је као саставни део церемоније везане за миропомазање краља

4. Део иконостаса цркве Светих
апостола Петра и Павла у Глоговцу

4. A part of the iconostasis of the church
of the Holy Apostles Peter and Paul in
Glogovac



⁴² Макуљевић 2007: 19–23.

⁴³ Тимотијевић 1989: 95–132.

⁴⁴ Тимотијевић 1989: 115–114.

Александра Обреновића, када је Орден кнеза Лазара постао и нова владарска инсигнија.⁴²

Између представа Светих ратника – Светог Георгија на северној и Светог Димитрија на јужној страни друге зоне – постављене су празничне иконе: Рођење Христово, Крштење Христово, Васкрсење Христово, Вазнесење Христово и Преображење Христово. Иконографско решење представа Великих празника прати формулацију развијену у српском барокном сликарству.⁴³ Утицај барокних решења огледа се и у наглашавању средишње композиције Васкрсења Христовог.⁴⁴

Свети Георгије је насликан као стојећа фигура у пејзажу, одевен у ратничку одежду, са копљем у руци. Рођење Христово је приказано у пећини, где у средини седи Богородица и држи Христа Младенца. Јосиф и пастири су са стране и посматрају новорођенче, од кога се шири светлост. Крштење Христово приказује Христа како руку склопљених на грудима стоји у

5. Бекство у Египат, иконостас цркве
Светих апостола Петра и Павла у
Глоговцу
5. *Flight into Egypt, iconostasis of the
church of the Holy Apostles Peter
and Paul in Glogovac*



реци Јордан. Поред њега је Свети Јован Крститељ, чија је десна рука подигнута изнад Христове главе, док у левој држи крст. Лево од Христа, на облаку, лебди анђео са убрусом у рукама, а голуб Светог Духа је насликан у горњој зони, у облацима.

Централна икона друге зоне истакнута је већим димензијама и приказује Васкрсење Христово. Представом доминира Христос, огрнут белим платном, како стоји на затвореном гробу. Десном руком благосиља, у левој држи заставу. У доњем десном углу иконе је заспали војник. Са леве стране иза Христа приказан је анђео у молитвеном ставу. У горњој зони композиције Вазнесење Христово насликан је Христос раширених руку и склопљених очију, како се уздиже на небо. Испод су приказани апостоли, који окружују Богородицу. Она је окренута фронтално, руку подигнутих у ставу оранте. Преображење Христово приказује Таворску гору, где је на врху, обасјан божанском светлошћу, насликан Исус Христос.

6. Царске двери, иконостас цркве Светих апостола Петра и Павла у Глоговцу

6. The Holy Door, iconostasis of the church of the Holy Apostles Peter and Paul in Glogovac



⁴⁵ Марјановић-Душанић 2007: 107–109.

⁴⁶ Марјановић-Душанић 2007: 109–110.

Око њега су у профилу стојеће фигуре Мојсија, са таблицама закона, и пророка Илије. У подножју брда приказани су апостоли Петар, Јаков и Јован, који гестикулацијом и покретима тела изражавају чуђење.

Свети Димитрије (ср: великомученик димитрије) насликан је као стојећа фигура ратника са крстом и мачем у рукама. Приликом сагледавања националног утицаја на програмско решење иконостаса неопходно је истаћи да је Свети Димитрије био узор на основу кога је стваран житијни лик Светог Симеона.⁴⁵ Поштовање и популарност овог светитеља у словенским земљама везано је за деловање Светих Ђирила и Методија, који су приказани у картушима изнад иконе Светог Димитрија.⁴⁶

Олтарска преграда је завршена великим крстом, на којем је насликано Распеће Христово, а око кога су постављене иконе са представом стојећих фигура Богородице и Светог Јована Богослова. Северно од великог крста су иконе апостола

7. С. Тодоровић, Пријем Светог Симеона у манастир Хиландар, иконостас цркве Светих апостола Петра и Павла у Глоговцу

7. S. Todorović, Admission of Saint Simeon at the Hilandar Monastery, iconostasis of the church of the Holy Apostles Peter and Paul in Glogovac



⁴⁷ Дурковић-Јакшић 1986: 34, 37.

⁴⁸ Дурковић-Јакшић 1986: 42–55, 67–73.

⁴⁹ Дурковић-Јакшић 1986: 58–60.

Петра и Павла, којима је храм посвећен. Јужно су постављене иконе Светог Методија и Светог Ћирила. Апостоли Петар и Павле насликани су као стојеће фигуре у пејзажу. Свети Петар у рукама држи Јеванђеље, док је Свети Павле насликан са свитком у десној руци и мачем, окренутим ка земљи, у левој.

Свети Методије (св. меџдин сннс. моравс.) приказан је у епископској одежди, како десном руком благосиља, док у левој држи свитак. Свети Ћирило (св. кирилъ сннс. моравс.) дат је у монашкој одећи како у рукама држи развијен свитак на којем је исписан део ћирилице. Појава Светих Ћирила и Методија на иконостасу у Глоговцу условљена је развијеним култом солунске браће током XIX века у Србији. Свети Ћирило и Свети Методије уводе се у званични црквени календар, а од средине века обележавају се важни датуми везани за словенске просветитеље.⁴⁷ „Хиљадугодишњи спомен основатељима словенске цркве и књижевности“ обележен је 1863. године, а хиљаду година од упокојења Светог Методија 1885. године.⁴⁸ Њихов значај у ширењу хришћанства и писмености, као и важност превода црквених књига, истакао је и митрополит Михаило, који је писао о животу и раду Светих Ћирила и Методија. Ово дело, под називом „Св. Кирил и Методије просветитељи славенски“, објављено је 1874. године.⁴⁹

Сликани програм иконостаса цркве Светих апостола Петра и Павла у Глоговцу представља целину која сведочи о захтевима који су током друге половине XIX века постављани приликом украшавања црквених ентеријера. Поштујући основну намену иконостаса, као преграде у простору храма која затвара његов најсветији део и која својим сликаним програмом истиче славу небеску, олтарска преграда добија ликовни садржај везан и за националну историју. Одређени делови иконостаса који имају функцију у самом чину богослужења осликавају се у складу са литургијским ритуалом, док делови

⁵⁰ Макуљевић 2003: 206–211.

⁵¹ Тимотијевић 2002: 373–381.

⁵² Smit 1999: 93–95.

⁵³ Макуљевић 2006: 51–89.

⁵⁴ Andrews 1964; Grewe 2007: 82–107.

⁵⁵ Тимотијевић 1998: 387–431.

⁵⁶ Аутор свих приложених фотографија је фотограф Дејан Цветиновић.

који је немају добијају ликовни програм обликован у складу са тренутним потребама.⁵⁰ Цркве у другој половини XIX века представљају места окупљања народа, где се комуникација остварује богослужењем, проповедима и визуелним путем. Теме из историје дају нови облик овој комуникацији, која, поред верског, добија и национални карактер. Црквено сликарство постаје медиј који замењује изговорену реч, што се постиже аутентичним приказом заснованим на историјској истини.⁵¹

Историјске теме се, пре свега, односе на српску средњовековну прошлост и представљају извор националног, верског и владарског идентитета. Представе хероја прошлости су узор, али и конструкт обликован у складу са различитим интересима.⁵² Одабиром тема из националне историје сликарство иконостаса цркве у Глоговцу се уклапало у шире оквире праксе обнове средњовековља, препознатог у XIX веку као златног доба прошлости.⁵³ Сликара Стева Тодоровић је носилац ових промена у српском црквеном сликарству.

Са ангажованим историјским сликарством, које је било карактеристично за немачку сликарску групу Назарени, Тодоровић је био у додиру кроз школовање на Бечкој академији.⁵⁴ На глоговачки иконостас поставља у зони сокла четири и изнад јужних двери једну композицију националне тематике. Догађаји из живота Светог Саве, Светог Симеона, Светог Стефана Дечанског и кнеза Лазара бирани су тако да истакну врлине владара, верника и бораца за српски народ и отаџбину. Посредством хероја нације потврђује се државни, верски и династички континуитет. Национални светитељи постају заштитници и заступници српског народа и његових владара пред Царством небеским.⁵⁵

Иконостас цркве Светих апостола Петра и Павла у Глоговцу представља репрезентативан пример олтарских преграда које су постављане у српским, православним храмовима у другој половини XIX века. Сведочи о токовима црквеног сликарства, националним и идеолошким утицајима на његов развој. Ангажовање Стеве Тодоровића на изради глоговачког иконостаса само је још једна потврда његовог сликарског угледа у црквеним круговима тога доба.⁵⁶

Литература и извори

Архив Југославије, Министарство вера Краљевине Југославије, 69-69-112.

Благојевић М. 1998, *Архиепископ Саво – вожд оџахасџива*, Свети Сава у српској историји и традицији, ур. С. Ћирковић, Београд, 63–74.

Бојовић Д. 1998, *Савино измирење завађене браће у српској животиној књижевности*, Свети Сава у српској историји и традицији, ур. С. Ћирковић, Београд, 159–166.

Борозан И. 2012, *Црква Свете Тројице у Негојину*, Сакрална топографија Неготинске Крајине, пр. Н. Макуљевић, Београд, 154–174.

Грујић В. 2002, *Иконопис и зидно сликарство*, Стеван Тодоровић 1832–1925, Београд – Нови Сад, 181–213.

Доментијан 2001, *Житије Светог Саве*, Београд.

- Дурковић-Јакшић Љ. 1986, *Култи словенских апостола Тирила и Мешодија код Срба*, Београд.
- Женарју И. 2014, *Црква Свете Тројице у Банатском Новом Селу*, Саопштења XLVI, 193–214.
- Јовановић М. 1988–1989, *Историјазам у уметности XIX века*, Саопштења XX–XXI, 275–284.
- Костић А. 2013, *Представа Свети Сава мири браћу у српском црквеном сликарству XIX века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 41, 33–49.
- Кусовац Н., Врбашки М., Грујић В., Краут В. 2002, *Стеван Тодоровић 1832–1925*, Београд – Нови Сад.
- Летопис цркве глоговачке, рукопис без пагинације.
- Макуљевић Н. 1995–1996, *Прилог истраживању сликаног програма владарских тронова у Србији (1804–1914)*, Саопштења XXVII–XXVIII, 229–235.
- Макуљевић Н. 1997, *Полагање Христово у гроб изнад царских двери Саборне цркве у Београду*, Саопштења XXIX, 203–212.
- Макуљевић Н. 2003, *Средњовековне теме у српском црквеном сликарству XIX века. Прилог рецепцији националног средњовековног наслеђа у српском сликарству XIX века*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 32–33, 193–212.
- Макуљевић Н. 2006, *Уметности и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд.
- Макуљевић Н. 2006а, *Црква Светог Архангела Гаврила у Великом Градишту*, Велико Градиште.
- Макуљевић Н. 2007, *Црквена уметности у Краљевини Србији (1882–1914)*, Београд.
- Марјановић-Душанић С. 2007, *Свети краљ: култи Стефана Дечанског*, Београд.
- Медаковић Д. 1985, *Историјазам у српској уметности XIX века*, Истраживачи српских старина, Београд, 9–22.
- Медаковић Д. 1990, *Косовски бој у ликовним уметностима*, Београд.
- Пјевац Ј. 2010, *Иконостас и зидно сликарство храма Рођења Богородице у Богатићу*, Museum 11, 265–286.
- Тимотијевић М. 1989, *Иконографија Великих њазника у српској барокној уметности*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 25, 95–132.
- Тимотијевић М. 1996, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад.
- Тимотијевић М. 1998, *Serbia sancta и Serbia sacra у барокном верско-политичком програму Карловачке митрополије*, Свети Сава у српској историји и традицији, ур. С. Ћирковић, Београд, 387–431.
- Тимотијевић М. 2002, *Религиозно сликарство као историјска истина*, Саопштења XXXIV, 361–388.
- Тодоровић С. 1951, *Аутобиографија*, Нови Сад.

*

- Andrews K. 1964, *The Nazarens*, Oxford.
- Grewe C. 2007, *Historicism and the Symbolic Imagination in Nazarene Art*, The Art Bulletin 89/1, 82–107.
- Smit E. 1999, „Zlatno doba“ i nacionalni preporod, Časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja, 93–110.

The iconostasis of the church of the Holy Apostles Peter and Paul in the place of Glogovac (Bogatić municipality) was made in 1894. A prominent Serbia painter Steva Todorović was engaged for creating the painting section of the iconostasis. He came up with the programme solution, while painters Olga and Lazar Krdžalić, Živko Jugović and Poleksija Todorović were engaged in the actual creation of the icons. The septum of the Glogovac church was envisaged in three zones. With its distribution and the selection of the images, it fitted into the church painting trends present in Serbia in the second half of the 19th century. At that time, in addition to their religious function, the churches also got a national function, which led to an introduction of images from the national history into artistic programmes. The historic themes primarily relate to the Serbian medieval past and they represent a source of the national, religious and rulers' legitimacies. With its selection of the topics from the national history, the painting of the iconostasis of the church in Glogovac fitted into the broader scope of the practice of renewing the Middle Ages recognized in the 19th century as the golden period of the past.

In the skirting zone of the Glogovac iconostasis there are four historic compositions: Saint Sava refuses to return to Raška, Saint Sava reconciles his brothers, Admission of Saint Simeon at the Hilandar Monastery and Prince Lazar decides on the Kingdom of Heaven. The Recovery of the sight of Stefan Dečanski was painted above the south door. The events from the lives of Saint Sava, Saint Simeon, Saint Stefan Dečanski and Prince Lazar were selected in order to underline the virtues of the rulers, believers and fighters for the Serbian nation and the fatherland. It is through the heroes of the nation that the state, religious and dynastic continuities are confirmed. The national saints thus become the protectors and advocates of the Serbian nation and its rulers before the Kingdom of Heaven.

The painted programme of the iconostasis of the church of the Holy Apostles Peter and Paul in Glogovac with its biblical themes, depictions of saints and compositions of the national history testifies of the artistic solutions for the septa that were placed in the Serbian, orthodox temples in the second half of the 19th century. The church painting permeated with national and ideological influences was characteristic of the work of painter Steva Todorović and his commissioning for the creation of icons for the Glogovac iconostasis is yet another confirmation of the influence he had in the church circles of the age.

Православна црква у Ливну и њене две најстарије иконе

* aspazije@gmail.com

¹ „... Даље у Прекорјечју, у пољу за градом, налази се дрвена појата и поред ње је разапет богослужбени шатор, који служи православнима мјесто цркве... И православно становништво у Ливну има основну школу, а сада се спрема да подигне и цркву...“ и „... У Зеници и Ливну (мада у овом последњем мјесту има много богатих православних трговаца) постоје само цркве брвнаре“, Гиљфердинг 1972: 326, 335.

² Кашић 1979: 4–5.

³ О томе више в. Ђрђаца, 1960–1961. Више о дрвеним црквама, односно црквама брвнарама босанскохерцеговачких Срба в. Шево 1996, са ранијом релевантном литературом.

⁴ Петохлебницу је први уочио и публиковао М. Karamehmedović 1980: 355, 450, сл. 225.

Апстракт: Црква Успења Богородице у Ливну подигнута је 1859. године. Прилозима ливањских верника у њој се формирала збирка икона и црквених сасуда разноврсног порекла и времена настајања, у распону од XV до раног XX века. Уз велике ризике и оштећења збирка је дочекала и данашње доба. У досадашњој науци није много проучавана. По својој уметничкој вредности међу ливањским иконама се издвајају две најстарије иконе, једна са представама Распећа, а друга Богородице са Христом. Икона Богородице са Христом се у стилском погледу одликује палеолошким ирисицањем иконописања, али и јуницираним ореолима, те на основу аналогичја може бити сврстана у круг зографа Андреје Рицоса. Икона Распећа је специфична по готичким карактеристикама, пре свега у начину сликања драјерија и фигури Свјетог Јована. Може се приписати сликару из круга Николе Зафуриса. Ове две иконе очигледно припадају кругу кријског иконописа, а није искључено ни да су пореклом из Венеције. Захваљујући јаким трговачким везама које је Ливно у прошлости имало, пре свега са Силецијом, у којима су учешћа имали ливањски Срби, могуће је објаснити ошћуда ове две иконе у збирци панаоније православне цркве.

Кључне речи: Ливно, кријске иконе, Андреја Рицос, Никола Зафурис, Трст, Далмација

Данашња православна српска црква Успења Пресвете Богородице у Ливну подигнута је 1859. године. Постоје, међутим, несумњиви подаци да је у Ливну у претходном времену такође постојала православна црква. Руски дипломата и путописац Александар Ф. Гиљфердинг је забележио постојање дрвене цркве, тј. импровизоване богомоље на локацији различитој од данашње цркве.¹ У краткој монографији ливањске цркве Душан Љ. Кашић је објавио сведочанства ливањског трговца Мирка Самарцића, те проте Војислава Шешума, који се ослањао на локално народно предање. Према Самарцићу, стара црква је била мала зграда од камена покривена сламом. Насупрот томе, Шешум (као и Гиљфердинг) тврди да је она била брвнара покривена сламом.² По свој прилици, радило се о брвнари покривеној сламом, али са каменим темељом и високим каменим подзидом, што је био чест случај у ливањском крају.³ Чврст доказ да је у Ливну пре 1859. године постојала православна црква јесте натпис са сребрне петохлебнице.⁴ Он гласи: СНО: ПЕТНАБНИЦ: ПРИЛОЖИ: РАБА: БЖИА: МИЛИЦА: МАТИ: ЛАЗАРА: ХАУН: КВЮНЧА: ЧАНЕВНА: ЧСТИ: ХРАМЪ: ЧПЕННЕ: ПРТИА: БОГОРОДИЦИ: БИСТЪ: РАКОДЛАТЕЛЪ: ТОДОРЪ: МИХИЧЪ: ЧСАРАЕВЪ: 20: СЕПТЕМРЪ: НА: 1844. Из вишеструко занимљивог натписа је овде најважније да је петохлебница даривана 1844. године храму Успења Богородице у Ливну. Будући да је мало вероватно да би



1. Црква Успјења Пресвете Богородице, Ливно, 1859, фасада са југозападне стране (фото М. Кајић)

1. Church of the Assumption of Virgin Mary, Livno, 1859, facade from the south-west side (photo by M. Katić)

⁵ О танзимату в. Makuljević 2011: 218–222.

се ктиторка излагала замашном трошку наручивања репрезентативног предмета у Сарајеву да није било цркве којој је тај предмет био директно намењен, то јасно говори да је црква 1844. године свакако постојала.

Откада би постојао овај објект, за сада није могуће рећи. Половином XIX века је био недовољан и уследила је потреба за подизањем већег и архитектонски репрезентативнијег објекта. Прилика се указала након Хат-и Хумајуна од 1856. године, који је, између осталог, хришћанима дао већу слободу у погледу зидања цркава. У том периоду, познатом као танзимат, подигнута је данашња црква.⁵ Због потпуног уништења цркве-

⁶ Ђурица 2009: 4–5. План северне фасаде и плочрт Ђурица 2009: 2, 4.

⁷ Чипкаста декорација испод овог венца највероватније је додата касније. Идентична се налази на фасади цркве у оближњем Гламочу, подигнуте 1911. године.

⁸ На оба портала се примећују остаци полихромне обраде, за коју се закључује да је у различитим периодима била плава или црвена.

⁹ По натпису на плочи на западној страни: ОВАЈ ХРАМ ПРЕСВ. БОГОРОДИЦЕ ПОДИЖЕ ЦЕО НАРОД СРП: ПРАВ: ЛИВЊАНСКЕ ОПШТИНЕ У ГОД: 1859. А НАКОН 30. ГОД: ПРИЛОГОМ СВЕГА СРП: ПРАВ: НАРОДА И ПОДПОРОМ В: 3: ВЛАДЕ ПОДИЖЕ СЕ ОВАЈ ЗВОНИК У ГОД: 1889. НЕИМАР И. КОЊИК. Звоник је уочљив из разних делова града.

¹⁰ У унутрашњост звоника се приступа из хорске галерије. У просторији унутар звоника, на зиду око врата видљиви су кружно распоређени тесаници. Пречник круга приближно кореспондира димензијама клесане розете на фасади звоника, те се може закључити да је она приликом градње звоника 1889. године пренесена са фасаде цркве.

ног архива 1941. године преостали подаци о њеном подизању су скромни. Требало је добити султански ферман за изградњу цркве, као и обезбедити новац за зидање. Након тога, погодно земљиште је поклонио бег Мехмед Гагић. Црква је саграђена за месец дана да неко из локалних органа власти не би прекидао рад, а осветио ју је митрополит дабробосански Георгије Николајевић.⁶ Црква је једнобродна, правоугаоне основе, димензија 22,40 x 11,30 m, са улазним порталима на западном и северном зиду. У унутрашњости се на јужном и северном зиду налазе по четири дорска пиластра (и по два полупиластра у угловима), који цркву деле на пет травеја у правцу исток–запад. Ови дорски пиластри носе монументалну ентаблатуру у јонском стилу, изнад које је свод. Ојачавајући лукови повезују пиластре и деле свод на сегменте који кореспондирају травејима. Сегменти свода су наизменично крстасти и полуобличасти, с тим да су крстасти сегменти они крајње западни, централни и крајње источни. Крстасти сводови су на јужном и северном зиду завршени са по три широка полукружна прозора. У западни травеј је смештен нартекс, одвојен од наоса зидом са три полукружна лука. Нартекс је засебно покривен зиданом конструкцијом, која носи пространу хорску галерију. На хорску галерију из нартекса воде камене степенице. Два висока прозора на западном зиду осветљавају тамни простор нартекса. Крајње источни травеј примио је пространи олтарски простор. Он је за степеник виши од наоса, а формиран тако што је источни травеј подељен на два дела високом зиданом иконостасном преградом са отворима за царске и бочне двери. До двери воде полукружне степенице. На источном зиду је олтарска апсида, те северно и јужно од ње две мање апсиде утопљене у масу зида (протезис и ђаконикон). Унутар широке и дубоке апсиде профилисани венац одваја зид од полукалоте. На полукружном зиду су три удубљења. Централно је шире и више и садржи место за архијереја, те један мањи прозор изнад. Приступа му се преко два полукружна степеника. Друга два удубљења су симетрично распоређене апсидиоле. Целокупна унутрашњост цркве, укључујући и хор, поплочана је каменим плочама. На фасади се испод крова налази изразито профилисан клесани венац. Место одакле у унутрашњости почињу сводови на фасади означено је хоризонталним венцем,⁷ који на јужном и северном зиду носи по три полукружна прозора. На северном и западном зиду су портали, на западном зиду и два уска прозора. На источној фасади се, сем апсидалног прозора, под кровом налази и један мали окулус. Сви прозори и портали поседују једноставно профилисане камене клесане оквире. Портал на западном зиду је са наглашеним надвратником.⁸ Централни део западне фасаде је, иза накнадно призидаог звоника, избачен. Крајеви тог избаченог дела, као и сва четири угла фасаде цркве, обрађени су грубље клесаним тесаницама у светложутој боји. Високи, монументални звоник је призидао 1889. године.⁹ Специфична одлика звоника је клесана осмокрака розета на његовој западној фасади. Могуће је да се она пре изградње звоника налазила на фасади цркве изнад западног портала,¹⁰ што би одговарало уобичајеном положају таквих розета. Архитектонски елементи ливањске

2. Црква Успјења Пресвете Богородице, Ливно, 1859, северни зид наоса (фото М. Катић)
2. Church of the Assumption of Virgin Mary, Livno, 1859, north wall of the naos (photo by M. Katić)



3. Црква Успјења Пресвете Богородице, Ливно, 1859, свод у правцу исток–запад (фото М. Катић)
3. Church of the Assumption of Virgin Mary, Livno, 1859, vault in the east-west direction (photo by M. Katić)



¹¹ Mazalić 1959: 105; о роду Баја и њиховој градитељској и клесарској активности у ливањском крају в. Manderalo 1985: 22–60. Баје по свему подсећају на тајфе из других делова Балкана.

¹² Од сасуда, сем поменуте петохлебнице, помињемо три велика немачка тањира од месинганог лима из XVII века, неколико сребрних кандила и процесисијски крст из XIX века, путир, једну мању дарохранилницу у облику цркве (непознатог датума настанка), те филигрански крст израђен у Београду 1909. године. Постоји и велик број (око 100) старих штампаних богослужбених књига, са доста записа и натписа, као и једна рукописна књига из XVIII века (данас у Епархији бихаћко-петровачкој).

цркве – пиластри, ентаблатура, сводови, прозори, портали, рустично обрађени углови фасада – одају неокласицистичке и, пре свега, неоренесансне црте, са прилагођавањима православног обреда. Оне се огледају у зиданом иконостасу, протезису и ђаконикону. Све то упућује на могућност да је цркву пројектовао професионални архитекта, по свој прилици из Далмације (Сплит, Трогир, Шибеник). Мазалић (1959) сматра да ју је подигао Мато Бајо, из локалног католичког рода зидара и клесара Баја, који су подизали световне и сакралне објекте различитих конфесија.¹¹ Свој закључак Мазалић базира на чињеници да је М. Бајо надамак цркве подигао српску школу 1874. године, али не наводи никакве друге доказе.

У ливањској цркви се прилозима формирала велика збирка икона и сасуда различитог порекла.¹² Иконе, којих је више од 80, свакако су дариване новоподигнутој цркви, али не треба искључити могућност да су неке припадале старијој цркви

¹³ Одлуком Републичког завода за заштиту споменика културе у Сарајеву из 1969. године збирка је стављена под заштиту државе. Избијањем рата 1992. године ливанска православна црква поново је била угрожена екстремним хрватским национализмом, а у звонику је био подметнут пожар. Известан, мада мали број икона је нестао. Фра Марко Гело је спасао покретни инвентар цркве и сместио га у самостан на Горици, а 2000. године збирка је враћена Ливанској црквеној општини. Од 2005. године у Музеју Републике Српске у Бањалуци у више етапа се спроводи рестаурација ливанских икона.

¹⁴ В. Ђурица 2009: 12–19.

¹⁵ Икона је публикована у Mazalić 1959: 119, бр. 83, сл. 17; Ђурица 2009: 16 (фотографија у боји).

брвнари. Није могуће рећи колика оштећења је збирка претрпела током Другог светског рата, с обзиром на стравичан геноцид над Србима у Ливну и околини 1941. године. Архива и матичне књиге су тад уништени, а сигурно је и црква претрпела оштећења. Збирку је први уочио Ђоко Мазалић и публиковао 1959. године.¹³ Међу иконама различитог порекла се посебно истиче група критских, из периода од XV до XVII века.¹⁴ Несумњиво две најстарије међу њима су икона Богородице са Христом те икона Распећа, којима ћемо овде посветити више пажње.

БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ

Икона Богородице са Христом (сл. 4) има димензије 44,5 x 36,5 x 2,8 cm.¹⁵ Спољни руб иконе је издигнут, а на доњој ивици је црвена линија, која је раније ишла око целе иконе, док је позадина златна. Богородица, означена црвеним словима МНР ΘΥ, одевена је у тамноцрвени мафорион, који испод врата оставља троугаони простор, у којем је видљива тамноплава доња хаљина. Мафорион и хаљина имају широке обрубе, у виду наранџастоокер траке са танким златним линијама. На десном рамену обруб мафориона има ресе, а у средини оковратника хаљине је

4. Богородица Перивлејџа,
44,5 x 36,5 x 2,8 cm, друга половина
XV – почетак XVI века, круг зографа
Андреје Риџоса, црква Усијења
Пресвете Богородице, Ливно (фото
Музеј Републике Српске, Бањалука)

4. *Virgin Peribleptos*, 44,5 x 36,5 x 2,8 cm,
second half of the 15th century – begin-
ning of the 16th century, circle of painter
Andrea Rico, Church of the Assumption
of Virgin Mary, Livno (photo by Museum
of the Republic of Srpska, Banjaluka)



5. Богородица Перивлейтиа, Андреја Рицос, *Campo Santo Teutonico, Ватикан* (фото Каттапан 1973)
5. *Virgin Peribleptos, Andrea Rico, Campo Santo Teutonico, Vatican* (photo by Cattapan 1973)



¹⁶ О овом типу Богородице в. Татић-Ђурић 2007: 26–50.

мала розета налик на копчу. Богородичина десна рука је на грудима и њом показује на Богомладенца, кога држи на левој руци; према њему је благо нагнула главу, а очи су јој уперене у недефинисану даљину. Христос, означен ИС ХС, подигао је главу према Богородици и гледа ка њој, десном руком благосиља, а у левој држи савијен свитак. Одевен је у наранџасто-окер огртач са истакнутим златним наборима, испод кога је бела туника са тамноцрвеним орнаментима. Ореоли су изведени пунцирањем. Њихове спољне оквири чине већи, изразито крупни отисци. Код Богородице унутар ореола мањи отисци формирају орнамент у виду лозе, унутар кога шестоугаоно распоређени већи отисци чине флорални орнамент. Код Христа је сликањем изведен крст, унутар чијих кракова веће пунце чине четворокраке орнаменте. У просторима међу краковима крста је вегетабилни орнамент од мањих пунци.

У досадашњој литератури иконографски тип ове Богородице био је дефинисан као Одигитрија. Међутим, с обзиром на то да представљене личности нису фронталне и не комуницирају погледима са посматрачем као на типу Одигитрије, већ Богородица благо нагиње главу према Христу, а он упућује поглед према њој, у питању је тип Перивлепте – Прекрасне.¹⁶

Икона импонује високом уметничком вредношћу. Постура фигура, чији су облици и колоризам истакнути на златној по-

6. Богородица Перивлейтиа, приписана Андреју Рицосу, *Musei Civici di Storia ed Arte, Трст* (фото Chatzidakis 1993)
6. *Virgin Peribleptos*, ascribed to *Andrea Rico*, *Musei Civici di Storia ed Arte, Trieste* (photo by Chatzidakis 1993)



¹⁷ Ракић 1998: 201–202. Иконе које су се налазиле у Епархијском двору у Тузли су 1992. године пренесене у Бијељину, где се и данас налазе. Народни музеј у Београду поседује три сличне иконе, Ivanić 2002: 56–61.

¹⁸ Вокотопулос 1990: 13–14, сл. 75–77.

¹⁹ Μπορμπουδάκης 1975: 77–78, сл. 11. Икона је означена Η ΕΛΕΟΥΣΑ.

длози, сигурна је и монументална, анатомија, моделација и психологија беспрекорни. Инкарнат на лицима и рукама је изведен у комбинацији нежног светлог и нешто тамнијег окера, преко којих су шрафирањем танким, дугачким белим линијама изведени осветљени делови, на рукама нешто крупнијим, краћим потезима. Овим односима је постигнут суптилан утисак високе пластичности. Богородичине очи су бадемасте и са наглашеним обрвама, лице је уско, али са широким образима, а крајња брига је приказана при сликању руку са дугачким прстима. На мафориону је наглашена набраност и волуминозност тканине сенчењем изведеним наизменично тамним и светлим површинама и линијама, благо савијеним или постављеним под оштрим угловима. Посебно минуциозно су изведени златни набори Христовог огртача. У моделацији инкарната и тканина присутне су најбоље традиције палеолошког сликарства XIV века, док је пунцирање утицај италијанске готике.

У Босни се готово идентична икона Богородице до 1992. године налазила у Тузли,¹⁷ а блиске су јој икона из приватне колекције на Крфу,¹⁸ те икона из Ханиона.¹⁹ Ипак, овде се мора скренути пажња на једну групу иконографски и у детаљима идентичних икона, несумњиво повезаних са познатим критским зографом Андрејом Рицосем, активним у другој полови-

7. Богородица Перивлепѣа, круг Андреје Рицоса, Musei Civici, Падова (фото Chatzidakis 1993)

7. Virgin Peribleptos, the Andrea Rico circle, Musei Civici, Padua (photo by Chatzidakis 1993)



²⁰ О Рицосу, његовој активности, делима, биографским и архивским подацима в. Cattapan 1973; Χατζηδακης, Дракоπούλου 1997: 324–332; Στάθη 2007.

²¹ Cattapan 1973: 270, бр. 6, т. Δ 1; Czerwenka-Papadopoulos 1984: 209; Χατζηδακης, Дракоπούλου 1997: 326, 329, сл. 230.

²² Chatzidakis 1993: 46–50.

²³ Chatzidakis 1993: 50–51.

²⁴ Czerwenka-Papadopoulos 1984: 212.

²⁵ Вајцман 1983: 318 (Стон); Chatzidakis 1993: 42–47 (Фиренца, Парма).

ни XV века у Ираклиону,²⁰ и његовом радионицом. Икона Перивлепте са потписом овог иконописца налази се у *Campro Santo Teutonico* у Ватикану.²¹ Позе фигура су идентичне као на ливањској икони, а присутан је исти начин обликовања инкарната и набора. Дословно се подударају најситнији детаљи одеће као што су набори мафориона Богородице, те распоред црвених орнамената и златних набора на Христовој одећи. Изузетак су два анђела у горњим угловима на ватиканској икони. Даље аналогије су икона Перивлепте из музеја у Трсту, са великом сигурношћу приписана самом Рицосу,²² као и икона из музеја у Падови²³ и грчке цркве у Бечу,²⁴ обе приписане Рицосовој радионици. Горе изнесен опис ливањске иконе могао би се у потпуности применити на иконе из Тузле, Ватикана, Трста, Беча и Падове. Очито је да су све рађене по истом моделу. Ипак, на иконама које носе Рицосов потпис, не само ватиканске Перивлепте него и бројних Богородица Страсних,²⁵ или су му са сигурношћу атрибуиране као тршћанска, уочава се изразита снага погледа Богородице, који је упорен директно у посматрача. На ливањској икони Богородичин поглед је благ, очи су уперене у недефинисану даљину, а лице

²⁶ Cattapan 1973: 251; Chatzidakis 1985: 58.

²⁷ Рад Николе Рицоса је Деизис са празницима и светитељима у Сарајеву, Ракић 1998: 185–186.

²⁸ Mazalić 1959: 114; Ракић 1998: 192; Ђурица 2009: 17 (фотографија у боји). По рубовима иконе се уочава уска бордура у златној боји, али она је каснији додатак, можда чак из XX века. На овој информацији се захваљујем Дијани Пешикан-Егић, вишем конзерватору Музеја Републике Српске у Бањалуци.

је меланхолично. Тако је и на икони из Падове. Због тога сматрамо да је ливањска икона Перивлепте настала у Рицосовој сликарској радионици. Његова делатност је трајала у периоду 1451–1492. године. У архивским документима се заједно са њим помињу сликари Јоанис Кападокас и Георгиос Пелегрис, те се на основу тога сматра да су му били сарадници.²⁶ Са њим је радио и његов син Никола, активан до 1508. године.²⁷ Отуда, ливањска Перивлепта, рад ове радионице, може бити датирана у другу половину XV или почетак XVI века. То је уједно чини можда и најстаријом иконом ливањске цркве.

РАСПЕЋЕ ХРИСТОВО

Икона Распећа Христовог је димензија 34,5 x 43 x 1,8 cm, а сликана је на златној позадини.²⁸ У средини је представљен Христос на крсту, означен око главе златним словима IC XC. На врху крста је развијен свитак са натписом у готичкој мајускули INRI. Христова стопала су на једној мањој хоризонталној дрвеној плочи, оба пробијена једним ексером. Из рана на стопалима, рукама и из ране на грудима цури крв. Крст је пободен на ниском узвишењу, испод кога је пећина са Адамовом лубањом. Христове очи су затворене, коса је у увојцима на раменима, а око главе је златни ореол, унутар кога је крст означен црвеним линијама. Христово тело је изражено витко и грацилно, руке су испружене и танке, а инкарнат је тамноокер до мрки, расветљен светлијим потезима који телу дају пластичност. На торзу су назначени стомачни мишићи и ребра на грудима. Перизом је сликан у готово истим тоновима као и инкарнат, а пажљиво распоређене беле линије дочаравају прозрачност материјала и припијеност уз бокове. Испод бочних кракова крста лебде два анђела, пропорционално умањених димензија. Леви је означен М, а десни Г – Михаило и Гаврило. Испружених руку гледају у правцу Христа, а залепршани химатиони им сакривају ноге.

Испод десног крака крста стоје Богородица и Марија Магдалена. Богородица, означена црвеним словима МНР ΘΟΥ, усмерила је поглед према Марији Магдалени, показујући рукама на Христа. Одевена је у тамноцрвени мафорион, а око лица јој провирују два увојка косе. Широке орнаменталне златне бордуре на мафориону подсећају на псеудокуфско писмо. Његова тамноцрвена боја је затвореног пурпурног тона, а танким белим линијама и тонском моделацијом су изведени набори и постигнут утисак тешке, скупоцене тканине, која подсећа на баршун. Марија Магдалена је у стриктном профилу, потпуно замотана у тамноокер огртач и пажљиво слуша Богородицу.

Испод левог крака крста представљени су Свети Јован Богослов и Свети Лонгин. У првом плану је истакнут Свети Јован, означен црвеним словима О АГ ΙΩ. Његово лице је плачног израза и у полупрофилу, окренуто супротно од крста, а руке држи скрштене испред себе. Носи тамнозелени хитон, преко кога је ружичасти огртач подстављен јаркоцрвено. Огртач покрива десно раме и десну руку и тело од груди готово до земље, остављајући слободним леву руку и раме, груди и

8. Распеће Христово, 34,5 x 43 x 1,8 cm, крај XV – почетак XVI века, следбеник Николе Зафуриса (?), црква Успења Пресвете Богородице, Ливно (фото Музеј Републике Српске, Бањалука)
8. Crucifixion of Christ, 34.5 x 43 x 1.8 cm, end of the 15th century – beginning of the 16th century, follower of Nikolaos Tzafouris (?), Church of the Assumption of Virgin Mary, Livno (photo by Museum of the Republic of Srpska, Banjaluka)



²⁹ Пример очигледне сличности ова три елемента налази се на критској икони Распећа у атинском Византијском музеју, Egger 1993: 230–231, т. 21.

један део непосредно уз тло. Ружичаста подлога је шрафирана многобројним танким белим линијама, чиме је постигнута волуминозност и утисак тешке набране тканине. У дну су видљива боса стопала. Левом ногом, од које се виде прсти, искорачио је напред. Позади је остала десна нога, од које се види само пета. И набори огртача указују на покрет левим коленом напред. Лице окренуто од крста, спреда скрштене руке, набори на огртачу и позиција босих стопала указују на Светог Јована као фигуру у необичној, извијеној пози, који се у тренутку жалости окренуо од крста. Делом заклоњен Светим Јованом је Свети Лонгин. Он гледа у правцу распетог Христа, на кога показује испруженим десним кажипрстом. Одевен је у стилизовану римску војничку униформу. Фигуре су смештене у ниски стеновити пејзаж окер боје, са светлосивим зидинама Јерусалима у позадини.

Икона се одликује еkleктичним стилем у коме се мешају елементи византијског и касноготичког стила. У византијској традицији су ниски стеновити пејзаж и јерусалимске зидине, који заједно стварају плитки простор без перспективне дубине. Истој традицији припада фигура Светог Лонгина,²⁹ Христов ореол и грчка слова натписа. Касноготички елементи су много присутнији, пре свега извијени свитак са натписом INRI, као и

9. *Μρῖβι Χριστῖος са Богородицом и Свείтῑм Јованом, Никола Зафурис, Kunsthistorisches museum, Беч*

9. *Dead Christ with the Virgin and Saint John, Nikolaos Tzafouris, Kunsthistorisches Museum, Vienna*



³⁰ Можда би тако требало схватити триптих са Богородицом, Светим Петром и Павлом и Светим Стефаном и Лаврентијем, Evans 2004: 172–174.

³¹ Ракић 1998: 192.

³² У документима се помиње од 1487. до 1501. године, кад умире, Χατζηδακτῆς 1987: 292–294; Дракоπούλου 2010: 285–288.

³³ Реч је о раније уоченом и широко распрострањеном феномену везаном за критске сликаре овог периода, који су показивали јасну склоност ка италијанском касноготичком сликарству. Детаљно о томе Γκράτςiou 2012.

³⁴ Вајцман 1983: 322–323; Chatzidakis 1993: 148–151; Egger 1993: 84; Velmans 2005: 39.

³⁵ Chatzidakis 1985: 88–89, Т. 33, 101; Acheimastu-Potamianu 1985: 111–112; Acheimastu-Potamianu 1988: 138, 213–214; Kominis 1988: 117, 149. Зафурису је приписана и икона Мртвог Христа у Византијском музеју у Атини, Egger 1993: 222–223, т. 9; Kakavas, 2002: 88–89.

Христова фигура са испруженим (а не савијеним) торзом и рукама, као и стопала пробијена једним ексером. Посебно упадљив је начин сликања тканине на Богородичином мафориону и на огртачу Светог Јована. Сликарским поступком је постигнута пластичност и тродимензионалност како набора тако и фигура у целини. Постура Богородице са израженим набори-ма мафориона (као и њени увојци), смели профил Марије Магдалене и Свети Јован у необично компликованој, заокренутој пози, стоје под утицајем натурализма касноготичког стила. Поетика описаног сликарског еклектицизма заснована је на исказивању виртуозитета мајстора, који тако показује да је у стању радити како *maniera greca* тако и *maniera latina*.³⁰

Икона је на основу еклектичног стила, сликарске прецизности и начина како су представљене тканине, те посебно свитка са латинским натписом на врху крста, доведена у везу са критским сликаром Николом Зафурисем.³¹ Овај сликар био је активан на измаку XV века у Ираклиону на Криту и за собом је оставио неколико потписаних радова.³² Био је савременик Андреје Ридоса. Посебно је показивао предилекцију за минуциозни сликарски рад, као и за синтезу византијског и готичког стила.³³ Од посебног значаја овде је потписана икона Мртвог Христа са Богородицом и Светим Јованом у Уметничко-историјском музеју у Бечу.³⁴ На њој, као и на икони Мртвог Христа, са сигурношћу приписаној Зафурису, у манастиру Богородице Живоносног Источника на Патмосу,³⁵ видимо исте одлике као на ливањској икони: свитак са натписом INRI, идентичну тонску моделацију инкарната Христовог тела, те начин сликања лица, косе, ребара и стомачних мишића. На фигури Богородице на бечкој икони, као и на ливањској, присутан је ефекат тешке набране тканине мафориона, карактеристичан по готичкој тродимензионалности и пластичности. Остварен је карактеристичном тонском моделацијом белом бојом на пурпурној основи. Сличан сликарски поступак може бити уочен

10. Лево: *J. H. S. (дејтаљ), Андреја Риџос, Византијски и хришћански музеј, Аџина*

Десно: *Триптих са сценама Спадања (дејтаљ), следбеник Николе Зафуриса, Национални музеј, Варшава*

10. Left: *J. H. S. (detail), Andrea Rico, Byzantine and Christian Museum, Athens*

Right: *Triptych with the scenes of the Passion (detail), follower of Nikolaos Tzafouris, National Museum, Warsaw*



³⁶ Acheimastu-Potamianu 1988: 136, 211–212. Икона *Madre della Consolatione* са Светим Фрањом из атинског Византијског музеја такође је приписана Зафурису, Acheimastu-Potamianu 1988: 137, 212–213; Egger 1993: 249–250, т. 38; Kakavas 2002: 86–87.

³⁷ Chatzidakis 1993: 148–151. Икона је дело сликара Ангелуса и представља директну копију бечке иконе.

³⁸ Prijatelj 1974: 57.

³⁹ Bastek, Janczarski 1999: 55–56; Хархарџе 2010. На триптиху су представе Скидања са крста, Пиете и Мртвог Христа.

⁴⁰ Дракопулос 2010: 288.

⁴¹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1989–1990: 110–118; Kakavas 2002: 84–85. Овај необични панел одликује се јаким присуством готичког стила.

на икони Богородице *Madre della Consolatione*, која носи Зафурисов потпис, из музеја Канелопуло у Атини.³⁶ На овој икони, као и на ливањској, присутна је и орнаментална бордура мафориона са псеудокуфским словима. Ипак, посебну пажњу на бечкој икони привлачи фигура Светог Јована, у необичној пози, као и на ливањској икони. Овакву фигуру Светог Јована наћи ћемо још на икони Мртвог Христа са Богородицом и Светим Јованом из Museo Correr у Венецији,³⁷ затим на икони *Piete* из Прага,³⁸ као и на сцени Скидање са крста на триптиху у Националном музеју у Варшави. Триптих је приписан Зафурису,³⁹ мада је ова атрибуција доведена у питање.⁴⁰ Коначно, неопходно је поменути да су на Риџосовој икони *J. H. S.* у Византијском музеју у Атини представе распетог Христа, Богородице и Светог Јована такође јак сличне онима на ливањској икони.⁴¹ Посебну пажњу привлаче фигуре Светог Јована са иконе *J. H. S.* и са варшавског триптиха. Док је на бечкој икони глава Светог Јована окренута у правцу Христа, дотле је на атинском панелу и варшавском триптиху она окренута од Христа, као и на ливањској икони. Коначно, у задња три случаја се ради о представама Распећа, за разлику од бечке иконе Мртвог Христа. Поближе посматрање открива да је на ливањској икони и на варшавском триптиху анатомија фигуре Светог Јована донекле несавршена у односу на његову фигуру на бечкој икони. За оба ова дела заједнички је и контраст јарко црвене и затворено зелене. Додатно би се могло поменути да Богородици на ливањској икони недостаје трагичност са бечке иконе, иначе карактеристична за Зафуриса. Због свега изнесеног, ливањску икону Распећа не бисмо могли приписати Николи Зафурису, него пре сликару из његовог круга, по свој прилици, ученику или сараднику. Његово дело можда би могао бити и варшавски триптих, односно бар његово лево крило са Скидањем са крста. Он јак добро опонаша Зафурисов стил, али не стоји на његовој висини. Стога ова икона, с обзиром на забележене године Зафурисове активности (1487–1501), а тиме логично и његове радионице, треба бити датирана на крај XV или евентуално почетак XVI века.

О МОГУЋЕМ ПУТУ ИКОНА ДО ЛИВНА

⁴² Mazalić 1965: 25–28.

⁴³ Petrić 1960–1961: 31–32, 39–41; Vasić 1962: 233–258.

⁴⁴ Spaho 1984: 147; Šabanović 1959: 151.

⁴⁵ Васић 2005: 151

⁴⁶ Васић 2005: 259–295.

⁴⁷ Spaho 1984: 148–149.

⁴⁸ Spaho 1984: 151.

⁴⁹ Spaho 1984: 155.

⁵⁰ Поповић 1987: 113–118.

⁵¹ Ćurić 1957: 7.

⁵² О свим овим питањима в. Милаш 1901: 134–135, 149–150; Скарић 1930: 75–79; Kreševljaković 1954: 127–128; Kreševljaković 1961: 91–93; Šabanović 1959: 160.

⁵³ О расту српских заједница у градовима Босне и Херцеговине током XVII века в. Скарић 1927; Ћоровић 1933. Сеоско становништво у влашком статусу је, као царска раја, имало право много слободнијег кретања него за земљу везане чифчије из жупних крајева.

Ђоко Мазалић је још 1959. године изнео претпоставку да је добар део икона из ливањске цркве доспео као прилог с вана, претежно из сарајевске црквене општине и од богатих сарајевских грађана. Та претпоставка има свој корен у појави коју је Мазалић запазио још тридесетих година прошлог века. Он је приметио да су неке веома вредне и старе иконе доспеле у мале и сиромашне приградске и сеоске цркве у сарајевској околини као дар из Сарајева.⁴² Но, колико год та претпоставка била основана када се ради о црквицама у сарајевској околини, она се не може одржати када је у питању порекло икона из ливањске цркве. Ливно је имало релативно малену, али током прве половине XIX века веома богату српску трговачко-занатлијску заједницу, која је била основа тамошње српске црквено-школске општине. Отуда су ктитори ливањских икона најпре били из Ливна, а не из Сарајева.

Најранија присутност српског становништва у ливањском крају доказана је у време босанске државе у XIV веку. У питању је влашко сточарско становништво, које се вероватно тад доселило, што се наставило све до почетка XVII века.⁴³ Први потврђен податак о османској власти у Ливну је из 1485. године.⁴⁴ У османском походу предузетом у пролеће 1514. године према Книнској Крајини и Лици учествовале су мартолоске чете из Ливна.⁴⁵ Овај податак указује на могућност присуства Срба у том крају у исто време, будући да су истраживања полувојног реда мартолоза установила да су они у XV и XVI веку већином били православни.⁴⁶

Османски пописник нашао је у Ливну 1516. године 63 хришћанска домаћинства, 2 муслиманска и 5 инокосних.⁴⁷ Неки од глава ова 63 домаћинства су сигурно били занатлије. Према попису из 1528. године, сви хришћани су били раја-земљорадници, осим тројице хришћана, који су били ослобођени дажбина јер су служили као занатлије у ливањској тврђави.⁴⁸ До 1550. године хришћани-занатлије нестају. Те године је Ливну било 138 муслиманских занатлија уведених у државне књиге намета, али ниједан хришћански.⁴⁹ Отварањем Сплитске ске (луке) 1592. године,⁵⁰ Ливно постаје важна станица на караванском путу од Сплита до Сарајева и даље према Скопљу, Цариграду, Београду и Будиму, чиме место стиче привредно-транзитну важност. Кандијски рат (1646–1669) донео је дуги трговачки застој, али је Ливно добило на административној важности падом Клиса у млетачке руке 1648. године.⁵¹ Током XVII века Ливно постаје средиште капетаније – војно-административне јединице.⁵²

Као што је поменуто, до половине XVI века хришћани-занатлије нестали су у Ливну, али је свакако остало аграрним обавезама оптерећено приградско становништво. Мора да се у граду постепено обнављала српскоправославна заједница, аналогно са процесом примећеним у Сарајеву и Мостару, где српска паства расте током XVII века, преласком у град и уласком у занате и трговину Срба, посебно оних који су имали повлаштен, влашки статус.⁵³ Коначан одговор на питање опсега српске заједнице у Ливну током XVII века могли би дати савремени османски извори, посебно харачки дефтери – пописи

⁵⁴ Manderalo 1984: 144.

⁵⁵ Караџац 1909: 185–186; Manderalo 1984: 176–177.

⁵⁶ О овим епидемијама в. Храбак 1981: 5–41; Васић 2005а: 124–125.

⁵⁷ Manderalo 1984: 150, бр. 20. Натпис гласи: „Престави се на 1780 зде почивает’ раб Божи Паво Барзут’ и то маистр’ син’ Сава и Лазо и Тоша и подписа иереопрезвитер’ Станко на 1804.“

⁵⁸ Manderalo 1984: 175.

⁵⁹ Manderalo 1984: 147, бр. 14. Натпис гласи: „На 29 мсца марта 1798 зди почивает’ раб Божи Стипан’ екмкчиа Бог да га прости и помилуе и то му метну криат’ кум’ Лука Кујунчиа.“

⁶⁰ Manderalo 1984: 160, бр. 55. Натпис гласи: „Подписа се годa 1827 здје почивает’ раб’ Теодор’ Барзут’ маистор’ родом’ из Ерцеговине вјечна му радост’ и блжени покои престави се иануариа 16 1827 огради его синовац Лука Кујунчиа.“

⁶¹ Локалне османске власти су погубиле Луку Кујунчију. Запис на Србљаку у ливањској цркви каже да су „безбожни Агарјани“, у уторак, 3. новембра 1831. године, одсекли главу Луке Кујунције „у Лијевну“, Кашић 1979: 5. Његова мајка биће иста она Милица која је даровала сребрну петохлебницу ливањској цркви.

⁶² Manderalo 1984: 145, бр. 4. Натпис гласи: „х аџо (1770) зде почиет раб Божи Марко Ждеро вечна му радост а блажени покои то меча син Петар томе мастор Станиша.“

⁶³ Manderalo 1984: 153, бр. 29. Натпис гласи: „Ї:Њ:Ц:Ї М:Л:Р:Б Њ:Ї:К:А здје почивает’ раб’ Божій Станиша Лакишевич буди ему вјечнаіа радост’ и блаженій покой престависіа лѣта Гдніа 1811 мца иануариа 5 ден’ а овога живота 83 го буди му віечнаіа паміат. Ωтгради му грѣб’ ї усади кст’ синови ег... Станко и Биле.“

главарине, основног намета који су хришћани плаћали у Османском царству.

На српском гробљу у Застињу код Ливна најстарији надгробни споменик са натписом подигнут је изнад гроба извесне „рабе Божије Достиње“, за коју натпис каже: „то бише жена Петра Балова вечна еи памет и блажени покои“. ⁵⁴ Натпис је највероватније настао 1663–1671. године. Позната је и традиција да је око 1700. године из села Острошца у Гламочком пољу у Ливно дошао поп Никола Којда. ⁵⁵ Овај податак потврђује да је у Ливну постојала српска заједница, ако не и црква. Тешко би се могао другачије објаснити учени и богобојазни карактер натписа покојне Достиње, насталог или у седмој или осмој деценији XVII века, као и традиција о пореклу једног ливањског свештеничког рода. Јер поп Којда, јасно је из саме традиције, није био први православни свештеник у Ливну.

Епидемије куге у XVIII и раном XIX веку условиле су досељавање Срба из других динарских крајева. ⁵⁶ По устаљеном обрасцу, неки од динарских досељеника (дотада углавном сточари) прелазе у град као занатлије, што су могли бити већ и раније, а најуспешнији и најсрећнији међу њима се већ у првој или другој генерацији потрговчују и богате. То може бити показано на примеру две водеће српске трговачке породице у Ливну у XIX веку, Кујунџићима (раније Барзутути) и Станишићима (раније Лакишевићи).

Најстарији поуздано познати члан породице Барзут, Паво, умро је у Ливну 1780. године. ⁵⁷ Лука Кујунџија био је синовац његовог сина Тодора Тоше. ⁵⁸ Он је 1798. године подигао споменик своме куму Стипану Будимлићу, екмекчији – пекару, ⁵⁹ а 1827. године своме стрицу Тодору Барзуту, мајстору родом из Херцеговине, како се каже у натпису. ⁶⁰ Старији натпис, из 1798. године, сведочи да се у случају Луке Кујунџије радило о особи која је већ била угледан занатлија до тог доба. Он је био окупљен са другим угледним занатлијом из пекарског еснафа, што указује на начин како су се учвршћивале везе у еснафско-трговачком слоју. Лука је родоначелник ливањске српске трговачке породице Кујунџића. Занатом је био кујунџија – златар, очито имућан и угледан, и сигурно се затрговчио током конјунктуре у време Континенталне блокаде. Име заната и надимак кујунџија временом је прерасло у презиме. ⁶¹ Друга породица динарског порекла јесу Станишићи, раније Лакишевићи. Они су занатом били клесари и мајстор Станиша Лакишевић потписао се 1770. године на надгробном споменику извесног Марка Ждере, ⁶² а сам је умро 1811. године. ⁶³ Већ Станишин син хаџи-Биле Станишић постаје богати трговац.

Преокрет у историји Срба Ливна и ливањског краја наступио је уласком у XIX век. Трговачки и економски успон овог места у XIX веку везан је првенствено за српске трговце. То видимо управо на примеру две горепоменуте породице. Узроци тога преокрета били су разноврсни, а морају се издвојити његови политички, економски и друштвени чиниоци. Ливно је остало капетанско место све до краја тридесетих година XIX века, а иза тога су у том крају почеле да се мање или више успешно проводе реформе, посебно након 1856. године. Друштвене и економске промене у ливањском крају везују се за раст важности Ливна као једног од транзитних центара на

⁶⁴ Гиљфердинг 1972: 326–327.

⁶⁵ Караџац 1909: 982.

⁶⁶ Караџац 1909: 183–185, 186, 301–302, 304 et passim.

⁶⁷ О овим Јерусалимима в. Катић 2012. На полеђини једне од ових икона, донесене 1835. године са хаџилука, назначено је натписом на грчком језику да је власништво хаџи-Павана из Ливна у Босни, Катић 2012: 19–20, сл. 8.

⁶⁸ Катић 2016, о везама ливањских трговаца у XIX веку са Цариградом.

⁶⁹ Трговац Петар Андрејевић из Пећи је средином XVIII века у свом дневнику оставио податке о неколико путовања за Венецију. Ту је набавио предмете везане за кућни комфор, сребрне предмете за цркве, као и икону Светог Алимпија Столпника, Makuljević 2015: 236–239.

⁷⁰ За Касторију в. Τσιγαρίδας 2014; за Албанију в. Tourta 2006: 45–56.

⁷¹ Једна икона Богородице из XVII века по натпису на полеђини је поклон Симе Кукрике ливањској цркви 1957. године.

путевима који су водили од Далмације до Сарајева и других делова Балкана. Та важност је порасла догађајима са почетка XIX века: успоставом Наполеонових Илирских провинција, проглашењем Континенталне блокаде према Великој Британији и укидањем Дубровачке републике 1808. године. Ливно је остало главно место за транзит европске и прекоморске робе из Трста и Далмације према Сарајеву и другим центрима османског Балкана и након пада Наполеона и доласка Аустрије на источне обале Јадрана. Ту важност ће задржати све до аустро-угарске окупације 1878. године. Поред моћних трговаца током XIX века углед су имали и неке занатлије, а као што смо видели прелаз од обогаћеног занатлије у трговца био је готово правило. Поред транзитне трговине на потезу Трст – Ријека – Задар – Шибеник – Ливно – Сарајево – Нови Пазар – Скопље – Солун – Цариград, ливањски трговци су се богатали и трговином вуне на велико. Гиљфердинг наводи да је Ливно богато захваљујући близини Сплита и Сиња, одакле долазе каравани са аустријском, европском и колонијалном робом.⁶⁴ Интересантно је да Караџац наводи да су многи трговци у Ливну знали италијански, првенствено зато што су много пословали са Сплитом и Трстом.⁶⁵

Успон српског трговачког слоја у Ливну у раздобљу од 1800. до око 1870. године донео је са собом и напредак у црквеним и школским приликама ливањских Срба у том периоду. Од око 1800. до 1847. године умножавају се вести о раду српске школе у Ливну.⁶⁶ Такође, Ливно је већ од почетка XIX века постало хаџијско место. У том погледу, мала али богата и угледна ливањска заједница могла је да се мери са бројнијим, каква је била сарајевска. У ливањској цркви сачувана су четири *Јерусалима* – иконе које су поклоници Христовог гроба доносили из Палестине.⁶⁷ Поједини чланови породица Кујунџић и Станишић били су како приложници школског фонда тако и хаџије. То најбоље документује успон српског занатлијско-трговачког слоја у Ливну, крунисан изградњом цркве 1859. године.

Сасвим је извесно да су приложници ливањске цркве Успења били припадници локалног становништва. Показане и несумњиве везе са Далмацијом и Трстом, али и шире,⁶⁸ доказују да су ови трговци због путовања и кретања на широком простору били у могућности да набаве иконе какве су овде анализиране. Може се претпоставити да је то било у Трсту, Венецији, Сплиту, евентуално Задру или Шибенику. Идентичне појаве које скрећу пажњу на важност улоге Јадрана као комуникационе руте при дисеминацији критских икона на Балкану уочене су на Косову⁶⁹ и у Касторији (Грчка) и Албанији.⁷⁰ Питање је када су се ове иконе нашле у Ливну: да ли у XIX веку или раније? Да ли су поклоњене цркви подигнутој 1859. године или оној старијој? Да нису можда поклоњене цркви тек у XX веку?⁷¹ Који су били мотиви даривања? Мале димензије ових икона указују на то да су првобитно биле намењене кућној побожности, те су по свој прилици тек касније поклоњене цркви. Било како било, ове две високо вредне критске иконе остају примери побожности те ликовне и визуелне културе локалног занатлијско-трговачког слоја, феномена несумњиво вредног даљег проучавања.

Литература

- Васић М. 2005, *Мартијалози у југословенским земљама под турском владавином*, Изабрана дјела II, Источно Сарајево.
- Васић М. 2005а, *Социјално-економске прилике у балканским земљама под турском влашћу (1700–1878)*, Исламизација на Балканском полуострву, Изабрана дјела I, Источно Сарајево, 119–171.
- Гиљфердинг А. Ф. 1972, *Путовање по Херцеговини, Босни и Сјарој Србији*, прев. и ком. Б. Чулић, пред. М. Екмечић, Сарајево.
- Ђурица Ж. 2009, *Иконе: поводом 150 година од освећења Српске православне цркве Усијења Пресвете Богородице у Ливну*, Бања Лука.
- Караџац Д. Ј. 1909, *Прилог историји школства у Босни и Херцеговини. Српска конфесионална основна школа у Ливну*, Школски вјесник XVI, 182–191, 301–306, 441–444, 568–577, 975–1003.
- Катић М. 2012, *Четири Јерусалима – хаџијске иконе из цркве Усијења пресвете Богородице у Ливну*, Бања Лука.
- Катић М. 2016, *Цариградска икона Богородице са оруђима страдања из 1843. године у православној цркви у Ливну*, Саопштења XLVIII, 207–218.
- Кашић Д. Љ. 1979, *Српска православна црква Усијења пресвете Богородице у Ливну 1859–1979*, Ливно.
- Милаш Н. 1901, *Православна Далмација*, Нови Сад.
- Поповић Т. 1987, *Фирентињци у Босни и Србији у XVI веку*, Историјски часопис XXXIV, 113–118.
- Ракић С. 1998, *Иконе Босне и Херцеговине (16–19. вијек)*, Београд.
- Скарић В. 1927, *Српски православни народ и црква у Сарајеву у 17. и 18. вијеку*, Сарајево.
- Скарић В. 1930, *Попис босанских сјахија из 1123 (1711) год.*, Гласник Земаљског музеја XLII/2, 75–79.
- Татић-Ђурић М. 2007, *Икона Богородице „Прекрасне“, њено порекло и расиропраћеност*, Студије о Богородици, Београд, 26–50.
- Ђоровић В. 1933, *Мостар и његова српска православна оштина*, Београд.
- Храбак Б. 1981, *Кулне редње у Босни и Херцеговини*, Историјски зборник II/2, 5–41.
- Шево Љ. 1996, *Манастери и цркве брвнаре Бањолучке епархије*, Бања Лука.

*

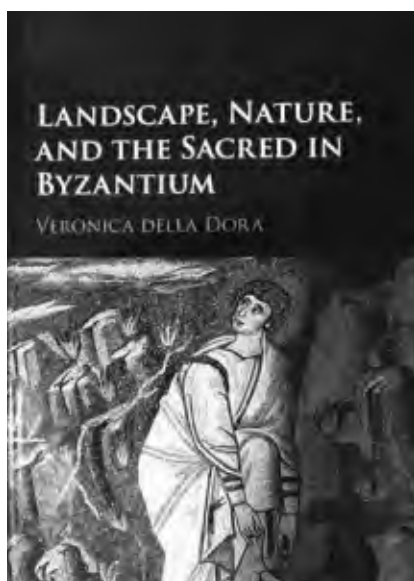
- Acheimastu-Potamianu M. (ed.) 1985, *Byzantine and Post-Byzantine Art*, Athens.
- Acheimastu-Potamianu M. 1988, *Holy Image, Holy Space: Icons and Frescoes from Greece*, Athens.
- Cattapan M. 1973, *I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia*, *Θεσσαυρίσματα* 10, 238–290.
- Czerwenka-Papadopoulos K. 1984, *Eine wiener Ikone aus dem Umkreis des Andreas Ritzos*, Byzantios. Festschrift für Herbert Hunger, Wien, 203–212.
- Chatzidakis N. 1982, *L'art des icones en Crete et dans les iles apres Byzance*, Charleroi.
- Chatzidakis N. 1993, *From Candia to Venice. Greek Icons in Italy 15th–16th Centuries*, Athens.
- Čurić H. 1957, *Posljednji livanjski kapetan Ibrahim-beg II Firdus*, Glasnik Zemaljskog muzeja, istorija i etnografija, n. s. XII, 97–131.
- Drljača D. 1960–1961, *Naselja, kuće, i ostale zgrade*, Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu, etnologija, nova serija XV–XVI (Etnološka i folkloristička ispitivanja u Livanjskom polju), 141–158.
- Evans H. C. (ed.) 2004, *Byzantium, Faith and Power (1261–1557)*, New York.
- Egger H. 1993, *Ikonen: Bilder in Gold: sakrale Kunst aus Griechenland*, Graz.
- Ivanić B. 2002, *Le vie mediterranee dell'icona cristiana. Icone del Museo Nazionale di Belgrado*, Bari.

- Kakavas G. (ed.) 2002, *Post-Byzantium: The Greek Renaissance. 15th–18th Century Treasures from the Byzantine & Christian Museum*, Athens.
- Karamehmedović M. 1980, *Umjetnička obrada metala*, Sarajevo.
- Kominis A. D. (ed.) 1988, *Patmos. Treasures of the Monastery*, Athens.
- Kreševljaković H. 1954, *Kapetanije i kapetani u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo.
- Kreševljaković H. 1961, *Esnafi i obrti u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo.
- Mazalić Đ. 1959, *Stare slike pravoslavne crkve u Livnu i predlog za njihovu konzervaciju i prezentaciju*, Naše starine VI, 105–120.
- Mazalić Đ. 1965, *Slikarska umjetnost u Bosni i Hercegovini u tursko doba (1500–1878)*, Sarajevo.
- Makuljević N. 2011, *Tanzimat i vizuelno kreiranje javnog identiteta u Bosni i Hercegovini*, Identitet Bosne i Hercegovine kroz historiju II, Sarajevo, 213–228.
- Makuljević N. 2014, *The Trade Zone as the Cultural Space: Traders, Icons and the Cross-Cultural Transfer at the Adriatic Frontiers in Early Modern Times*, Beyond the Adriatic Sea. A Plurality of Identities and Floating Borders in Visual Culture, ed. S. Brajović, Novi Sad, 232–241.
- Manderalo S. 1984, *Groblje u Zastinju kod Livna (zapisi na spomenicima do polovice XIX vijeka)*, Glasnik Zemaljskog muzeja, Etnologija, n. s. XXXIX, 143–180.
- Manderalo S. 1987, *Gospodari kamena. Livanjsko klesarstvo devetnaestog vijeka*, Livno–Sarajevo.
- Petrić M. 1960–1961, *Porijeklo stanovništva*, Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu, Etnologija, n. s. XV–XVI (Etnološka i folkloristička ispitivanja u Livanjskom polju), 36–63.
- Prijatelj K. 1974, *L' icona della Pieta nella Galleria di Split*, Зорпаф 5, 55–57.
- Spaho F. Dž. 1984, *Livno u ranim turskim izvorima. Prilog za monografiju, Prilozi za orijentalnu filologiju XXXII–XXXIII*, 147.
- Šabanović H. 1959, *Bosanski pašaluk*, Sarajevo.
- Tourta A. 2006, *Icons from the Orthodox Communities of Albania, Thessaloniki*.
- Vasić M. 1962, *Etničke promjene u Bosanskoj Krajini u XVI vijeku*, Godišnjak Društva istoričara Bosne i Hercegovine XIII, 233–258.
- Velmans T. 2005, *Icons. Le Monde orthodoxe après Byzance*, Paris.

*

- Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ. 1989–1990, *Δύο εικόνες του Αγγέλου και του Ανδρέα Ριτζου στο Βυζαντινό Μουσείο*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας 15, 105–118.
- Γκράτζιου Ό. 2012, *A la latina. Ζωγράφοι εικόνων προσανατολισμένοι δυτικά*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας 33, 357–368.
- Δρακοπούλου Ε. 2010, *Ελληνες ζωγράφοι μετα την αλωση (1450–1830)*, 3, Αθηνά.
- Στάθη Μ. Γ. 2007, *Οι ζωγράφοι της Κρητικής Σχολής του 15ου αιώνα Ανδρέας και Νικόλαος Ριτζός*, Θεσσαλονίκη (<http://ikee.lib.auth.gr/record/107409/files/>).
- Τσιγαρίδας Ε. Ν. 2014, *Εικόνες της κρητικής σχολής στην Καστορία*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας 35, 267–304.
- Χαρχαρέ Ε. 2010, *Τρίπτυχο με σκηνές του πάθους του Χριστού και αγίους στο Εθνικό Μουσείο της Βαρσοβίας*, Τριακοστό Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθηνά, 110–111.
- Χατζηδακής Μ. 1987, *Ελληνες ζωγράφοι μετα την αλωση (1450–1830)*, 1, Αθηνά.
- Χατζηδακής Μ. Δρακοπούλου Ε. 1997, *Ελληνες ζωγράφοι μετα την αλωση (1450–1830)*, 2, Αθηνά.

The Church of the Assumption of Virgin Mary in Livno was built in 1859, in the period known as the Tanzimat. It represents an example of the Mediterranean influence with features of Neoclassicism and Neo-Renaissance in the Serbian ecclesiastical architecture in Bosnia. There are also data on the existence of an older church. Through the donations of the Livno faithful, a collection was made of icons and church ware of different origin and time of their make which included a period from the 15th to the early 20th century. With great risks and damages, the collection has managed to survive and to date has not been studied much by scientists. By its artistic value, a group of 15th-17th century Greek icons stands out among the Livno icons and among them in particular two oldest icons – one with the depiction of the Crucifixion and the other showing the Virgin and Christ. The icon of the Virgin with Christ is characterized by a paleological approach to icon painting, as well as by punctuated halos, as an element of the Occidental influence. With its iconographic type, she is the Virgin Peribleptos. On account of its resemblance to a similar icon of the Virgin kept in Vatican, which holds a signature of the Greek icon painter Andrea Rico, and on the basis of other analogies, the icon may be classified into the circle of the painter's direct associates. The Crucifixion icon is specific due to its eclectic style in which Byzantine and Gothic characteristics mingle. Until now, taking into consideration the way in which the drapery was painted, it has been ascribed to the painter Nikolaos Tzafouris. And yet, based on a detailed observation, as well as on the basis of the characteristics of the figure of Saint John having an unusual posture, this Crucifixion icon may be ascribed to some associate or a follower of his. There is a particularly interesting resemblance between the figure of Saint John and the figure of the same saint found on a triptych kept at the National Museum in Warsaw. The Livno icons of the Virgin Peribleptos and Crucifixion, dated back to the end of the 15th century or the very beginning of the 16th century, originate from the Italo-Cretan painting circle; it cannot be ruled out that they came from Venice. Thanks to the strong trading bonds which in the past Livno used to have especially with Split, with significant participation of the Livno Serbs in the business, it is possible to explain from where these two icons ended up in the collection of the local Orthodox church.



Veronica Della Dora, *LANDSCAPE, NATURE AND THE SACRED IN BYZANTIUM*, Cambridge University Press, Cambridge 2016, 294 стр., 13 табли у боји, 46 црно-белих фотографија, три карте

Током 2016. године објављена је књига др Веронике дела Дора *Landscape, Nature and the Sacred in Byzantium*. Књига је логично подељена на четири главна дела: Топос и Космос; Земља; Стена; Вода. Сваки од поменутих делова садржи потпоглавља. Тако, први део, у којем се разматрају космолошке теме, подељен је на два поглавља: Сакралне топографије и Сакралне географије. Други део разматра питање вртова и дивљине. Трећи део резимира разматрања у вези са перцепцијом светих планина и пећина, док се у четвртном, последњем делу књиге анализира значење воде, симболички представљено рекама и морима.

Оно што свакако на самом почетку књиге читалац може уочити јесте логична класификација различитих појава које сачињавају појам природе и сакралности природе у византијској уметности. Међутим, за разлику од

античке уметности, као и уметности средњег века у Западној Европи, чини се да је ова тема била маргинализована из наратива историографије византијске уметности. Тек узгред, појављивале су се студије у вези са сакралним контекстима у византијској уметности. Међутим, до сада није засебно разматран сваки чинилац природе (изузетак представљају хијеротопске студије). Управо стога књига Веронике дела Доре настала је као резултат испитивања просторне перцепције у Византији, затим типологизовања сакралне топографије и начина на који се простор чулно уосећавао. Прво поглавље књиге разматра начине перципирања простора, значење топоса, затим естетске контекстације, а све то на „ромејски начин“. Вероника дела Дора поставља питање алтернативних начина сагледавања уметничких појава, али и сакралних простора и начина како их Ромеји виде. Она подсећа на то да је једна од првих слика коју готово сваки Ромеј неизоставно познаје могла бити слика Спаситеља у Гетсиманији. Мотив врта, баште, рајског врта готово увек се налазио у наративу ромејског света и управо стога неће бити случајно да ће и сами градови (престонице, али и они који нису уживали тај статус) бити оснивани на подобије рајског врта као *loci memoriae*.

Чини се да је од посебног значаја потпоглавље *Geography, chorography and topography* – *Географија, хорографија и топографија*. Присуство термина хорографија и анализирање истог представља преседан у новијој историографији. Док се географија у Византији више интерпретира као картографско представљање природе, али и читаве Земљине површине, хорографију и топографију Вероника дела Дора у изворима препознаје као локализоване регије и њихове детаље. Она истиче да је појам хоре преузет од Платона и да подразумева просторно садржавање значења, док је Птолемеј указивао на хорографију као телесну метафору и

кретање кроз простор са извесним садржајем. Иако ауторка, уистину, исправно цитира изворе (Платнов *Тимеј*, нпр., који је уосталом био један од најчитанијих рукописа већ од последње деценије XIII stoleћа, извесно у времену Теодора Метохита), остаје нејасно зашто она користи као пример илустрацију Петер Апиана *Географија, хорографија и њихово поређење*, уколико је таква идеја детаљно разматрана у минудионој студији професорке Николете Изар, где су уосталом и анализирани просторни и функционални садржајељи хоре у византијској уметности.

Када је реч о анализи сакралне топографије, Вероника дела Дора препознаје ходочасничке топографије, патристичке топографије (топографија стварања света, рецимо), симболичке топографије (које она препознаје као вишеструко чулне осећаје између тела и ума, видљивог и невидљивог), иконичне топографије (које су у вези са чулним уосећавањем, сликама меморије и визуелним памћењем).

Дела Дора потом анализира питања космографије и перцепције космоса као хармоније. Тако она подсећа на то да је космос нашао свој визуелни израз у облику сфере, символу непропадљивости, али и савршеној математичкој форми. Разуме се, свако разматрање космографије у Византији незаобилазно мора садржати и разматрање у вези са визијом света по Козми Индикоплову. Вероника дела Дора стога детаљно анализира Козмино дело *Хришћанска топографија*. У VI веку Козма Индикоплов из Александрије је у делу *Хришћанска топографија* изнео идеју да је Шатор савеза који је Бог показао Мојсију на Синајској гори, у ствари, слика света. На основу сачуваних илуминираних рукописа *Хришћанске топографије* из IX века види се да је свет представљен у облику четвороугла, с јасно назначеним рајским рекама, које га наводњавају, и океаном, који окружује део икумене насељен људским родом. Козмини описи Земље *de*

facto одговарају описима хришћанског храма (у основном смислу речи): Земља је равна правоугаона област, Универзум је двоспратна паралелопипедна кутија која наликује Ковчегу Завета. Основица је Земља, а небо је покривач (наведеним описима управо ваља и додати основну поделу фасада позновизантијских храмова на две зоне које су раздвојене кордон-венцем). Козма такође објашњава да је равна Земља положена на дно Универзума, који представља просторију са сводом (управо као у храму). Око планине звонастог облика, према северу, крећу се Сунце, Месец и звезде, а Бог свакога тренутка може да их заустави и промени њихово кретање. Уистину, тако је и наведено у стиховима Исаије 38: 8: „Ево ја ћу вратити сјен по кољенима по којима је сишао на сунчанику Ахазову натраг за десет кољенаца. И врати се сунце за десет кољенаца по кољенима по којима беше већ сишло.“ По Козминим описима, такође се Сунце приближава врху и основици звонасте планине, а Сунце и Месец се покрећу помоћу „планетарних анђела“.¹

Уколико се ослонимо на космолошке принципе Козме Индикоплова, који је представио универзум осмишљен и формиран по промисли Божијој попут табернакла (идентичног оном који је Мојсије видео на Синајској гори), видећемо да је и унутар њега постојала подела на небо и земљу. Табернакл је био модел видљивог, нашег света, док је његова унутрашњост, физички одвојена завесама, била реплика небеског простора, тј. Небеског Јерусалима. Иако је ауторка приказала Козмино разумевање космоса, могло би се приметити да је у референтној литератури углавном ограничена на преводе В. Волске, док су новија разматрања Василиса Маниманиса у потпуности занемарена.

С тим у вези, Дела Дора наставља у сличном тону, подсећајући на визију цркве као космоса и поређењима са визијом Козме Индикоплова. Иако ово поглавље поседује велики потенцијал,

посебно у поређењу Козмине мапе света и изгледа појединих патоса у ранохришћанским храмовима, изостала су подробнија тумачења свеукупног изгледа византијског храма и поређања Козмине топографије (посебно екстеријера).

Други део књиге посвећен је анализирању тла и мотиву врта. Јудео-хришћанска традиција обилује поменутиим симболима, па се отуда ауторка у више наврата враћа појму хоре и креирању сакралних топоса, мотивима рајског врта и напослетку дрвета живота. Рајски врт у византијској уметности представља својеврсни хорохронос, који ће бити присутан такође и у свим сегментима уметничког изражавања, а садржан и у књижевности у екфрасисима, понекад и манастирским типичима. Ауторка посебно при крају поглавља указује на значење малих киновитских заједница и рајских микрокосмоса. Посебно интригантан детаљ у овом поглављу представља анализа иконе арханђела Михаила из ризнице катедрале Светог Марка у Венецији. Дела Дора примећује да је арханђел Михаило приказан у простору који подсећа на перистил, али да истовремено чува простор испред врата Раја. У непосредном окружењу врата су флорални мотиви, тако да ауторка истовремено подсећа на песму Манојла Фила „Видео сам златни Рај на икони на којој биљке срastaју са Створитељем Раја“.

У наредном поглављу ауторка објашњава и перцепцију планине и мотива Преображења, затим топографије планина и перцепцију планина из митова класичне антике. Занимљиво је сагледавање планинских предела и светих планина као лествица небеских, чиме, у ствари, парафразира речи Григорија Паламе о „одабраном месту“ Тавор.

У последњем поглављу Вероника дела Дора анализира перципирање воде као свете материје у хришћанству и посебно појма Нила и Јордана и тзв. „водених“ граница те хоризонталног кретања. Поглавље углавном резимира претходно изречена тумачења воде као реке мудрости, затим тумачења океана и уопште хришћанске коментаре у вези са употребом воде у литургијском контексту. Из разматрања су, нажалост, изостала тумачења мрамора и мраморних патоса као симбола замрзнуте воде. Упркос томе, топографски начин сагледавања природе у византијској уметности успешно је приказан у овој књизи цитирањем различитих књижевних

извора у вези са катафатичким и апофатичким искуствима. Вероника дела Дора закључује да, за разлику од тумачења западних хришћанске теологије, патристичко „Ја“ представља централни појам стварања, али и перцепције природе кроз коју се „Ја“ преображава. Према Максиму Исповеднику, то није само микрокосмос који рефлектује створени свет већ медијатор створен у слици Бога, који спаја духовно и чулно.

Имајући у виду све горенаведене аргументе и сумарно приказана поглавља, може се закључити да књига Веронике дела Доре *Landscape, Nature and the Sacred in Byzantium* представља значајну студију о пејзажу, природи и сакралном у Византији. Сви проучаваоци ове материје са лакоћом ће пронаћи изворе неопходне за проучавање сегментата сакралности приказане природом, било да је реч о рекама мудрости или перцепцији планине као небеске лествице. Упркос извесним недостацима, ерудитски тон, јасноћа у излагању текста, растерећеност напомена и корисне библиографске референце карактеришу ову књигу, чинећи је незаобилазном студијом за разумевање сакралних топоса Византијског царства.

Јасмина С. Ћирић

Институт за историју уметности
Филозофски факултет у Београду
jciric@f.bg.ac.rs

¹ *Исѡо*, 237. Управо парафразиране Козмине речи објашњавају нам зашто се соларни дискови у цркви Константина Липса налазе у горњим зонама, дакле, зонама које одговарају „звонастој планини“. За архитектуру цркве Константина Липса в. V. Marinis, *The Monastery Tou Libos: Architecture, Sculpture and Liturgical Planning in Middle and Late Byzantine Constantinople*, PhD Thesis, University of Illinois at Urbana Champaign, 2004.



Ilija D. Lalošević, FORTIFIKACIJSKA ARHITEKTURA BOKE KOTORSKE VENECIJANSKOG PERIODA (XV–XVIII VIJEK) Универзитет Црне Горе, Подгорица 2016, I–XX (резиме, summary, предговор, скраћенице, речник термина, списак прилога, списак фотографија) + 390 стр. (укључујући изворе, литературу, прилоге, фотографије, биографију аутора)

Резултати истраживања изнети у књизи *Фортификациска архитектура Боке Которске венецијанског периода (XV–XVIII вијек)* представљају изузетно квалитетан приступ у тумачењу развоја фортификациске архитектуре Боке Которске у периоду њеног бурног развоја на граничној линији непријатељских држава – Млетачке републике и Турске царевине. То значајно обогаћује наша сазнања о бројним сегментима државних, друштвених, политичких, војних, културних и других односа и услова у којима се налазило становништво Боке Которске, мешавина бројних и сликовито различитих ентитета упућених на међусобни суживот са променљивим међусобним односима. Вештим приказом тих услова у којима се развијала фортификациска архитектура, применом историјских и типолошких истраживања, могуће је сазнања о фортификациској архитектури на том подручју продубити и за периоде пре и после истраживања, захваљујући добро дефинисаним критеријумима грађења и типолошким карактеристикама појединачних објеката.

Илија Лалошевић је већ својом необјављеном магистарском тезом *Анализа, систематизација и валоризација документације о развоју и архитектури утврђења Котора до почетка XX вијека* најавио интересовање за област која није довољно обрађивана у нашој науци са аспекта градитељских карактеристика. Нису чести радови који се целовито баве фортификацијама, обухватајући морфологију терена, избор локације и стратешког положаја фортификација, материје, технике грађења и конструкцијске системе, архитектуру и стилске карактеристике појединих фортификациских елемената и укупног склопа. У том смислу, Илија Лалошевић своју књигу заснива на докторској дисертацији *Фортификациска архитектура Боке Которске од XV до краја XVIII вијека*, одбрањеној 2005. године на Архитектонском факултету Универзитета у Београду. У међувремену, до објављивања књиге 2016. године, непрекидно је проширивао своја сазнања о овој теми, тако да су у књизи значајно обогаћена поједина поглавља. У том раздобљу, од одбране дисертације до објављивања књиге, аутор је доста радио у венецијанским архивима, архивима у Бечу, боравио годину дана у Америци, где је радио у неколико библиотека, и бавио се радом на терену као конзерватор. Извори којима се служио су, поред обимности, правоваљани и брижљиво одабрани, а поједини се овде први пут наводе.

Поред архивских извора, међу којима су најважнији извори из фондова *Archivio di stato* из Венеције, ослањао се на 219 наслова коришћене и референтне литературе. У прегледу коришћене литературе налазе се јединице које су аутору биле доступне кроз рад у иностранству и, такође, први пут се наводе у нашој научној литератури. Поред искуства страних аутора, издавају се књига *Градови и утврђења Црне Горе* Павла Мијовића и Мирка Ковачевића, пописи евидентираних грађа о споменицима културе у страним архивама Бранке Скакић, зборници извештаја о истраживањима Боке Которске, као и радови објављивани у локалним часописима, као што је *Бока*. Наведени наслови показују да је Илија Лалошевић имао увид у дела која су се бавила овом материјом у распону од оних савремених времену када су фортификациски објекти настајали, па до најновијих издања, у којима је и лично давао

одређени допринос. У попису литературе се наводе и дела која ову фортификациску архитектуру третирају на ширем, међународном плану. Приложени попис извора и литературе је драгоцен, јер може служити као база података и другим истраживачима овог периода пошто садржи и наслове из историје, економије, законодавства, социологије, привреде и других консултованих области.

Књига се састоји од неколико поглавља, у којима се на веома прегледан и јасан начин износе бројни подаци, њихова анализа и закључци који се на основу њих могу извести.

У уводном поглављу дефинисан је предмет истраживања, са образложењем зашто је млетачка фортификациска архитектура у Боки Которској вредна исцрпног проучавања и шта је циљ који аутор жели да постигне у односу на значај постављене теме у научном, методолошком и друштвеном погледу. У наставку је изнета критичка анализа досадашњих истраживања употребљивањем текстова различитих аутора, односно података и ставова које су они у различитим временским периодима и друштвеним условима износили.

Подлогу за истраживања фортификациске архитектуре чине подаци изнети у следећем поглављу: *Географско-историјске карактеристике и историјски развој*. Веома исцрпно обрађени су природно-географска средина и њени услови, односно морфологија терена, клима и остале природне карактеристике као основа на којој је аутор даље разматрао избор географских карактеристика и везу са стратешким положајем утврђења. У другом делу поглавља дат је историјски преглед друштвених прилика у којима се развијају, прво средњовековни градови и утврђења Боке Которске, а затим градови и утврђења током венецијанског периода. Ради бољег разумевања елемената и склопова градских одбрамбених система и самосталних утврђења изнети су веома корисни подаци о развоју наоружања.

Следеће поглавље, *Основна типологија*, садржи критеријуме на основу којих је изведена типолошка класификација примера, који ће, у наредним поглављима, бити детаљно анализирани на појединачним примерима који се налазе, или су се налазили, на овом подручју. Као најважнији критеријуми се истичу: шири просторна и одбрамбено-функционална организација, одно-

сно степен и начин повезаности градских и других насеља са одговарајућим утврђењима; топографски положај утврђења у односу на градско насеље и унутар њега; хијерархија утврђења у регионалном одбрамбеном систему, као и делова унутар једног фортификационог комплекса; степен обухваћености насеља одбрамбеним периметром, односно ефикасност заштитног дејства утврђења на оближња насеља, водене и копнене комуникације и друге утврђене пунктове; однос утврђења према пунтовима и подручјима економског развоја (луке, солане, трговишта, пољопривредна газдинства и др.); начин и степен повезаности одбрамбене са другим функцијама релевантног ансамбла или објекта; међусобан положај фортификационих пунктова. На основу тих критеријума аутор је извео поделу на утврђене градове, градове штићене издвојеним утврђењима, предстраже градских утврђења; издвојене фортификационе пунктове и утврђене објекте и ансамбле.

Наредна поглавља, од четвртог до осмог, посвећена су детаљном приказу сваког од наведених типова које је аутор дефинисао. Аутор је направио структуру истраживања за појединачне примере и веома сналажљиво је успео да се држи система у којем је редослед изношења података и њихова анализа, пре доношења закључака, доследно примењен. Тиме је олакшано упоређивање примера и њихово вредновање у односу на примарне и секундарне карактеристике. Те карактеристике, изнете увек истим редоследом, јесу локација и стратешки положај, историјски развој и основни склоп утврђења, утврђивање да ли постоје фортификациски остаци из предвенецијанског периода, интервенције на старијим (из средњовековног и турског периода) или изградња нових фортификација током венецијанског периода (1420–1797), елементи одбрамбене архитектуре (куле и бастииони, кортине и бастиионе стазе, капије, пратећи објекти, куле-чардаци). У поглављу у којем су обрађени утврђени објекти и ансамбли изнети су веома интересантни и ретко обрађивани примери појединачних самосталних кула, лазарета у Котору, Топлој и Мељинама, као и манастирских утврђења (Свети Ђорђе на острву пред Перастом, црква Госпе од Анђела на Веригама, срушени манастирски комплекси на острвима Кртољског архипелага: Свети Гаврило и Свети Марко на Страдиотима, мана-

стир Светог архангела Михаила на Михољској превлаци и на Отоку манастира Ваведење Богородице на острву код рта Мириште, као и утврђених стамбених комплекса. Ови последњи су посебно интересантни и значајни зато што је аутор, за многе, већ у литератури познате и обрађене објекте, пажњу усмерио на оно што најчешће није обрађивано, а то су материјали, технике грађења и посебно ојачани конструкцијски склопови, који су бирали тако да, поред осталих функција, обезбеде и одличну одбрамбену заштиту. У последњем поглављу *Закључна разматрања и резултати ујоредних истраживања*, аутор износи своја сумирања, којима дефинише однос млетачких градитеља према наслеђеном градитељском искуству, утицаје ширег млетачког подручја, архитектонски значај фортификација Боке Которске. Посебан квалитет овог завршног поглавља представља расправа о нерешеним питањима и могућностима примене резултата истраживања о фортификационој архитектури млетачког периода у Боки Которској.

У дванаестом поглављу, на 72 странице приказано је 111 прилога, односно карата, мапа, планова утврђених градова и фортификација различитих типова. Ту су, такође, објављени – неки први пут у нашој литератури – хоризонтални и вертикални планови појединачних објеката, као и изгледи, те архитектонски и стилски детаљи.

Фотографије су сабране у тринаестом поглављу, где је на 95 страница приказано 190 фотографија врхунског квалитета. Аутор је веома брижљиво одабрао фотографије на којима су приказани општи изгледи фортификација, снимљени из углова из којих се најбоље сагледава њихов стратешки положај у простору, као и њихови односи, којима се добија представа о систему међусобног повезивања утврђења ради боље одбране ширег подручја. Посебно су интересантне оне фотографије на којима се налазе фортификациски детаљи важни за одбрану, огољена структура зидова, стилски украси и други елементи. Истраживачки рад Илије Лалошевића имао је за циљ, како је наведено у уводном делу, да у потпуности истражи све релевантне елементе и карактеристике млетачке фортификационог архитектуре Боке Которске у историјском периоду од XV до краја XVIII века

и да успостави општу типологију фортификационог система у заливу.

Изнети резултати показују да је аутор успео да прикупи и прикаже скоро све доступне облике фортификационог архитектуре, што му је омогућило да презентује типологију утврђења насталих у Боки Которској у периоду млетачке доминације. На основу типолошке систематизације, он је створио укупну слику архитектуре утврђења у наведеном периоду, која се даље може допуњавати новим сазнањима. Та слика се првенствено односи на положај облика у простору, морфолошке карактеристике физичке структуре, просторну организацију, примењене конструкцијске системе и технике грађења, што све доприноси и реконструкцији развојних фаза у градитељству ове специфичне архитектуре. Веома значајан је закључак да је подручје Боке Которске после пада Цариграда, средином XV столећа, и уз коинциденцију почетка озбиљне употребе ватреног оружја постало једно од експерименталних подручја за проучавање италијанских бастиионих фортификација, које је окупљало најзначајније европске војне архитекте. Услед специфичног стратешког положаја Котора, са фортификацијама поред реке, мора и за потребе утврђења у брду, Млечани су, у потрази за најбољим резултатима, покренули низ студија и експеримената са новим приступима избора положаја који су позиционирани један изнад другога (*a cavalliere*) са могућношћу међусобне контроле. Поред тога, утицај млетачке фортификационог архитектуре, кроз четири века доминације Боком Которском, исказан је и у свим другим облицима овог типа архитектуре. Најзначајнији научни допринос који је Илија Лалошевић остварио у својој књизи представља историјско-типолошки преглед просторне организације и архитектонског обликовања утврђења у Боки Которској у периоду од XV до краја XVIII века. Поред тога, од значаја је његова направљена ревизија свих доступних извора података о утврђењима, као и ажурирање података о физички присутним облицима у различитим стадијумима очуваности. Из низа утицајних фактора на овај тип градитељства, издвојени су најзначајнији. То су: шира просторна и одбрамбено-функционална организација, односно степен и начин повезаности градских и других насеља са одговарајућим утврђењима; топографски положај утврђења у односу на

градско насеље и унутар њега; хијерархија утврђења у регионалном одбрамбеном систему, као и делова унутар једног фортификационог комплекса; степен обухваћености насеља одбрамбеним периметром, односно ефикасност заштитног дејства утврђења на оближња насеља, водене и копнене комуникације и друге утврђене пунктове; однос утврђења према пунктовима и подручјима економског развоја (луке, солане, трговишта, пољопривредна газдинства и др.); начин и степен повезаности одбрамбене са другим функцијама релевантног ансамбла или објекта; међусобан положај фортификационих пунктова.

Илија Лалошевић је обавио вредновање и утврдио да је место фортификационог архитектуре Боке Которске изузетно значајно у укупном развоју градитељства Црне Горе и околних медијанских земаља.

Уз наведене, у овој књизи има и додатних доприноса, а то је пре свих исцрпни историјски преглед друштвених, економских, војних, демографских и бројних других података који осветљавају време у којем су утврђења настајала. То се посебно односи на први тип, односно на утврђене градове Котор и Херцег Нови.

Врло корисни сегменти књиге су и ауторови ставови о карактеру утицаја ширег окружења, као и промене употребе наоружања.

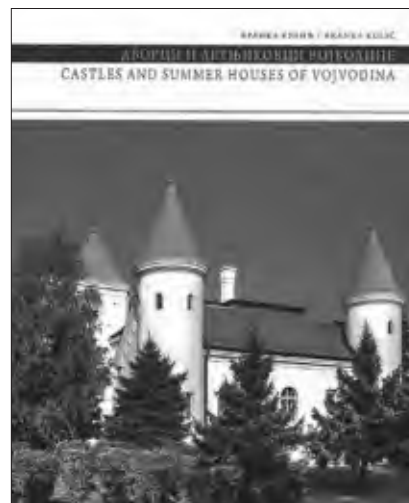
Књига Илије Д. Лалошевића под насловом *Фортификационог архитектуре Боке Которске венецијанског периода (XV–XVIII вијек)* представља веома значајан истраживачки рад који доприноси формирању и употпуњавању знања у неколико области градитељства, посебно у области развоја архитектуре и насеља, те се овде истиче квалитет мултидисциплинарности, којом аутор одлично влада. Истраживања су ограничена јасним просторним и хронолошким оквирима. Посматране су промене у обликовању фортификационог архитектуре, њених елемената, просторне организације, конструкцијских склопова и, можда најважније, положаја у простору и односа према другим грађеним структурама. Своја истраживања аутор је базирао на поузданим подацима историјског и урбаног развоја свих познатих примера у Боки Которској, као и на темељном познавању елемената војне архитектуре, примењених материјала, техника грађења и конструкцијских

система у периоду када је Бока Которска била у власти Млетачке републике. Теренска истраживања и лична опсервација већине примера образложени су педантно и у великом обиму.

Посебан допринос Илије Лалошевића је поглавље са закључним разматрањима и резултатима упоредних истраживања, у којем је он вешто успео да повеже све резултате истраживања и на основу њих да оцену вредности фортификационог архитектуре у Боко-Которском заливу. Ово поглавље показује како темељни резултати истраживања свих релевантних података могу допринети проширивању знања у домену историје архитектуре, али исто тако и савременом градитељском искуству, и то се оцењује као веома вредан и редак допринос науци о грађењу.

Илија Лалошевић се, с јаким разлогом, определио за проучавање фортификационог архитектуре Боке Которске од XV до краја XVIII века. То је градитељски облик који је утицао и у великој мери обележио развој Боке Которске и њеног становништва, а на посматраном подручју је фортификационог архитектура доживела низ занимљивих промена како у карактеру архитектонских облика, тако и у квалитету и техници израде. Показало се да постоји општи интерес за продубљивање знања о историјском развоју и типологији фортификационог архитектуре, посебно у Боки Которској, јер у нашој средини истраживања која се односе на утицаје Запада, као и на начин како су они интерпретирани и како су утицали дубље у копно, нису довољно заступљена. Из дела у којем је изнет приказ досадашњих истраживања може се закључити да је ова тема, са архитектонског и, опште, градитељског аспекта релативно ретко обрађивана у нашој науци. Све изнете чињенице указују на то да књига на најбољи начин попуњава празнине које постоје у општем прегледу градитељства Црне Горе, као и у једном интересантном сегменту архитектуре некада значајне и утицајне Венецијанске републике.

Нађа И. Кривошић Фолић



Бранка Кулић, ДВОРЦИ И ЛЕТЊИКОВЦИ ВОЈВОДИНЕ, Покрајински завод за заштиту споменика културе, Петроварадин, Платонеум, Нови Сад 2012, двојезично – српски и енглески, 317 стр.; 31 с/б и 219 фотографија у боји, 34 илустрације – цртежи и планови, прилози (напомене, порекло фотографија)

Историографска грађа са тематиком војвођанских двораца је штура и неадекватна у односу на значај који су ови објекти имали као неизбежан сегмент панонске равнице. Утолико је драгоцене дело пред нама – *Дворци и летњиковци Војводине*, плод двојезичног истраживачког рада др Бранке Кулић, угледног историчара уметности Покрајинског завода за заштиту споменика културе.

На територији Војводине изграђено је током XVIII, XIX и почетком XX века преко стотину двораца и летњиковаца по угледу на велелепне аустроугарске дворце. На подручју Срема, Баната и Бачке ницали су објекти са циљем да се изгледом и функцијом приближе царском узор. Власници, имућни индустријалци и велепоседници, подизали су простране, удобне куће за своје породице, са намером да одатле управљају феудом, али још више да поседују место за одмор и уживање, углавном изван насеља, довољно удаљено од сталног пребивалишта власника, а довољно близу да буде лако доступно.

Архитектура војвођанских двораца је разноврсна и неуједначена, док су пројектанти углавном анонимни, па објекти не спадају у класу репрезентативних европских двораца, ни по величини ни по стилским обележјима. Карактеристично је да су власници

често узимали активно учешће при одабиру грађевинских елемената, сугеришући – у зависности од укуса и материјалног стања – китњасте додатке, романтичну штукатуру, готичке гаргојле, торњеве, забате, стубове, балустраде. Резултат је наглашена еклектичка црта, присутна у визуелном доживљају двораца и летњиковца, као и у дизајну пространих вртова и паркова.

Исцрпна монографија *Дворци и летњиковци Војводине* темељно обрађује 43 објекта – 3 од изузетног значаја, 20 од великог значаја, 9 категорисаних као културно добро, 1 као просторно-културно-историјску целину и 10 двораца који уживају претходну заштиту. На почетку књиге, одељак *Реч унапред* пружа основне податке о месту које ова здања заузимају у културној историји Војводине. Ауторка се осврће на лоше стање у коме се већина објеката данас налази констатујући да ови споменици спадају у групу најугроженијих културних добара и, неубицајено за текст ове врсте, у више наврата ненаметљиво испољава жаљење због недовољне бриге и одсуства напора да се спасе аутентично наслеђе сопствене историје. „Сваки одлазак на терен и суочавање са судбином власника и самих грађевина које су наочиглед пропадале изазивали су тугу због немоћи да нешто учиним за њихово спасавање.“ Она подсећа на то да судбина двораца неретко више заокупља пажњу локалних становника, од којих неки још увек памте живот на несталим спахијским имањима него оних чији је посао да о њима брину – историчара архитектуре и институција за заштиту споменика културе. Њихова ревитализација директно зависи од економске одрживости условљене наменом која би се сваком дворцу појединачно доделила, водећи рачуна о очувању аутентичности објекта. Ту је, затим, још увек нерешен проблем враћања имовине старим власницима, односно њиховим потомцима, па тако добијамо *circulus vitiosus*, са slabим изгледима да се ситуација побољша. Недавно донет Закон о реституцији за многе дворце је стигао прекасно. *Реч унапред* је својеврстан апел за озбиљније сагледавање вредности јединствене баштине и њено спасавање, како каже госпођа Кулић, „ако не због законских обавеза, онда сигурно због наше деце“.

Исцрпан и озбиљно аргументован *Увод* има пет поднасловa. Први сегмент са поднасловом *Племство и спахијски њоседи у Војводини у XVIII и XIX веку* бави се настанком крупних спахијука и племићких добара. Државно уређење

Хабзбуршке монархије, утемељено на крупним феудалним поседима, створило је услове да се у данашњој Војводини издвоји слој богатих грађана, да се формира племство и да никну за то доба велелепне грађевине на пространим комплексима земљишта. Ауторка документовано прати градитељске подухвате имућних елитних породица, разврставајући их по географском кључу: Чарнојевићи у Оросину, Текелије у Араду, Стратимировићи у Кулпину, Андрејевићи у Карловцима и даље. Архивска грађа о животу племства на спахијским дворевима, али и дворевима уопште, готово да не постоји. Веродостојни подаци, углавном из пера Вилхелма фон Таубеа у књизи *Опис краљевине Славоније и војводства Срема*, сакупљени су са пажњом и прецизно.

У другом поднаслову – *Архитектонски образац* – подвлачи се разлика између курија, скромнијих грађевина за ниже племство, и двораца, који се подижу по посебном архитектонском обрасцу, мењаном и усавршавањем са развојем стилова. Дворци којима се књига бави грађени су с краја XVIII, у XIX и почетком XX века и разврстани као објекти позног барока, класицизма, историјско-еклектичког и сецесијског стилског обрасца. Ауторка истиче важност пропратних зграда, на којима је видљив архитектонски шаблон условљен њиховом наменом (коњушнице, вински подруми, житнице). Задржава се на општој шеми ентеријера – од главног улаза, надстрешнице, фасаде, преко салона, соба, помоћних просторија до вртова, фонтана, павиљона, свега што је доприносило слици неговоног, култивисаног пејзажа.

Архијерејски дворови су издвојени и представљају треће поглавље *Увода*, мада ће о њима бити више речи под посебним насловом. Ауторка кратко, у општим цртама, представља три седишта епископа, колико их је изграђено и сачувано у Војводини: у Новом Саду, Вршцу и Сремским Карловцима. Осврће се на форму и функцију ових грађевина подвлачећи сложеност градње условљену „концептом приватног на позорници јавног“. Наглашава се њихов изузетан положај у склопу урбане целине – подизани су увек у центру града, обавезно са пажљиво негованим парковима око здања. Дотиче се, укратко, протокола и прописаних правила понашања дворског персонала и запослених на двору, па истиче тежњу архитектата да распоредом просторија самог пројекта и његовог окружења обезбеде

житељима двора мир и могућност потпуног посвећења одабраном позиву.

Кратак поднаслов *Паркови* открива да је заједничка тежња наручиоца при одабирању локације за подизање двораца била љубав или бар софистициран однос према природи. Цео XVIII век предњачи по надметању имућних власника земље и двораца да поседују што лепши, што раскошнији и што професионалније уређен парк, са обиљем ретких и егзотичних биљних врста. Ауторка скреће пажњу на изражен осећај за позиционирање двораца у природи, који увек заузима централно место у односу на пажљиво пројектоване стакленике, рунделе, зимске баште, фонтане, сењаке и скулптуре. Поново се осећа сетни тон када пише о времену после Другог светског рата, када је већина паркова претворена у јавне површине и осуђена на лагано умирање: посечени су дрвореди, уништене алеје, камени кипови су поломљени или нестали. Парковско наслеђе није дочекало бољу судбину од објеката које је красило.

Последњи, веома кратак одељак *Увода* носи назив *Намена* и надовезује се на већ поменути апел за помоћ угроженој баштини. Јасно, помало огорчено, овај текст разголићује бедан статус који данас уживају дворци и летњиковци Војводине и немоћ институција за заштиту споменика културе да учине више од мукотрпне борбе за административну потврду њихове културно-историјске вредности. *Уводом* се завршава уопштено приповедање о војвођанском дворском наслеђу, а у даљем тексту дворци и летњиковци обрађени су појединачно.

Ауторка посматране грађевине разврстава на сакралне и световне објекте, што се читује и из наслова наредна два поглавља – *Архијерејске резиденције* и *Дворци, курије и летњиковци*. За све објекте установљен је јединствен образац података, који обухвата назив места/насеља/града, назив двораца/породице, податке о заштити споменика.

Седиште епископа банатског, палата Владичанског двора у Вршцу, културно добро од изузетног значаја, једина је архијерејска резиденција из XVIII века. Ауторка предочава кратак историјат градње и каснијих реконструкција, пажљиво склопљен од често непотпуних података и претпоставки. Архитектура је типична за спратне барокне дворце, а почетком XX века изведена је реконструкција. Посебна пажња посвећена је дворској капели са зиданим иконостасом и иконама Николе Нешковиха, за кога ауторка предочава

да у српској барокној уметности „нема паралела ни следбеника“. Владичански двор чува збирку портрета најистакнутијих епископа Вршачке епархије, која са колекцијом предмета примењене уметности представља маркантно обележје ентеријера свечаног салона. Портретима се придружује збирка икона, међу којима има и остварења из прве половине XVIII века. Библиотека архијерејске резиденције у Вршцу спада у најстарије и најбогатије епархијске библиотеке. Пажња читаоца фокусира се, поред вредне архивске грађе, на постојање великог броја илуминираних рукописа, на примерке старе штампане књиге са почетка XVI века и завидан број инкунабула.

Ауторка даље води кроз резиденцију епископа бачког у Новом Саду, културно добро од великог значаја, здање подигнуто 1901. године по пројекту архитекте Владимира Николића. Претходно презентира сажету историју старог двора, који је срушен и опстаје само у сачуваним описима с краја XVIII века. Данашњи двор, стационаран поред Саборне цркве, на раскрсници главних градских улица, од када је подигнут, представља упечатљиво и препознатљиво обележје градског језгра.

Патријаршијски двор у Сремским Карловцима, културно добро од изузетног значаја, данас и резиденција сремског епископа, подигнут је, као и двор у Новом Саду, по пројекту Владимира Николића пред сам крај XIX века. Иако од старијих здања која су грађена да служе као митрополијски двор још у османско време није остало ништа, ауторка се одлучила на добродошао искорак у прошлост. Посветивши велику пажњу проучавању расположивих извора – од цртежа, преко већ поменутог Фон Таубеовог писаног сведочанства и заоставштине митрополита Павла Ненадовића, до *Мемоара* Симеона Пишчевића – представила нам је узбудљиво штиво. Текст у континуитету подстиче визуализацију призора прохујалог доба и несталих обичаја, приближавајући читаоцу не само сегмент наше културне историје већ и оновремене свакодневне људске ритуале: на двору патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте – који је највероватније до темеља изгорео у пожару – средином XVIII века се и славило и играло уз музику, седало се за богату трпезу и наздрављало, а за кафу и дезерт прелазило се у салон. Освртање на профано при писању стручних текстова неретко је у историографији стављано у раван секундарног, не додајући теми увек пожељну живот-

ност и пријемчивост, које смо добили овом књигом.

Зграда данашњег двора у Сремским Карловцима постављена је, као и у Новом Саду, уз Саборну цркву. Дворска капела, за коју је иконостас осликао Урош Предић, покривена је полуобличастом куполом, изведена са уочљивом једноставношћу и поштовањем симетрије неоренесансног концепта. Ауторка се задржава на усклађеност унутрашњости објекта са идејом репрезентативности: скреће пажњу на пространи вестибул, балустерима ограђено степениште, на луксузни паркет и масивне беле каљеве пећи украшене грбом патријаршије. Поред епархијске ризнице са иконама и портретима значајних црквених великодостојника, Патријаршијски двор у Сремским Карловцима поседује библиотеку основану на самом почетку XVIII века, са преко 6.000 ретких књига и рукописима непроцењиве вредности.

За разлику од архијерејских двораца, чији је статус подразумевао процес архивирања података о неимарима, житељима, ентеријеру и догађајима који су пратили живот у високим црквеним круговима, виле и дворци као приватна власништва нису имали такву привилегију. У следећој, најобимнијој целини, са насловом *Дворци, курије и летињиковци*, ауторка је понудила аргументован и документован пресек кроз историју и судбинска догађања везана за здања, као и стручно и одмерено вредновање њиховог значаја. Дворци су сврстани по азбучном реду, одређује се њихов географски положај, пажња се, даље, посвећује историјским и друштвеним приликама тога доба, осветљавају се биографије наручилаца и градитеља. Истичу се намене које су здања мењала од Другог светског рата и даје увид у стање споменика. Затим следи компетентна и темељна архитектонска анализа, која представља носећи текст овог поглавља. Изузетна акрибија омогућује вредна и концентрисана сазнања о бројности, богатству и варијетету одабраних споменика. У овом делу књиге статус споменика културе од изузетног значаја има само један објекат, дворца Безереди – Дунђерски у Челареву. Поред исцрпних историјских података, ауторка истиче да је дворца у Челареву најчистији пример класицистичке архитектуре. Темељно, са великом пажњом, пише о екстеријеру, ентеријеру и парковској схеми објекта.

Најлепши примерци двораца претворени су у остатке себе самих, девастирани временом и људском небригом. Први међу њима је замак у Беочину,

Едуарда Шпицера, сувласника фабрике цемента. Архитекта овог двора, цењени будимпештански мајстор Имре Штајндал, аутор је и пројекта зграде парламента у Будимпешти. Дворац је представљао редак пример еклектичке мешавине различитих стилова и сецесијских елемената, али је данас, нажалост, у фази неповратног урушавања. Слична судбина задесила је и некада велелепни замак Кароља Фернбаха, познат као „Баба пуста“, у Алекси Шантићу. Гроф је ангажовао мађарског архитекту сецесијског стилског опредељења Режеа Хикиша, који је креирао репрезентативни породични дом под утицајем југендстила, са раскошним парком уређеним по принципима енглеских вртова. Дворац је данас тешко препознатљив, напуштен је и пропада. Многи споменици налазе се у сличном стању, на пример, у Великом Средишту, мали дворца породице Лазаревић, који носи одлике еклектичког стила са неоготским елементима, чија је унутрашњост у потпуности руинирана, а спољашњост подсећа на скелет оригиналне грађевине; затим у Влајковцу, дворца породице Бисинген-Нипенберг наруженог и уништеног ентеријера, сукцесивно преграђиваног према потребама неколико сеоских породица које живе у њему.

Опсежан рад ауторке резултирао је поузданим и надахнутим штивом. Осетан је озбиљан уложени труд да се систематски проучи расположива грађа. Богата техничка документација и адекватно распоређен илустративни материјал, у складном логичком односу са текстом, као и више од 150 напомена, употпуњују разумевање материје и пружају свеобухватни сазнајни доживљај. Можда би индекс представљао неопходан додатак оваквом издању, а *Садржај* био прегледнији за коришћење да је за сваки дворца појединачно назначена страница на којој се налази, што не умањује изузетну вредност ове књиге. Монографска студија, са преко 300 страница и више од 250 фотографија, писана је одмереним, негованим језиком и представља вредну и квалитетну научну публикацију. Ауторка је, маркирањем опсталих и сачуваних споменика, а у исто време и фокусирањем на трагове несталих неимарских дела, употпунила и стручно објединила постојећа сазнања о вредном сегменту нашег наслеђа.

Ана М. Радованац Живанов



СРПСКА ЦРКВЕНА УМЕТНОСТ У РУМУНИЈИ: ИСТРАЖИВАЊА И КОНЗЕРВАЦИЈА, Нови Сад 2017, 184 стране.

Публикација *Српска црквена уметност у Румунији: истраживања и конзервација* изашла је у јесен 2017. године у издању Галерије Матице српске. Уредник и *spiritus movens* ове драгоцене публикације је др Даниела Кориолија Црквењаков, сликар-конзерватор, помоћница управнице Галерије Матице српске. Зборником радова који се баве историјом истраживања, публиковања и конзервације српског културног блага у Румунији – *de facto* у Епархији темишварској – Галерија Матице српске наставља изузетно корисну, а јединствену праксу (макар у српском културном простору) систематског истраживања, хроничарског праћења и публиковања резултата конзервације у најширем смислу. Уместо је, на овом месту, подсетити на то да је уредница овог издања и ауторка студије *Историја конзервације и реставрације у Галерији Матице српске* (2010), што је и први конкретан, публикован напор у истраживању историје конзервације у Србији, те да је коаутор, контрибутор и уредник ранијих издања Галерије Матице српске *Тронови манастира Крушедола*, *Српска црквена уметност у Мађарској*, *Иконостас цркве манастира Крушедола: научно-конзерваторска студија*, аутор монографије *Материја и илустрација: бојени лазури на сребру у српским православним црквама барокног периода – историја, техника и конзервација* и др.

Публикација о којој говоримо је зборник радова више аутора и заједнички труд Галерије Матице српске и Покрајинског завода за заштиту споменика културе, институција које од оснивања практично раде заједно на заштити, конзервацији и презентацији српског културног наслеђа у Румунији, уз благослов и помоћ Епархије темишварске.

После поздравног слова Његовог преосвећенства епископа будимског и епископског администратора темишварског господина Лукијана и заједничке уводне речи управнице Галерије Матице српске др Тијане Палковљевић Бугарски и директора Покрајинског завода за заштиту споменика културе инж. Зорана Вапе, сажета рекапитулација историје истраживања српског културног наслеђа у Румунији аутора Владимира Вукаса, историчара уметности, праћена обимним списком референтне литературе, на одличан начин уводи у след посебних тематских студија. Прва у низу студија је *Црквено-уметничка збирка Епархијског двора у Темишвару*, у којој ауторке – др Даниела Кориолија Црквењаков и др Дубравка Ђукановић – после разматрања историјата зграде и збирке, износи и резултате рада на досадашњој конзервацији материјала, обнови и адаптацији изложбеног простора и опреме, те концепцију и будуће захвате на опремању, музеолошкој обради и презентацији богатог фонда збирке.

У следећем поглављу *Конзервација и реставрација предмета из Црквено-уметничке збирке Епархијског двора у Темишвару*, мр Данило Вуксановић и мср Дарко Деспотовић сажето, преко добро изабраних карактеристичних примера и поступака, осветљавају проблеме конзервације и реставрације слика на платну, икона на дрвету, уметничко-документарног материјала на папиру и свили, предмета од текстила и графичких плоча, што је не само користан извештај већ и концизан али језгровит приручник за конзерваторе.

Узоран каталог од 47 дела и предмета конзервираних у Галерији Матице српске 2013–2016. године – репрезентативни избор из Црквено-уметничке збирке – рад је др Бранке Кулић, искусног истраживача и документатора српске црквене уметности северно од Саве и Дунава.

На крају су представљена два конзерваторска пројекта чија је реали-

зација у току, а рад су конзерватора Покрајинског завода за заштиту споменика културе. Први је пројекат конзервације и реставрације иконостаса и предолтарског простора цркве манастира Бездина аутора др Богдана Јањушевића и Оливере Брдарић. После сажетог историјата овог значајног манастира и његове цркве, те историјата, валоризације и описа иконостаса – уникатног дела радионице Аксентија Марковића и Јакова Орфелина, подробно су изложени и адекватно документовани стање, проблеми, открића, поступци и приступ конзерваторској обнови, која још траје. Комплетан каталогски приказ са шемама обилно документује овај студијски текст.

Последњи прилог, аутора Дејана Радовановића, јесте пројекат реконструкције иконостаса цркве Успења Богородице у Чакову. Проблем реконструкције изузетно важног културног добра које је изгубило више од 30% оригиналног материјала у пожару 2005. године пре свега је теоријски и етички, иако је и технички изузетно захтеван. Овај део је, стога, најпре документационо-истраживачка студија, чији је задатак да установи и аргументује реконструкцију. У чланку је изнет предлаборат, јер су истраживање и прикупљање материјала још у току. До сада је прикупљено и утврђено документовано обимним каталогом са схемама.

На крају публикације су резиме свих текстова на енглеском и румунском језику. Зборник је богато илустрован квалитетним снимцима и цртежима, те узорно технички и ликовно уређен, на шта нас је Лазар Сатмари навекао.

Овај зборник има изузетан значај пре свега као наставак и потврда одличне праксе хронике и публиковања истраживања и конзерваторских радова на основу њих, што већ прераста у својеврсну едицију, иако није тако устројена – што не значи да не треба да постане. Та пракса Галерије Матице српске и Покрајинског завода за заштиту споменика, као и чињеница да те две институције заједно раде и заједно публикују резултате свог рада, представља добар пример, чије наставке и даље подухвате очекујемо с радошћу.

Дејан Р. Радовановић



Славица Вујовић, **КАКО ОЧУВАТИ И КОРИСТИТИ КУЛТУРНО НАСЛЕЂЕ, ДОПРИНОС ВЕКОВА БАЧА**, Нови Сад 2017, 180 стр., 218 илустрација

Књига др Славице Вујовић **Како очувати и користити културно наслеђе, допринос Векова Бача**, издање Покрајинског завода за заштиту споменика културе Петроварадин из 2016, појавила се пред читаоцима половином 2017. године. Обимна монографска студија је резултат дугогодишњег рада ауторке на обнови културног наслеђа, петнаестогодишњег бављења обновом Бача и околине, те десетогодишњег трајања пројекта *Векови Бача*, који је она организовала и води испред Покрајинског завода за заштиту споменика културе. Текст који је пред читаоцима је у највећој мери настао прилагођавањем за штампу докторске дисертације *Унапређење савремене докитрине очувања грађевинског наслеђа – искуство пројекта Векови Бача*, одбрањене 2013. године на Архитектонском факултету Универзитета у Београду код проф. др Владимира Мака.

Ова обимна студија разматра бројне теоријске, методолошке и етичке аспекте очувања материјалне културне баштине на конкретном материјалу – комплексном културном добру. Посебан квалитет студије је управо мултифокално посматрање наслеђа од појединачних квалитета и садржаја појединих компоненти, преко њиховог збира, међуодноса, заједничког садејства и значења, до најширих цивилизацијских контекста.

Разматрана материја изнесена је поступно у јасном методолошком и хронолошком следу. После уводних речи уредника и захвалности ауторке, те умесно кратког, али језгровитог увода, у поглављу **Вредности – проблеми – модел решења** кроз прве две тематске целине **О културном и природном наслеђу Бача са окружењем** и

Стање културног наслеђа и уочени проблеми лапидарно су представљени основни садржај и квалитети добара и комплексне целине, стање и услови трајања и опстанка. Следећа целина овог поглавља, **Холистички приступ у решавању проблема**, износи изузетно значајне теоријске и методолошке појмове и поступке у дефинисању, сагледавању и очувању наслеђа. Већ сами поднаслови: **Целовитост историјског процеса, Целовитост појма културног наслеђа, Културна вредност као хармонизујући чинилац целине и Обједињени приступ у заштити културног наслеђа**, потпуно представљају садржај и начин саопштавања. Иако концизно и језгровито, излагање је одлично подржано примедбама и напоменама, а дигресије су умесне и самерене. Следеће две целине: **Пројекат Векови Бача и циљеви и Организовано деловање и груписање активности**, представљају методолошку и функционалну организацију пројекта *Векови Бача* – резултат претходно разматраних поставки и услова.

У централном поглављу **Допринос Векова Бача** ауторка после функционалног увода са периодизацијом и основним теоријским поставкама и принципима детаљно образлаже појединачне делове пројекта и поједине компоненте баштинске целине. **Допринос увећању знања и препознавању вредности** је поглавље у коме Вујовићка кроз историјски преглед приступа истраживању Бача од 1870. до 2000. године, рекапитулира постигнућа и достигнућа претходника, високо их вреднујући, али дискретно уочавајући недовољности, пре свега у методолошком приступу, огитаном кроз конзерваторски статус добара. Део поглавља који следи – **Откривање културног предела као исхода новог чиниња вредности Бача са окружењем** – прегледно и детаљно образлаже предности и могућности које нови методолошки и теоријски кључ сагледавања нуди у општем смислу, али посебно примењен на целину *Векови Бача*.

После кључних методолошких разматрања у претходном поглављу, у поглављу **Допринос увећању знања у функцији конзервације** ауторка на примерима три основна чиниоца целине *Векова Бача* – **Тврђава Бач, Манастир Бојани и Фрањевачки самостан у Бачу** – за сваки у посебном одељку, детаљно износи, документује и образлаже поступке, радове, открића и значај сваког од конзерваторских радова и процеса који су током трајања пројекта предузети. Ово поглавље великим делом у практичном раду проверава и

афирмише методолошке и теоријске поставке пројекта. Обимна документација, концентрисане аргументације и потпора напоменама чине и ово поглавље извршним приручником за конзерваторе, али и теоретичаре и хроничаре конзервације и херитологије.

Круну, поенту, *raison d'être* књиге представља поглавље **Допринос Векова Бача подизању свести, комуникацији и стручном оспособљавању**, у коме се детаљно износи доприноси у **Подизању свести о вишеструким вредностима наслеђа** кроз односе **Вредности наслеђа и локалне културе, Креативности у служби очувања, неговања и преношења вредности**; **Приступима комуникацији** кроз **Комуникацију са научном, стручном и широм јавношћу**, као и **Истицање улоге културног наслеђа у одрживом развоју**, и **Образовању и стручном оспособљавању** кроз **Учећи Векова Бача у формалном и неформалном образовању** и **Организацију пројекта** *ХЕРОМАТ* и *Лабораторију за истраживање материјала у културном наслеђу*. Резултате изнете у овом и претходном поглављу, Вујовићка сматра клицом даљег развоја и опстанка значајне баштинске целине *Векови Бача*.

У поглављу **Закључак** Славица Вујовић сажето оцењује постигнућа и резултате пројекта *Векови Бача*, неупитно велике и значајне, те узорно представљене у основном тексту монографије, али и указује на опасности и могуће проблеме, подсећајући на то да се рад на развоју пројекта и одржавању постигнутог мора наставити.

Књига је писана јасно, лапидарно у сфери познатог, детаљно образложена и функционално аргументована у новинама, резултатима и открићима. Студија је одлично технички и ликовно опремљена, за шта је заслужан Лазо Сатмари, и изврсно документована обиљем фотографија и планова. Текст прате узоран списак литературе, архивских извора, извора фото-документације и резиме на енглеском језику.

На крају – пред нама је једна изузетно значајна студија, која се може читати у више кључева, од историјске монографије, преко судбинске хронике и теоријске дискусије, до исповедног романа. То је књига у којој се разматрају и афирмишу нови приступи и знања, али реafirмишу узорна традиција, историја и често заборављена етика и страст у раду. Поделивши сва достигнућа и дилеме пројекта, Славица Вујовић је конзерваторима дала ослонац, приручник и, надајмо се, подстрек за рад.

Дејан Р. Радовановић

Издавач
РЕПУБЛИЧКИ
ЗАВОД ЗА ЗАШТИТУ
СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ
БЕОГРАД

Радослава
Грујића 11



Publisher

INSTITUT POUR LA PROTECTION
DES MONUMENTS HISTORIQUES DE
LA RÉPUBLIQUE DE SERBIE
BELGRADE

Radoslava
Grujića 11

Лектура и коректура
Марина Спасојевић

Lecture et correction des épreuves
Marina Spasojević

Превод
Веселин Костић

Traduction
Verica Ristić

Ликовнографичка опрема
Тодe Рапаић

Présentation graphique et artistique
Tode Rapaic

Штампа
СЛУЖБЕНИ ГЛАСНИК
Београд

Impression
SLUŽBENI GLASNIK
Beograd

Тираж
500 примерака

Tirage
500 exemplaires