

Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола

МИРОСЛАВ ТИМОТИЈЕВИЋ

Током четрдесетих година XVIII века на цркви манастира Крушедола вршене су обимне архитектонске преправке. Изнова је сазидана олтарска апсида, проширени су прозорски отвори и подигнут нов трем. То је изменило ранији средњовековни план цркве и она је добила савремен, барокизирани изглед, коме је допринесио новоподигнути звоник постављен испред западног улаза.¹ Након тога, манастирско братство је, потпомогнуто прилозима ктитора, започело поправку старог иконостаса и поновно живописање унутрашњих зидова храма. Посао је поверен тада најугледнијем сликару карловачке митрополије, украјинском мајстору Јову Василијевичу.² Вероватно је на позив јеромонаха Дионизија Новаковића, префекта петроварадинског училишта и некадашњег студента кијевске Духовне академије, Јов Василијевич заједно са Василијем Романовичем дошао у карловачку митрополију око 1740. године.³ Ускоро по доласку, Василијевич постаје придворни сликар патријарха Арсенија IV Јовановића и отвара сликарску школу, чија активност утиче на даљи развој уметности не само у границама карловачке митрополије, него и у матичним, турским деловима Србије.⁴

Живописање крушедолске манастирске цркве започело је 1750. године, када је прилогом угледног Новосађанина Рацка Јовановића осликана припрата. Годину дана касније живописан је олтарски простор ктиторством темишварског епископа Георгија Поповића.⁶ По завршетку ових послова Јов Василијевич вероватно напушта карловачку митрополију, тако да је живописање наоса храма 1756. године поверено другом мајстору — арадском сликару Стефану Тенецком.⁶ У целокупном крушедолском зидном сликарству одражава се настојање високе црквене јерархије карловачке митрополије да превазиђе ретардирану поствизантијску традицију и прихвати манире украјинског барока, који се у другим културним сферама одомаћио неколико деценија раније.⁷ У поређењу са живописом који, далеко од митрополијског средишта и његове контроле, стварају сликари јужнобалканских и влашких радионица — у крушедолском зидном сликарству се јавља низ стилских и тематских новина. То отежава сагледавање његове јасне идејне целине па се у нашој стручној литератури оправдано поставља питање да ли се може говорити о неком одређеном теолошком програму.⁸

У крушедолском живопису се јасно уочавају три целине: сликарство припрате, олтарског простора и наоса. Оставићемо по страни

сликарски опус Стефана Тенецког из 1756. године у наосу цркве и размотрити питања која покреће живопис Јова Василијевича у припрати и олтарском простору. Сликаство припра-

¹ Војислав Матић, *Архитектура фрушкогорских манастира, касносредњовековне црквене грађевине*, Нови Сад 1984, 76—77.

² Павле Васић, *Сликари иконостаса Бођана и Крушедола*, Старица, н.с. књ. XII (1961) 111—121. Прештампано: *Моба барока, студије и чланци*, Београд 1971, 77—92.

³ Долазак Јова Василијевича и Василија Романовича у карловачку митрополију у нашој стручној литератури још увек није довољно расветљен, тако да није познато тачно време њиховог доласка, нити на чији позив су стигли. Боравак Јова Василијевича у карловачкој митрополији у пролеће 1740. године потврђује икона Вазнесење Христово коју он у мају те године слика за патријарха Арсенија IV Јовановића (Љиљана Аћимовић, *Две непознате иконе Јова Василијевича*, Свеске Друштва историчара уметности Србије XVII (1986) 99—103).

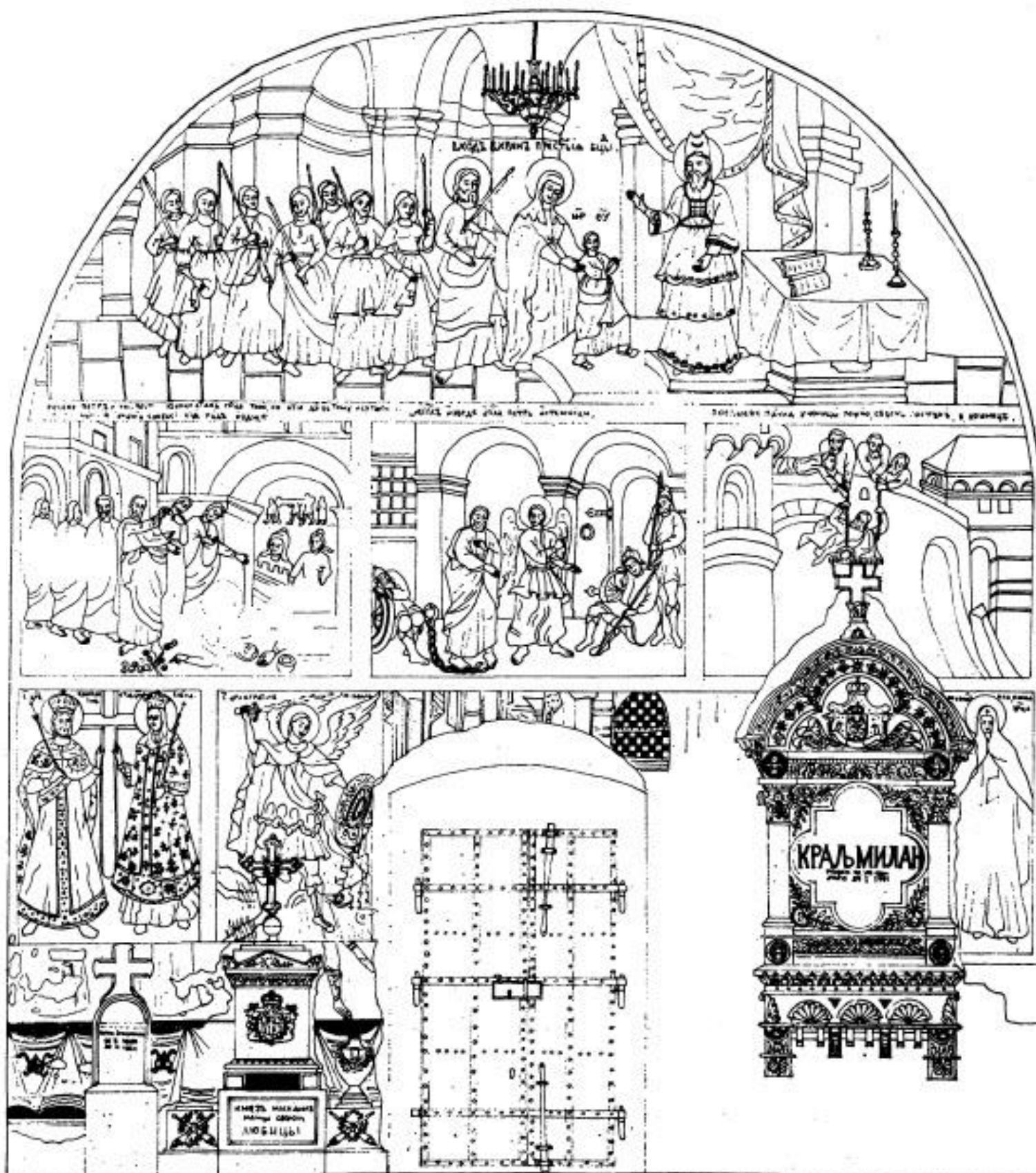
⁴ Павле Васић, *Уметничка топографија Сремских Карловаца*, Нови Сад 1978, 84; Лепосава Шелмић, *Јов Василијевич*, у: Олга Микић и Лепосава Шелмић, „Мајстори прелазног периода”, кат. изл., Нови Сад 1981, 22—24; Бранко Вујовић, *Утицај Јова Василијевича и његових ученика на развој сликарства у Србији у XVIII веку*, Свеске Друштва историчара уметности Србије, XVII (1986)

⁵ Већина аутора прихвата приписивање ауторства зидног сликарства из 1750. и 1751. године у припрати и олтарском простору Крушедола Јову Василијевичу (Павле Васић, *Сликари иконостаса манастира Бођана и Крушедола*, 118—119; Дејан Медаковић, *Зидно сликарство манастира Крушедола, Путеви српског барока*, Београд 1971, 128; Исти, *Српска уметност у XVIII веку*, Београд 1980, 26—27; Лепосава Шелмић, *Јов Василијевич*, 21).

⁶ Зидно сликарство крушедолског наоса је приписано Стефану Тенецком на основу стилских подударности са његовим целивајућим крушедолским иконама (Дејан Медаковић, *Зидно сликарство манастира Крушедола*, 129—130). Ову тезу је у нашој стручној литератури прихватила већина аутора, мада је изнешено мишљење да би сликар живописа у крушедолском наосу могао бити и Василије Романович; Динко Давидов, *Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романович*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 5 (1969) 119—137, посебно 131.

⁷ Доласку украјинских сликара и дефинитивном прихватању украјинске формулације барокног сликарства претходи прихватање руске књиге и долазак руских учитеља (Мита Костић, *Гроф Колер као културнопросветни реформатор код Срба у Угарској у XVIII веку*, Српска краљевска академија, посебна издања, књ. LXXXVIII, Београд 1932, 14—30; Миодраг Јовановић, *Рускосрпске уметничке везе у XVIII веку*, Зборник Филозофског факултета, VIII, Београд 1963, 383—384).

⁸ Дејан Медаковић, *Зидно сликарство манастира Крушедола*, 120.

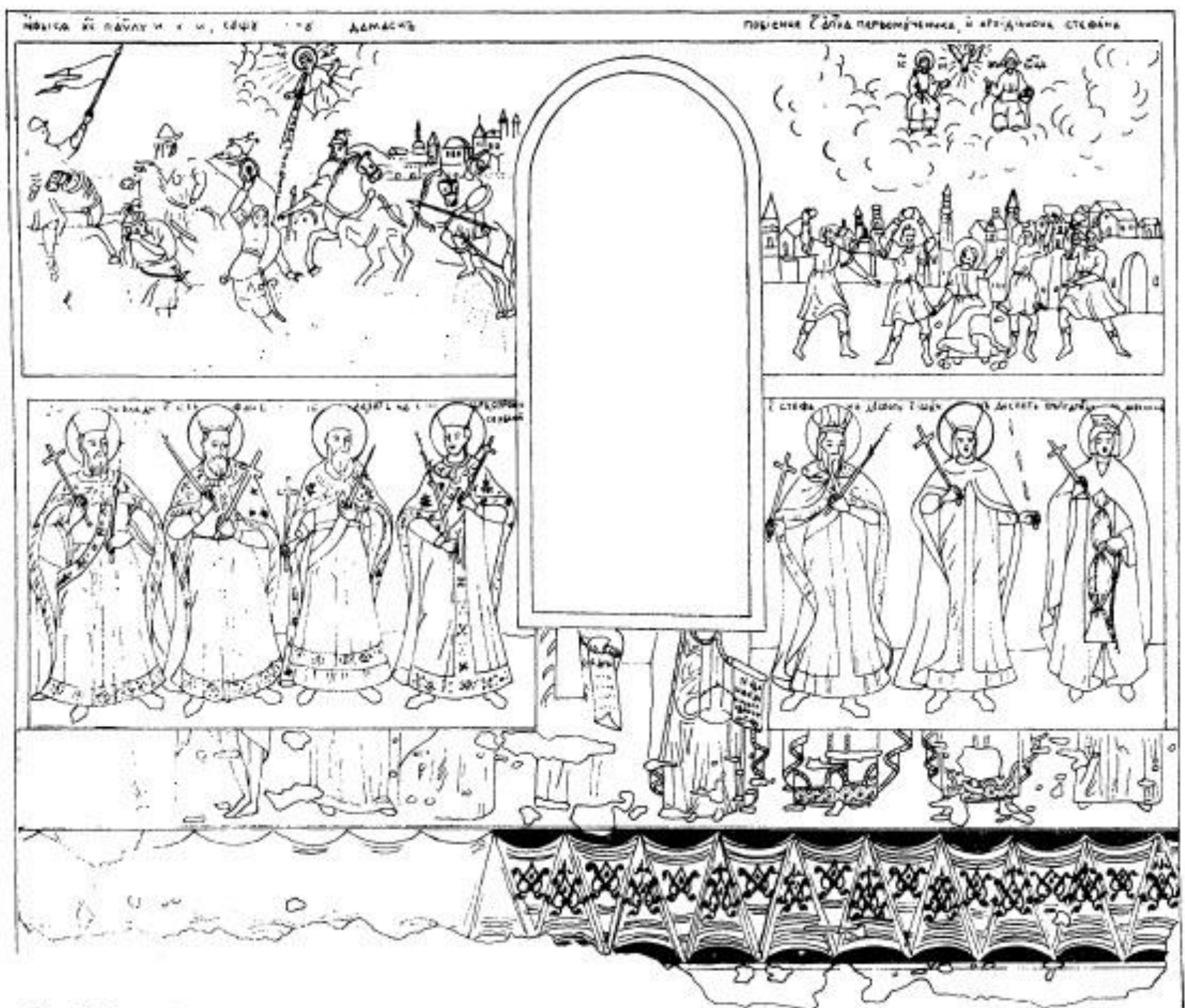


Сл. 1. Крушедол, западни зид припрате (цртеж: Петар Балабановић)

Fig. 1. Krušedol, mur occidental du narthex (dessin: Petar Balabanović)

те се по избору тема и њиховом распореду, како је у нашој стручној литератури већ примећено, може упоредити са сликарством припрате манастира Бођана.⁹ Сагледавано у ширем контексту крушедолског комплекса сликарство припрате је по свом тематском репертоару најтрадиционалније. Ову чињеницу не објашњава учествовање помоћника Јова Василијевича у живописању припрате. Међу помоћницима је сигурно најугледнији био Василије Остојић.¹⁰ Извесне неуједначености у ликовном третману омогућавају разлучивање удела појединих помоћника Јова Василијевича, али у иконографским формулацијама, као и у целокупном идејном програму живописа, они су следили упуте главног мајстора. Реалније је претпоставити

да су ову конзервативност условиле жеље наручиоца који су захтевали да нови живопис припрате има сличне тематске и програмске намере као и онај стари, настао за време игумана Силвестра половином XVI века.¹¹ Тематски репертоар старог сликарства Јов Василијевич је познавао јер га пресликава директно, без подлоге, стављајући само танки премаз неутралне уљане боје.¹² Делимично ослањање на ранији тематски репертоар, посебно у доњим регистрима, било је одређено жељом да се поново искажу старе идеје о Крушедолу као маузолеју последњих српских деспота, оснивача манастира — сремских Бранковића. Култ сремских Бранковића негован још од осnutка Крушедола био је најугледнији локал-



Сл. 2. Крушедол, северни зид припрате (цртеж: Петар Балабановић)

Fig. 2. Krušedol, mur septentrional du narthex (dessin: Petar Balabanović)

ни култ не само фрушкогорских манастира, него и карловачке митрополије.¹³ Са друге стране, пошто је крушедолски храм био посвећен Богородичином празнику, било је нужно горње регистре живописа посветити маријанским темама. Овакви програми су се традиционално исказивали у живопису припрате тако да су такође условили извесну конзервативност тематског програма чије је осликавање поверено Јову Василијевичу. У осликавању олтарског простора Висилијевич је био много мање оптерећен традицијом. С обзиром да је стари живопис био уништен ранијим архитектонским преправкама, он ствара нов програм у коме је низ старозаветних и новозаветних тема доследно реинтерпретиран и укључен у функцију механизма прослављања еухаристије.¹⁴ У целокупном сликарству Крушедола, живопис олтарског простора је најближи схватањима барокног илузионизма, досегнутог посредно преко украјинских узора.

У одређивању тематског репертоара живописа и његових програмских интенција, поред ктитора, манастирског братства на челу с игуманом, и митрополита који га је одобравао, важну улогу је, свакако, имао и сликар Јов Василијевич. Имао је велики ауторитет кијевског мајстора и придворног сликара Арсенија

⁹ Миодраг Коларић, *Основни проблеми српског барока*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 3 (1967) 261. У контексту овог поређења битно је поменути мишљење Лазара Мирковића да се у појединим композицијама у живопису бојанске припрате истичу ангажоване и актуелне програмске интенције (Лазар Мирковић, *Манастир Бојани*, Београд 1952, 54—56).

¹⁰ Павле Васић, *Новосадски сликар Васа Остојић*, *Доба барока*, 140.

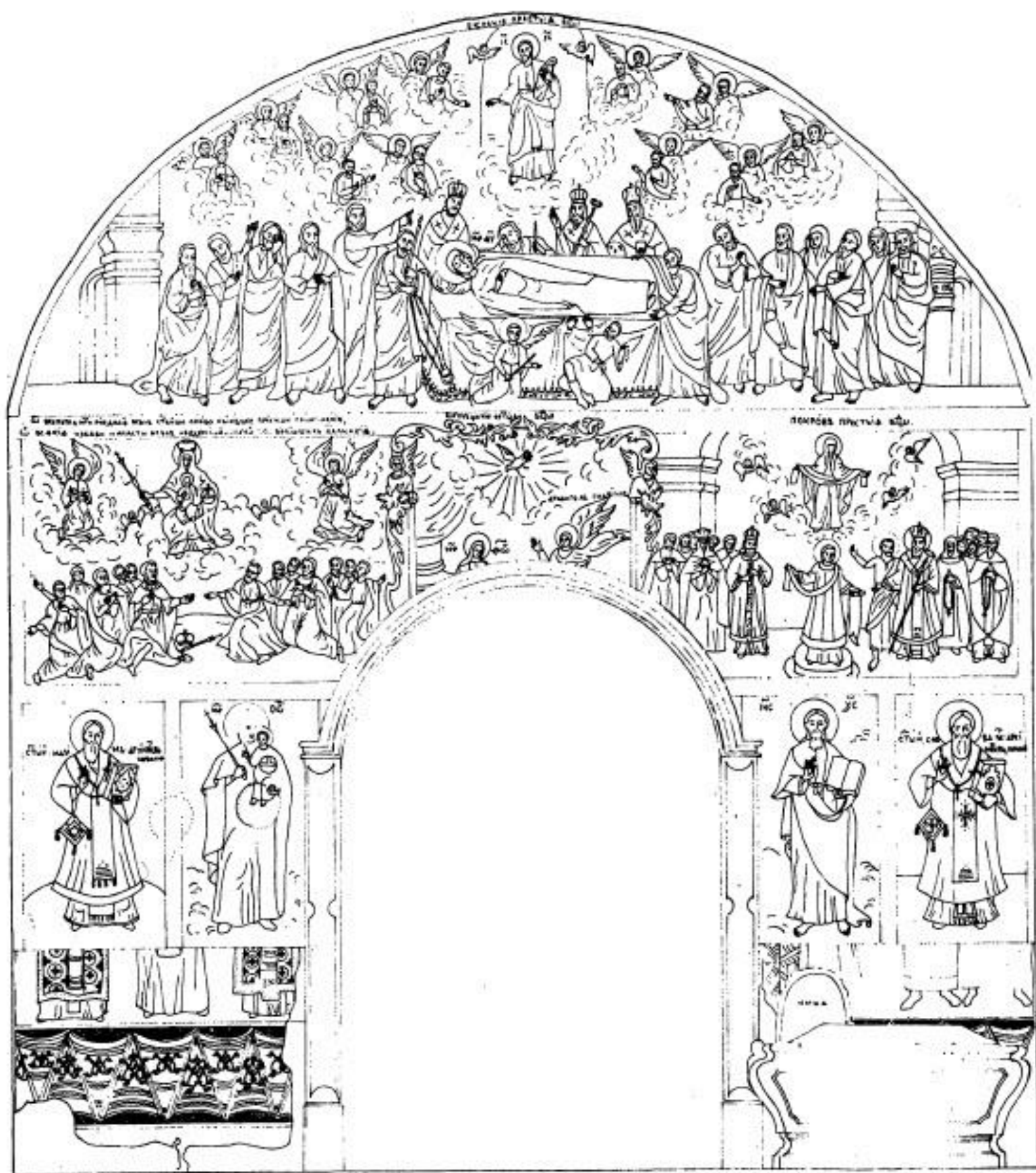
¹¹ Сретен Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614*, Нови Сад 1965, 155.

¹² С. Арвантидис и П. Балабановић, *Конзерваторско-реставраторски радови на живопису у припрати манастирске цркве Крушедола*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, VIII-IX (1978) 415.

— Из овог извештаја преузети су цртежи Петра Балабановића и делимично репродуковани у мом раду, па аутору исказујем дужну захвалност.

¹³ Леонтије Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца* (Историјско-етнографска расправа), Смедерево 1965, 133—139, 152—161.

¹⁴ Док је у живопису припрате, као и у живопису наоса могуће повући паралеле само у оквирима предлогака појединих композиција, извесни елементи организационе схеме олтарског простора дају основа за поређење са сличним западноевропским програмима визуелизираних еухаристија (K. Noehls, *Visualisierte Eucharistietheologie: Ein Beitrag zur Sakralikonologie im seicento Romano*, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* XXIX, 1978, 92—116, Abb. 8).



Сл. 3. Крушедол, источни зид припрате (цртеж: Петар Балабановић)

Fig. 3. Krušedol, mur oriental du narthex (dessin: Petar Balabanović)

IV Јовановића. У уговору за осликавање једне иконе за петроварадинско училиште, Дионизије Поповић назива Јова Висилијевича „благопоштованим господином" и „господством"¹⁵, а патријарх Јовановић у циркуларном писму којим забрањује куповину икона од путујућих зографа, а молере позива на науковање у његовој карловачкој радионици, назива га „искусним зографом".¹⁶ Као придворни сликар, Јов Василијевич је добро познавао идејне програме карловачке митрополије, а као украјинском ђаку био му је близак језик ангажованих барокних алегорија. У крушедолској припрати он се представља као сликар који је имао довољно знања и талента да обједини у жив организам један сложен тематски репертоар. Међутим, у његовој личности не треба тражи-

ти и идејног творца програма. Механизам настанка савременог барокног програма поред сликара нужно подразумева и ученог саветника, који иде испред уметника и поставља захтеве које уметник извршава.¹⁷ Приликом генералне визитације фрушкогорских манастира 1753. године, преписан је запис о живописању припрате, који се налазио „више врата церковних на дувару":

„... сија паперта написасја на ново по истом старом молерају, лета Господња 1750. при державних царех наших и римских императоров Франциска перваго и Марији Терезији, при високопреосвјашчењешем Архиепископје и Митрополитје карловачком Г. Павље Ненадовиће, при игуменје же сего монастирја јеромонасје кир Леонтиј, иждивениемже и ктиторство по-

ложил и исплатил Господар Рацко Јовановић, житељ слободнија краљевскија вароши Новог Сада."¹⁸

Рацко Јовановић се као лаик ситурно није разумео у сложене теолошке програме и његов удео у живописању крушедолске припрате се, како је и напоменуто у запису, сводио на стицање ктиторског права исплатом трошкова живописања. На стварање идејног програма вероватно није много утицао ни игуман јеромонах Леонтије Радојчић. Судају према подацима које су о њему оставили чланови визитационе комисије, он је био скромно образован.¹⁹ За време живописања припрате јеромонах Леонтије Радојчић је био проигуман. Он замењује игумана Никифора Радосављевића који је 1747. године кренуо на хаџилук у Свету земљу, где је био заробљен две године па се у Крушедол вратио тек 23. маја 1750. године, када су радови на живописању крушедолске припрате већ сигурно поодмакли.²⁰ Знањем, амбицијом и енергичношћу, као творац идејног програма крушедолске припрате намеће се новоизабрани карловачки митрополит Павле Ненадовић.

Ненадовић је рођен почетком XVIII века у Будиму, где је поред српске, завршио немачку и латинску школу, поставши један од првих Срба писара у будимском магистрату. Убрзо по замонашењу именован је егзархом тадашњег митрополита Мојсеја Петровића, док га је патријарх Арсеније Јовановић именовао генералним егзархом, а потом горњокарловачким епископом. Године 1748. премештен је за епископа арадског, али пре него што је кренуо у нову епархију, након смрти Исаије Антоновића, изабран је за његовог наследника 14. јула 1749. године. По ступању на престо, Павле Ненадовић је започео спровођење реформи политичком, религиозном и културном животу Срба у Аустријској монархији.²¹ Један од најважнијих подухвата је било настављање реформи монашког живота, које су још две деценије раније започели митрополит Мојсеј Петровић и Вићентије Јовановић.²² Решен да неуспеле покушаје својих претходника енергично приведе успешном крају, већ од свог именованја митрополит Ненадовић се окреће фрушкогорским манастирима. Живописање Крушедола, некадашњег митрополијског средишта и најзначајнијег фрушкогорског манастира, био је велики и значајан подухват који није могао измаћи митрополитовој пажњи.

У недавно сабраној архивској грађи о изградњи српских цркви у XVIII веку сачувани су бројни документи који сведоче о Ненадовићевој бризи за подизање црквених грађевина.²³ Након опширне представке коју је Ненадовић упутио Марији Терезији 1753. године, она је издала резолуцију којом бригу око подизања српских цркви у монархији препушта митрополиту и његовим епископима. Своје схватање архитектуре митрополит је потом исказао грађењем катедралне цркве у Сремским Кар-

ловцима између 1758. и 1762. године, која представља пун тријумф барокне архитектуре код Срба.²⁴ Трошкови изградње величајне митрополијске катедралне цркве сигурно нису одраз врлина које је Павле Ненадовић препоручивао у књигама које су према његовим поруцима штампали Христифор Џефаровић и Захарија Орфелин. Немогуће је а не видети у овој грађевини одраз идеја о политици „magnificenze” која је постала норма барокне патронаже, не само на владарским, него и на дворовима принчева западне цркве.²⁵ Следећи примере својих предходника, Павле Ненадовић прихвата концепције барокне патронаже чије су основе поставили још на свом двору рани Медичи. Од Томе Аквинског, који је први класификовао величајност као врлину, посезало се до „Никомахове етике”, где су тражене потврде за тумачење „magnificenze” као кнежевске врлине. Према тим схватањима, која су се запажала и на двору карловачких митрополита још од времена Мојсеја Петровића који започиње градњу монументалне резиденције, митрополит је као

¹⁵ Дејан Медаковић, *Један сликарски уговор из XVIII века, Путеви српског барока*, 268—269.

¹⁶ Димитрије Руварац, *Циркулар Арсенија Јовановића о светковању празника и о забрани куповања икона од којикаких молера*, Богословски

гласник, књ. XX, св. 1—6 (1911) 29—30.

¹⁷ Francis Haskell, *Patrons and Pointers: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Icon Ed., New York — London 1971, 3—23.

¹⁸ Димитрије Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. године*, Сремски Карловци 1903, 281—282.

¹⁹ *Исто*, 263—264.

²⁰ *Исто*, 261—262.

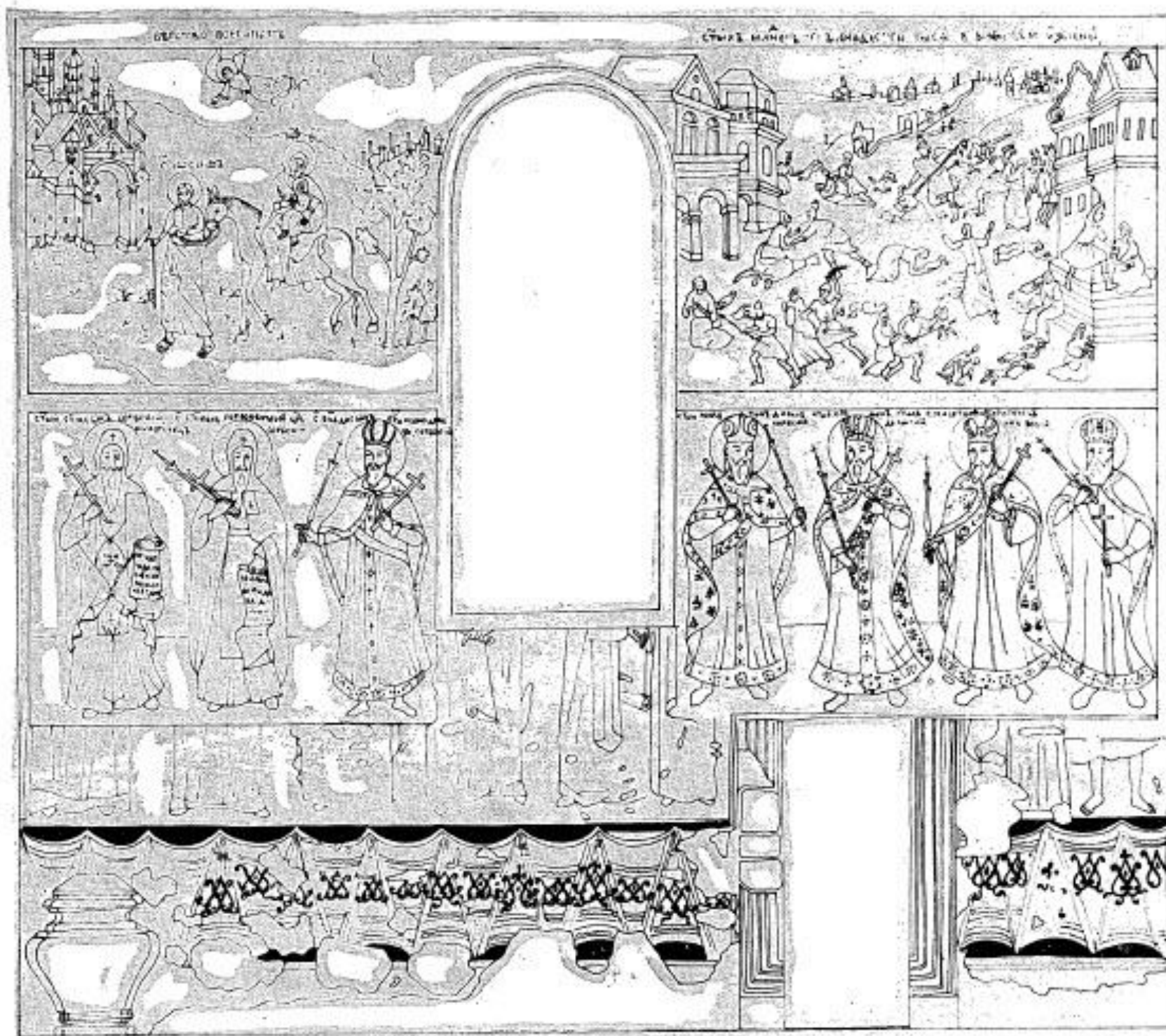
²¹ Духовни живот у фрушкогорским манастирима половином XVIII века, када Павле Ненадовић постаје карловачки митрополит, најјасније је осликан у класичној студији о Доситејевом монашком животу (Тихомир Остојић, *Доситеј Обрадовић у Хопову, студија из културне и књижевне историје*, Нови Сад 1907, посебно 19—57).

²² Димитрије Руварац, *Српска митрополија карловачка око половине XVIII века*, Сремски Карловци 1902, 7—15.

²³ С. Гавриловић и И. Јакшић, *Грађа о православним црквама Карловачке митрополије XVIII века*, Београд 1981, посебно 83—84.

²⁴ Дејан Медаковић, *Барокна архитектура Подунавља, Путеви српског барока*, 183—184, 188—189.

²⁵ D. F. Jenkins, *Cosimo de'Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXIII (1970) 162—170. За утицај теорије величајности на барокну уметност види поглавље „The Study of Magnificence” у књизи Роја Стронга, где је наведена потпуна литература о проблему (Roy Strong, *Art and Power*, Boydell Press, Tiptree, 1984, 3—41, 98—125). За истоветна схватања и на дворовима београдскокарловачких и карловачких митрополита упореди архивску грађу (Димитрије Руварац, *Српски народни сабори 1774. и 1781. године и Тестаменти митрополита Мојсија Петровића и Павла Ненадовића*, Нови Сад 1927, 17—34; Д. Поповић и М. Богдановић, *Грађа за историју Београда од 1717. до 1739*, I, Београд 1958, 41—52).



Сл. 4. Крушедол, јужни зид припрате (цртеж: Петар Балабановић)

Fig. 4. Krušedol, mur méridional du narthex (dessin: Petar Balabanović)

принц цркве морао да живи раскошно, да се раскошно облачи, гради раскошне грађевине и тако их и украшава. Напуштање скромности као монашке врлине у корист раскошне репрезентативности видљиво је и у новом живопису крушедолског храма, не само у прихватању нових форми украјинског барока, него и у новом схватању саме функције уметности. Јов Василијевич је у Карловцима био оно што су принчеви римске цркве називали „nostro pitore”²⁶ у односу на мајсторе путујућих зографских тајфи. Он има супериорно знање које је могло да одговори новим захтевима наручилаца из редова највише црквене јерархије, па не изненађује да је посао око живописања храма најугледнијег митрополијског манастира поверен баш њему. Новоизабрани митрополит, учени Павле Ненадовић, поверава му реализацију амбициозног програма глорификације карловачке митрополије на чије чело је постављен.

Полазне програмске поставке живописа исказане су првом зоном стојећих фигура у којој је представљена галерија српских светитеља, владара и архијереја.²⁷ У овај генеалогски низ којим се изражавала идеја верскополитичког интегритета и континуитета карловачке митрополије, укључени су портрети првих хришћанских владара Римске империје — цара Константина и његове мајке Јелене. Као опште поштовани хришћански светитељи они су по традицији представљани у првој зони стојећих фигура. Током прве половине XVIII века они се јављају у живописима у Драчи, Враћевшници и Бођанима.²⁸ У живопису крушедолске припрате, међутим, представљени су пре свега са жељом да се истакне генеалогски континуитет „свете лозе Немањића”, што потврђује чињеница да су они једини општехришћански светитељи укључени у развијену — хоризонталну лозу националних светитеља. У српским летописима је ширена легенда да је цар Кон-

стантин дао своју сестру Констанцу за жену „српском цару Ликију“, или је просто без објашњења генеалогичка Немањића започињала Стефаном Немањом „од рода цара Константина“.²⁹ Током XVIII века ова легенда је ширена преко *Хроника* грофа Ђорђа Бранковића и *Троношког родослова*, уџбеника за историју првих карловачких Покровобогородичиних школа, а јавља се и у првој српској штампаној историји *Кратко введенје в историју происхождения славеносерпског народа* Павла Јулинца.³⁰ Повезивање Константина Великог са династијом Немањића је одраз општеприхваћених идеолошких династичких програма негованих широм Европе.³¹ Као аргумент за потврђивање светости и древности лозе, ова идеја је кружила и у пропагандним програмима обновљене Пећке патријаршије, па и раније, а преузета је из византијских хилијастичких програма Лава Мудрог.³² Сигурно је да се сли-

²⁶ F. Haskell, *Patrons and Pointers*, 6.

²⁷ Дејан Медаковић, *Национална историја Срба у светлости црквене уметности новијег доба, Путеви српског барока*, 78; Исти, *Портрети српских владара у XVIII веку*, 157—158.

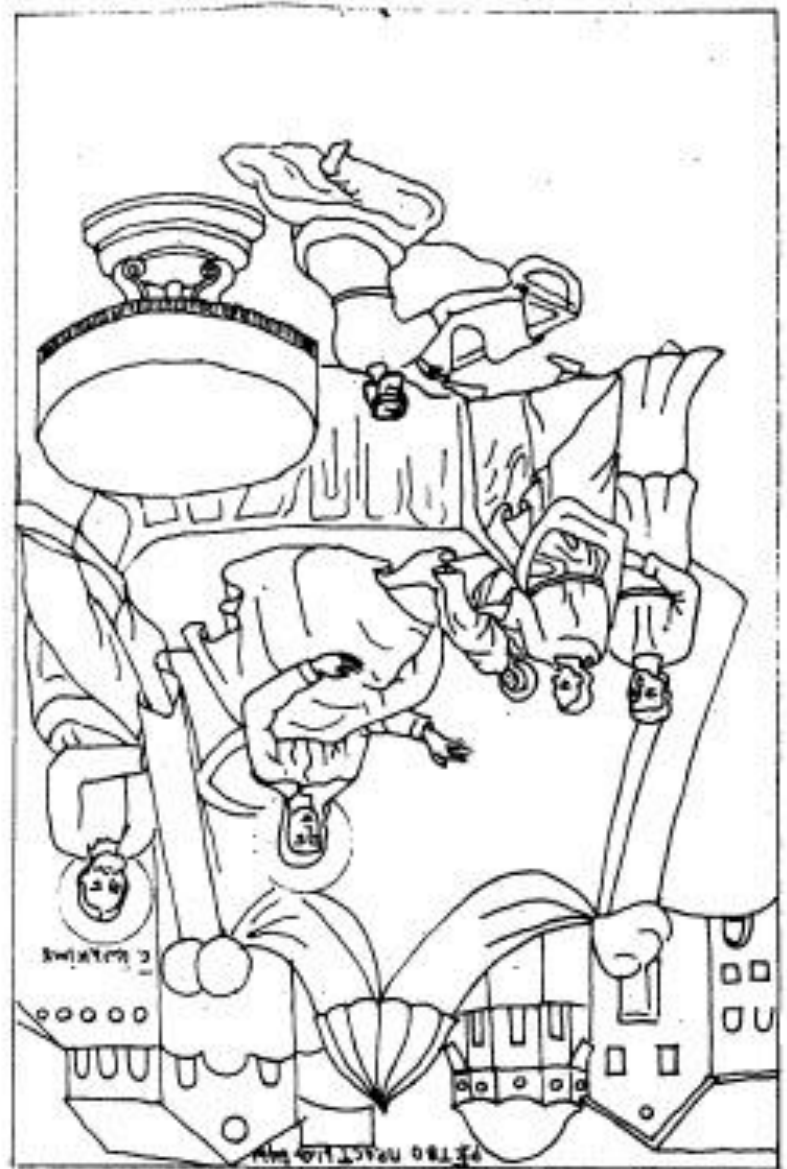
²⁸ У живопису манастира Драче и Враћевшнице Константин и Јелена се не доводе у везу са српским светитељима; Радивоје Љубинковић, Драча, Археолошки споменици и налазишта у Србији, II, Централна Србија, Српска Академија наука, Грађа, књ. X, Археолошки институт, књ. 3 (Београд 1956) 136—139; Радомир Станић, *Манастир Враћевшница*, Краљево 1980, 27. Зачеци ове везе успостављају се тек у живопису Бођана, где су Константин и Јелена представљени у левој певници наоса поред св. Јована Владимира, св. Милутина, св. Уроша, св. Стефана Штиљановића, те св. Евстатија и св. Мине (Лазар Мирковић, *Манастир Бођани*, 37). За прослављање празника Св. Константина и Јелене упореди: Лазар Мирковић, *Хеортологија, или историјски развитак и богослужење празника православне источне цркве*, Београд 1961, 244—245; Пролог, 21. мај.

²⁹ Љубомир Стојановић, *Стари родослови и летописи*, Гласник Српског ученог друштва, књ. 53 (1883) 23—24, 25—26, 27—28, 30. Од такозваног „Београдског родослова“, са почетка XV века, када се први пут лоза Немањића повезује са првим хришћанским владаром, видан је напор српске цркве да се овим аргументом учврсти светост Немањићке династије, не само преко литературе, него и преко уметности (Војислав Ј. Ђурић, *Лоза Немањића у старом српском сликарству*, Зборник радова I конгреса Савеза друштава повјесничара уметности СФРЈ (Охрид 1976) 54).

³⁰ Никола Радојчић, *О Хроникама грофа Ђорђа Бранковића*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. VI (1926) 39—46; Исти, *О Троношком родослову*, Српска Краљевска академија, књ. LXXXVI, Друштвени и историјски списи, књ. 37, Београд 1931, 12—13; Павле Јулинац, *Краткоје введенје в историју происхождения славеносерпског народа*, Беч 1765, прештампано у едицији Фототипска издања Српске академије наука и уметности, књ. 1, Београд 1981, 48.

³¹ Frances A. Yates, *Charles V and the Idea of Empire, Astraea: Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Harmondsworth, Middlesex 1975, 2—3, 8; Roy Strong, *Art and Power*, 65—67; Н. TrevorRoper, *Princes and Artists: Patronage and Ideology at for Habsburg Courts 1517—1633*, London 1976, 11—45.

³² У нашој стручној литератури је указано да је пророчанство Лава Мудрог послужило као идејни



Сл. 5. Крушедол, средишњи део свода припрате (цртеж: Петар Балабановић)
Fig. 5. Krušedol, partie centrale de la voûte du narthex (dessin: Petar Balabanović)



Сл. 6. Крушедол, северни део свода припрате (цртеж: Петар Балабановић)

Fig. 6. Krušedol, partie septentrionale de la voûte du narthex (dessin: Petar Balabanović)

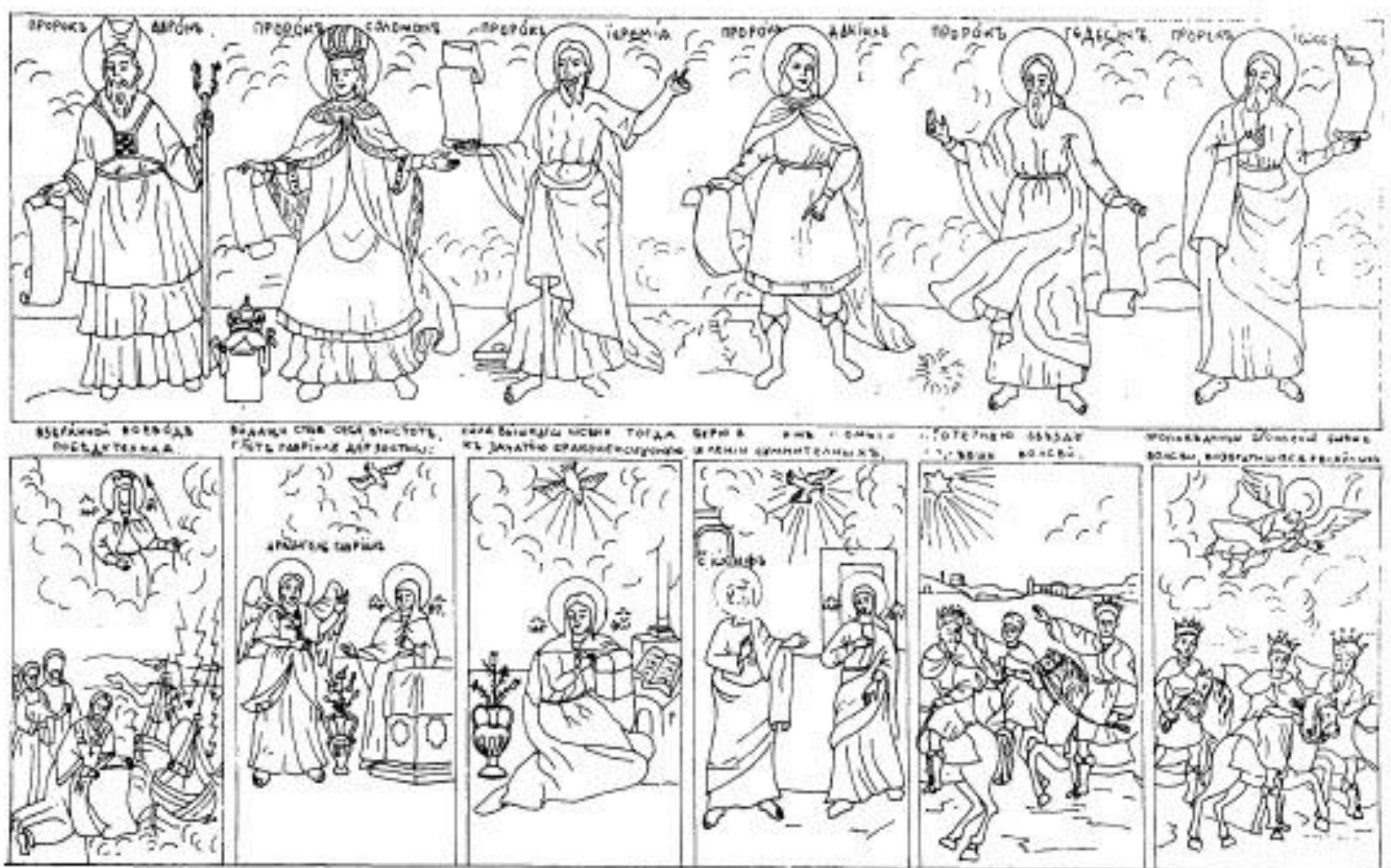
карство прве зоне стојећих фигура у живопису крушедолске припрате умногоме ослања на раније сликарство XVI века, што се може јасно закључити по остацима првобитног живописа. Са друге стране, несумњива су упоришта у идејама исказаним у „Стематографији” Христифора Цефаровића а сличност у формулацији портрета није нимало случајна. Као у „Стематографији” и у крушедолској припрати идеализирани ликови владара су представљени са свесном тежњом да се потру одлике портрета. Потискивањем индивидуалног истиче се опште, тј. идеја континуитета и стабилности институције карловачке митрополије, која иступа као легитимни наследник средњовековне српске државе након смрти последњих деспота из куће сремских Бранковића, оснивача Крушедола.³³ Ова идеја је доследно спроведена у целој првој зони живописа. Генеалошко-институцијски ланац није подређен хронолошком континуитету, нити реду црквеног календара, већ је условљен унутрашњом логиком целокупног идејног програма чији је фокус на источном зиду припрате. Поред Христа и Богородице, у првој зони стојећих фигура представљени су на овом зиду ликови двојице архиепископа — св. Саве, оснивача српске аутокефалне цркве, и св. Максима, оснивача манастира, који је као београдскосремски митрополит умро у Крушедолу и чије су чудотворне мошти биле ту сахрањене. Животи св. Саве и св. Максима били су веома подударни, као

што се наглашава и у *Служби светом архиепископу Максиму Бранковићу*:

„Свима подражаваше прецима својим, светитељу, Симеону преподобном и Сави свештеном . . .”³⁴

Идеја повезивања култа Немањића са култом деспота Бранковића јавља се од половине XVI века не само у црквеној поезији, него и у монументалном сликарству. Тако су архиепископи Максим и Сава представљени као пандани на северном и јужном ступцу испред иконостаса у старом живопису крушедолског наоса.³⁵

Јов Василијевич на северни зид припрате, одмах поред владике Максима, поставља остале чланове његове породице: оца — деспота Стефана, брата — деспота Јована и мајку — преподобну мати Ангелину. Сагледавани у континуитету стојећих фигура прве зоне живописа, они су представљени као наследници ранијих српских династа, што је наглашено и постављањем композиције Каменовање св. Стефана изнад њих, у другу зону. У Лонгиновом *Акатисту светом првомученику Стефану*, он се призива као заштитник српских владара и српске државе.³⁶ Исту функцију исказивања заштите и истицања државног легитимитета има композиција Каменовање св. Стефана представљена изнад ктиторских портрета у живопису манастира Рамаће.³⁷ Мартириј св. Стефа-



Сл. 7. Крушедол, јужни део свода припрате (цртеж: Петар Балабановић)

Fig. 7. Krušedol, partie méridionale de la voûte du narthex (dessin: Petar Balabanović).

на првомученика, заштитника српске државе, укључиван је у пропагандне програме обновљене Пећке патријаршије, одакле је пренесен и у пропагандне програме карловачке митрополије. На експлицитне, ангазоване интенције

предлог за формирање низова портрета у старом српском сликарству; Гордана Бабић, *Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријараха у зидном сликарству (XIII-XVI в.)*, Научни скуп Сава Немањић — Свети Сава, историја и предање, Београд 1979, 335—340. Надовезујући се на ауторова схватања, нужно је поменути да је у оквирима хабзбуршке противтурске пропаганде ово пророчанство поново штампано са новим коментарима и да је током XVI и XVII века имало видну улогу (Bernard McGinn, *Visions of the End, Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*, Records of Civilization, Sources and Studies, No. 96, Columbia University Press 1979, 70—73, 271—272). Карактеристично је да Партеније Павловић, личност веома блиска митрополиту Ненадовићу и сигурно један од водећих интелектуалаца везаних за његов двор наручује од Захарија Орфелина 1760. године штампање бакрорезне књижице *Ода на воспоминаније втораго Христова пришествија по образу песни Лава премудраго* (Захарија Орфелин, *Песме*, приредио Лазар Чурчић, Нови Сад 1983, 88—93). Међутим, ова књижица нема никаквих додирних тачака са такозваним Пророчанством Лава Мудрога, нити је илустрована, тако да се ни у ком случају не може доводити у везу са првом зоном живописа крушедолске припрате (Бернард Џонсон, *Неки видови песничтва Захарије Орфелина*, Српска књижевност у књижевној критици, III, Од барока до класицизма, Београд 1973, 145; Динко Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 314—315, кат. бр. 92).

³³ Симболичне интенције идеализованих портрета прихваћене су у украјинском сликарству још од почетка XVII века и Јову Василијевичу су сигурно биле добро познате. Са друге стране, оваква схватања су опште место средњоевропске уметности и у карловачкој митрополији, односно Христифору Цефаровићу, могле су бити познате и преко директних веза (G. CennerWilhelmb, *Stilprobleme der ungarischen provinziellen Porträtmalerei im 17. Jahrhundert*, Niedzica Seminars, Polish — Czech—Slovak—Hungarian artistic connections, Krakow 1985, 103—109). На узор крушедолске портретске галерије је већ указано у нашој и украјинској литератури (Павле Васић, *Сликари иконостаса манастира Бођана и Крушедола*, 88; Е. М. Пашенко, *Про походження етинописив манастиря Крушедол у Сербий, Українське мистецтво у міжнародних зв'язках*, Київ 1983, 102),

рима портретских представа у Цефаровићевој „Стематографији“ сигурно треба трагати, бар за његовим идејним основама, у западноевропској графици. Идејне везе између графичких листова као што су „Светитељи фрањевачког реда“ Филипа Галеа и Цефаровићеве „Стематографије“ су веома блиске (John J. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands, Heaven on Earth, I*, NieuwkoopLeiden 1974, 148, Pl. 148).

³⁴ Непознати Крушедолац, *Служба светом архиепископу Максиму*, Србљак II, Београд 1970, 475 и 477.

³⁵ Јанко Радовановић, *Прилог иконографији свтих сремских деспота Бранковића*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 7 (1971) 303—304.

³⁶ Зограф Лонган, *Акатист светом првомученику Стефану*, Србљак III, 497.

³⁷ М. Ђоровић-Љубинковић, *Одраз култа светог Стефана у српској средњовековној уметности*, Старица, н. с. XII (1961), 56,

представе скреће пажњу икона из манастира Св. Тројице код Пљеваља, где је један од мучитеља св. Стефана представљен са јаничарском капом на глави.³⁸ За разлику од пропагандних програма обновљене Пећке патријаршије, у програмима карловачке митрополије композиција Каменовање св. Стефана није експлицитно ни искључиво усмерена на противтурску пропаганду. Она пре свега носи универзалну идеју активне побожности и жртвовања за веру — моралне врлине често истицане у житијама и службама српских светитеља, представљених у првој зони крушедолске припрате. У нашој стручној литератури је већ указано на морализаторско-полемичке конотације крушедолске композиције Каменовање св. Стефана" и на њене везе са пропагандним програмима католичке реформације.³⁹ Литерарним паралелама је, са друге стране, могуће указати да су њене програмске одреднице усмерене према представама српских светитеља у првој зони стојећих фигура. У службама се српски светитељи често пореде са мученицима. Тако је у *Служби светом деспоту Стефану Бранковићу* његово мучеништво упоређено са мучеништвом св. Стефана архијакона:

„Венац Стефану истоимени
као венчанику Владичином награде ради
за дела трпљења исплете се,
неувели па чак и такав што светли
јаче од злата и од камена драгог,
дар слађи од меда и саћа.”⁴⁰

Везе између представа српских владара и архијереја у првој зони могуће је проширити на све композиције у другој зони живописа припрате. Сагледаване самостално, композиције друге зоне се представљају као енциклопедијски одбир међусобно неповезаних сцена. Линија наративног тока између њих не постоји и само у ширем контексту целокупног идејног програма оне се исказују као алегоријске композиције које прослављају врлине личности представљених у првој зони. Српски владари и јерарси су још од Стефана Немање поређени не само са мученицима, него и с апостолима:

„јер није далеко од апостола и
мученицима приближи се”⁴¹

или:

„радуј се, апостолима санаследниче, радуј се,
мученика садружнице.”⁴²

Наведени стихови су ситурно били полазна литерарна аргументација за одбир композиција друге зоне западног, јужног и северног зида припрате, на којима су представљене сцене из живота апостола Петра и Павла, те композиције мартитија првих мученика, св. Стефана архијакона и витлејемских младенаца. Идеја поређења српских светитеља с апостолима и мученицима, негована у поезији, остала је забеле-

жена и у делима ликових уметника. У Крушедолу, у оквирима ширења култа сремских Бранковића, она се среће још половином XVI века, одмах по оснивању манастира. Тако је на окову четворојеванђеља, које је Петар Смедеревац радио за крушедолског игумана Силвестра, ктитора првобитног живописа, архиепископ Максим упоређен с апостолима.⁴³ На иконама наручиваним за крушедолско братство, светитељи из дома сремских Бранковића су представљани с атрибутима мучеништва — венцима и крунама.⁴⁴ Круну живота — *согона vitae*, они добијају као награду за истрајност у вери и одолевању искушењима.⁴⁵

Прихватајући логику интерпретације по којој су композиције у другој зони припрате алегорезе врлина светитеља насликаних у првој зони живописа, могуће је с извесним опрезом повући директне паралеле. Тако се намеће веза између композиције Пут у Дамаск, представљене поред Каменовања св. Стефана у другој зони западног зида припрате и стихова из *Службе св. деспоту Стефану Бранковићу*:

„Јер душевне очи просветљене имајући иако
лишен телесних беше, уместо њих
светлос не вечерња теби засја.”⁴⁶

Од Рафаелове таписерије у Сикстинској капели, Микеланђелове фреске у капели Паолина, до Каравађовог панорама у капели Чераси, Пут у Дамаск је укључиван у пропагандне програме највише римске јерархије.⁴⁷ Тема је, као и у крушедолској припрати, подупирала идеју изабраних и позваних да бране веру. Крушедолска композиција је доста оштећена, посебно у доњим регистрима, али се основна композициона схема јасно разазнаје и њени идејни предлози се ситурно могу потражити у италијанској уметности XVI века, одакле вуче корене и представа Каменовање св. Стефана. Литерарни извори композиције Пут у Дамаск, познато је, полазе од деветог поглавља *Дела апостолских* у којима је описано преобраћање Саула, непријатеља и прогонитеља хришћана, у Павла — најревнијег и најуспешнијег пропагатора хришћанства међу апостолима. Композиција је конципирана као барокни спектакл, у коме се сучељавају небо и земља, видљиво и невидљиво, реално и иреално, а светлост је основни елеменат, који повезује оба регистра формално и симболично.⁴⁸ У доњем регистру је представљен апостол Павле како лежи на земљи заслепљен натприродном божанском светлошћу, док његови пратиоци још увек седе на коњима. У горњем регистру лебди у облаку допојасна фигура Исуса Христа окружена светлосном мандорлом. На светлосној траци која полази од Христа и пада на апостола исписане су речи: „Савле, Савле, зашто ме гониш.” Метафора Бога као светлости, често коришћена, има у овој композицији конкретно значење — Бог је светиљка разуму којег води путем

спасења, а његова натприродна светлост мудрости је видљива само духовним очима. Стефан Бранковић је лишен телесног вида, као и апостол Павле у тренутку преобраћања, али га обасјава и води натприродна светлост божанске премудрости.⁴⁹ Овакве директне идејне везе између појединих личности из фриза стојећих фигура српских светитеља и композиција друге зоне нису искључене, тим више што су се заснивале на општепознатим литерарним аргументима. Међутим, овакве алузивне конотације нису потирале примарне алегоријске интенције представа друге зоне живописа. Као што је композиција Каменовање св. Стефана била пре свега алегорија залагања за веру, и композиција Пут у Дамаск је превасходно алегорија мудрости као врлине српских средњовековних владара и архијереја представљених у првој зони.

На западном зиду припрате, у другој зони су смештене композиције Кажњавање Ананија, Ослобођење апостола Петра из тамнице и Бег апостола Павла из Дамаска. У нашој стручној литератури већ је скренута пажња на могућности алегоријског тумачења ових сцена. Претпостављено је да се оне могу схватити као алузије на утамничење деспота Илирика, грофа Ђорђа Бранковића, који је умро у изгнанству а чије је тело накнадно донето у Крушедол и сахрањено у припрати.⁵⁰ Мада овакво тумачење није могуће поткрепити сигурним аргументима, неоспорно је да се у карловачкој митрополији половином XVIII века оно наметало. Крушедолско братство је са друге стране у средишњој композицији Ослобођење апостола Петра из тамнице могло видети алузију на стихове из *Службе св. деспота Стефана Бранковића*:

„У тамницу затворен од непријатеља,
од својих завишћу праћен уместо смиловањем,
због њих и то трпиш,
из отачества изгнан
и тамо од својих страдаш.”⁵¹

Могућности оваких алузија нису потирале примарно алегоријско значење ни ове композиције, и она је попут осталих сцена пре свега амблематска алегореза врлина. Указано је да се композиција Ослобођење апостола Петра из тамнице примарно треба тумачити као одраз морализаторске побожности барока, директним везивањем за једно од дела милосрђа — посећивање и тешење утамничених.⁵² Дела милосрђа као моралне врлине се помињу често и у службама Срба светитеља. Карактеристи-

Икону је публикувао С. Петковић. Приписује је домаћем мајстору и датује у прву половину XVII века. Аутор указује на ову изузетност и скреће пажњу на ангажованост њених интенција (Сретен Петковић, *Манастир Света Тројица код Пљеваља*, Београд 1974, 106—107).

³⁹ Радмила Михаиловић, *Композиција Каменовање св. Стефана манастира Крушедола*, Зборник Народног музеја у Београду, V (1967) 389—396.

⁴⁰ Непознати Купиновљанин, *Служба светом деспоту Стефану Бранковићу*, Србљак III, 497.

⁴¹ *Исто*, 439.

⁴² *Исто*, 441.

⁴³ Јанко Радовановић, *Прилог иконографији светих сремских деспота Бранковића*, 303.

⁴⁴ *Исто*, 299—300; Дејан Медаковић, *Минијатуре параклиса из Дечана, Путеви српског барока*, 105—106.

⁴⁵ Упореди: F. Nordstrom, *The Crown of Life and the Crown of Vanity*, Acta Universitatis Upsaliensis, Figura, Nova Series, I, Upsala 1959, 127—129. У крушедолској портретској галерији нема мартиролошких алузија. Круна, крст и жезло су владарски атрибути, који се директно вежу за Константина као зачетника свете династичке лозе (E. Piltz, *Kamelaukion et mitra, Insignes byzantins impériaux et ecclésiastiques*, Acta Universitatis Upsaliensis, Figura, Nova Series, 15, Stocholm 1977, 28—29, 74—75). Тако жезло у облику изданка подцртава идеју генеалошког континуитета свете лозе, а преузето је из маријанске симболографије (Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, I, London 1971, 15—22).

⁴⁶ Непознати Купиновљанин, *Служба светом деспоту Стефану Бранковићу*, Србљак II, 417.

⁴⁷ Walter Friendlander, *Caravaggio Studies*, Princeton University Press 1974, поглавље „The Conversion of St. Paul”, 3—33.

⁴⁸ *Исто*.

⁴⁹ У Хертеловом издању Рипиног амблематског зборника ће „Пут у Дамаск” бити представљен као fatto амблема „Conversio” (Cesare Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, New York 1971, amblem XCVIII).

⁵⁰ Дејан Медаковић, *Српска уметност у XVIII веку*, 160. Током прве половине XVIII века Крушедол је био маузолеј у ком је поред грофа Бранковића сахрањена већина карловачких архиепископа од Арсенија III Чарнојевића до Арсенија IV Јовановића (Димитрије Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. године*, 282). Идејни програм живописа и поред тога није понео сепулкралне карактеристике и ниједна композиција тематског репертоара живописа се не може иконографски везати за ове идеје. У контексту политике „magnificenze” сахране митрополита су биле велики ефемерни спектакли. Тако је сахрана београдскокарловачког митрополита Мојсеја Петровића, према трошковима поднетим сабору коштала за оно време енормну суму од 21 804. (Д. Ј. Поповић и М. Богдановић, *Грађа за историју Београда од 1717. до 1739*, 41—42). Поред тога Totenbildnis као сликарски жанр није негован, колико је по досадашњој литератури познато, мада је у самој Угарској. био веома популаран (E. D. Buzasi, *Ungarische Totenbildnis se des 17. Jahrhunderts* (Zur Frage des geistigen Hintergrundes des Manierismus in Ungarn), Niedzica Seminars, Polish—Czech—Slovak—Hungarian artistic connections, 177—181; Исти, *17th Century Catafalque Paintings in Hungary*, Acta historiae artium Academiae scientiarum Hungaricae, XXI, 1974, 87—124). Овај жанр ће се прихватити тек почетком XIX века у династичкој уметности Обреновића (Бодин Вуксан, *Јован Исајовић млађи: „Кнез Милан Обреновић II на одру”*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 20 (1984) 99—115).

⁵¹ Непознати Купиновљанин, *Служба светом деспоту Стефану Бранковићу*, Србљак II, 423.

⁵² Дејан Медаковић, *Зидно сликарство манастира Крушедола*, 116.

чан пример су стихови из *Службе св. мајци Ангелини*:

„Дом свој ништима отворила јеси
и у тамницу бачене посећујеш,
гладне прехранила јеси
У правду обучена
и милостињом украшена.“⁵³

Алегоријско тумачење сцена из живота апостола била је уобичајена пракса барокне уметности. Тако је сторија о Петровом кажњавању Ананија у Хертеловом издању Рипиног амблематског зборника представљена као fatto морализаторског амблема кажњавања лажљивости и попраћена стиховима:

„Fallere qui voluit Petrum verbis Ananisa admissum
crimen morte luit Subita.“⁵⁴

Одбир композиција из живота апостола, које су указивале на њихове моралне врлине, наметао се пре свега могућношћу успостављања паралела са српским светитељима постављеним у првој зони. Они су „санаследници“ апостола и „сдружници“ мученика. Подударност имена апостола Павла и карловачког митрополита Павла Ненадовића проширивала је тематске интенције идејног програма припрате. Новоизабрани карловачки митрополит је већ својим положајем сигурно утицао на идејни и тематски репертоар живописа крушедолске припрате, било непосредно, било посредно преко интелектуалаца везаних за његов двор. У сваком случају алузивна глорификација везана за митрополита Павла Ненадовића несумњиво је присутна у композицијама друге зоне западног зида на којима су представљене сцене из живота апостола Петра и Павла.

Композиције у другој зони јужног зида Покољ витлејемске деце и Бекство у Египат постављене су идејно и формално као пандани композиција на северном зиду у истој зони — Каменовању св. Стефана и Путу у Дамаск. Покољ витлејемске деце и Каменовање св. Стефана су мартинији који се рефлектују на прву зону портрета као ангажоване „utilitas picturae“ које се залажу за дела активне побожности и жртвовања за веру. Оне се ослањају на традицију пропагандних програма католичке реформације, где су још од друге половине XVI века разрађене идејне морализаторскополемичке основе оваквих представа.⁵⁵ Бекство у Египат, композиција која се на први поглед не уклапа у тематски крух мартинија, у западноевропској барокној уметности је уобичајено довођена у везу са Христовим страдањима и мартинијама, посебно са Покољем витлејемских младенаца.⁵⁶ Илуструјући идеју тријумфалне победе хришћанства кроз жртву невиних, она се доследно уклапа у тематски круг друге зоне живописа крушедолске припрате. Представе из живота апостола и сцене мартинија, подређене су исказивању моралних врли-

на и побожних дела залагања за веру српских светитеља, чији предводници, св. Сава и св. Максим, на источном зиду припрате, ступају као молитељи и посредници пред Христа и Богородицу представљене испред њих.

Композиције у другој зони источног зида припрате, изнад св. Максима и св. Саве, повезују галерију српских светитеља са горњим регистрима живописа, који својим тематским репертоаром глорификује Богородицу, заштитницу крушедолског манастира и карловачке митрополије. Средишња композиција у другој зони источног зида је представа Благовести, празника коме је посвећен крушедолски храм. Накнадним проширивањем пролаза између припрате и наоса доњи део композиције је уништен. Горњи део, који је сачуван, ипак сигурно указује на средишњи значај композиције. Она је издвојена барокним картушем и постављена на средишњи део зида изнад лучног отвора. Као симбол Христовог отелотворења, Благовести крушедолске припрате зраче дубоко у наос цркве, идејно повезујући маријанске теме припрате са христолошким темама наоса.⁵⁷ Са друге стране, у живопису саме припрате, Благовести се везују за представе Богородичиних празника, Ваведења и Успења, који су приказани у наредној зони, на лучним завршецима источног и западног зида, као и за композицију Богородичиног рођења на своду, поред које је насликан Богородичин Immaculata Conceptio.

Мада у православној цркви није прихваћено учење о Богородичиној ослобођености од првобитног греха већ приликом рођења, на графичким листовима, као што је „Ваведење Богородичино с изгледом манастира Пакре“, који је израдио Јакоб Шмуцер, или „Успење Богородичино с изгледом манастира Пиве“ непознатог аутора из 1766. године, међу Богородичине празнике је укључена и ова композиција, насловљена као Зачеће пресвете Богородице.⁵⁸ У живопису крушедолске припрате, за разлику од осталих, ова сцена није насловљена или се натпис није сачувао. С обзиром на наведене касније представе на њој се вероватно налазио сличан запис, што би ову представу укључивало у круг Богородичиних празника. Immaculata стоји на полумесецу, испод кога је мундус с обавијеном змијом, испред чијих уста је постављена јабука — симбол првобитног греха. Богородица је окружена анђелима, од којих два горња држе у рукама венац и изданак, традиционалне маријанске атрибуте. Она нема Христа у рукама, чиме се, према западноевропским сликарским приручницима, као што је Пачеков, наглашава да је Марија била ослобођена прародитељског греха и пре Христовог рођења.⁵⁹ Према истим саветима, изнад ње је постављен голуб Св. духа. Мундус обавијен змијом је симбол земаљских порока и таштине над којима Марија, као друга Ева, тријумфује.⁶⁰ У раном периоду милитантне противреформације вођене су расправе око тумачења стихова деведесет и првог псалма —

На лава и на аспиду наступићеш и згазићеш лавића и змаја. Протестантска теологија је ове стихове доводила у везу са Христом, док је католичка теологија волела да их тумачи у вези са Богородицом, као победником над змијом која је симбол јереси.⁶¹ Везана за наведене стихове псалма, ни представа на своду крушедолске припрате не носи превасходно идеју визуелизованог догмата, који се између осталог није уклапао у оквире православне теолошке праксе. Сагледавана у ширем програму живописа крушедолске припрате, она дејствује реинтерпретираним алегоријским интенцијама познатим из барокне поезије прве половине XVIII века, где се *Maria Immaculata* појављује као заштитница:

„У ових садањих злих времена
сметеници у вери и закону
досађују христјанској цркви,
и варвари Турци,
своје безумно господство
печате знаком Месеца.
Премудра и мужествена жено,
свагдашња дево,
да буде та луна, њино знамење,
под твојим ногама,
и сатри рогове
тој варварској луни ..”⁶²

Смештен на свод крушедолске припрате, Богородичин *Immaculata Conceptio* дејствује пре свега као маријанска заштита.⁶³ Богородица као победник над јересима и шизмама бди над правоверном карловачком митрополијом чији светитељи, предвођени св. Савом и св. Максимом ступају молећи заштиту. Повезаност тематског репертоара горњег регистра интонираног идејом Богородичине заштите са доњим регистрима живописа који исказује идеје прослављања карловачке митрополије показује и распоред сцена Богородичиног акатиста. Оне су смештене на завршцима северног и јужног зида, испод фриза старозаветних пророка, представљеним са свецима и атрибутима, традиционалним маријанским симболима који уобичајено прате представу *Immaculata Conceptio*.

Богородичин акатист је у украјинској побожности XVII и током прве половине XVIII века био веома популаран. Штампана су бројна идустрована издања, која су несумњиво морала бити позната и у карловачкој митрополији. Композиције Богородичиног акатиста у живопису крушедолске припрате нису приказане у развијеном облику, како је налагала јужнобалканска традиција.⁶⁴ Представљене су само илустрације кондака, док су икони изостављени. Циклус, међутим, не започиње илустрацијом првог кондака, него илустрацијом уводних стихова везаних за настанак самог акатиста. Он је у украјинским издањима *Молитвослова* бележен као први кондак, тако да укупно има тринаест кондака, колико их

се јавља и на илустрацијама Богородичиног акатиста у живопису крушедолске припрате. На илустрацији првог, уводног кондака је представљен патријарх Сергије како Богородичином ризом дотиче морску површину, док су на другој страни представљени персијски бродови које потапа бура. Затим се ређају илустрације кондака, од другог до дванаестог, у

⁵³ Непознати Крушедолац, *Служба светој мајци Ангелини Бранковић*, Србљак III, 9 и 11.

⁵⁴ Cesare Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, emblem XCVIII. За шире алегоријскоамблематске основе на којима почива дејствовање композиција друге зоне зидног сликарства крушедолске припрате види: J. B. Knipping, *Iconography of Counter Reformation*. 328—332; А. А. Морозов и А. А. Софронова, *Емблематика и ее место в искусстве*

барокко: Историко-культурные проблемы эпохи, Москва 1979, 20—21.

⁵⁵ E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1951, 109—116; D. Freedberg, *The Representation of Martyrdoms During the Early Counter-Reformation in Atwerp*, Burlington Magazine, March, 1976, 128—138.

⁵⁶ F. Haskell, *Patrons and Painters*, 110; Мирослав Тимотијевић, *Композиција „Покољ витлејемске деље” у припрати манастира Драче и њене паралеле у новијој српској уметности*, Научни скуп Манастир Драча и њене паралеле у XVIII веку, Крагујевац, 22—23. септембра 1986 (у штампи).

⁵⁷ Мирослав Тимотијевић, *Светло као симбол на представама Благовести у српској уметности XVIII века*, Свеске Друштва историчара уметности Србије, 16 (1985) 57—61.

⁵⁸ Динко Давидов, *Српска графика III века*, сл. 242 и 277.

⁵⁹ R. Enggass and J. M. Brown, *Italy and Spain 1600—1750: Sources and Documents in History of Art*, Ed. by H. W. Janson, New Jersey 1970, 166—167; Упреди: E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, 40—48; J. E. Heideman, *The Chapel of the Immaculate Conception and the Paintings by Francesco Pichi in S. Maria Aracoeli in Rome*, Burlington Magazine, January, 1983, 4—15.

⁶⁰ E. Guldán, *Eva und Maria: Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz—Köln 1966, 90—102.

⁶¹ E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, 38—39.

⁶² Гаврил Стефановић Венцловић, *Црни биво у срцу: легенде, беседе, песме*, избор и предговор М. Павић, Београд 1966, 126—127. Упреди и стихове на странама 127—128.

⁶³ У склопу литургијске маријанске функције припрате, нужно је ипак нагласити да су представе Богородичиног рођења и *Immaculata Conceptio* смишљено постављене једна поред друге са намером глорификације њеног непорочног зачећа које је судећи по овом и наведеним примерима из графике ипак било неговано у побожности карловачке митрополије. Са истим намерама је поред ових представа насликан фриз старозаветних пророка. Они су постављени као пандани: Арон и Мојсије, Соломон и Давид, Јеремија и Исаија, Данило и Језекиљ, Гедеон и Јаков, те Осија и Авакум. Неки од њих држе свитке док су другима придодати атрибуты, традиционални маријански симболи, којима су потврдили њено непорочно зачеће (E. Guldán, *Eva und Maria*, 106—107).

⁶⁴ Цветан Грозданов, *Илустрације химни Богородичиног акатиста у цркви Богородице Перивленте у Охриду*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 39—53; Исти, *Новооткривене композиције Богородичиног акатиста у Марковом манастиру*, Зограф, 10 (1978) 34—42

којима су опевани догађаји из Богородичиног живота и Христовог детињства. Последњи, тринаести кондак је издвојен из циклуса и постављен у другој зони источног зида, са леве стране средишње композиције Благовести. За разлику од претходних кондака међусобно повезаних наративним током, последњи кондак је похвални и њиме се упућују молитве Богородици:

„О свеславна мати, која си родила Слово
светије од свих
светих, прими овај дар и избави од сваке
невоље и спаси
од будуће осуде оне, који ти заједно кличу:
Алелуја.“⁶⁵

Представа овог кондака је још у уметности Византије носила ангажоване интенције, које су прихватане и у ширим оквирима свете ортодоксије.⁶⁶ Тако је у старијој литератури претпостављено да су у илустрацији овог кондака у живопису манастира Дечана представљени цар Душан са царицом Јеленом и малим Урошем.⁶⁷ Композиција последњег кондака Богородичиног акатиста је у живопису крушедолске припрате представљена изнад стојеће фигуре архиепископа Максима, поред кога су насликани остали чланови његове породице. Представе последњих сремских деспота Бранковића, оснивача крушедолског манастира, тим се нужно доводе у везу с овом композицијом. На илустрацији последњег кондака Богородичиног акатиста је у горњем регистру представљена седећа фигура Богородице која држи малог Христа у наручју. У складу са барокном сценографијом, Богородица се појављује на облаку, док у доњем делу композиције клече фигуре представљене у владарским и архњерејским одорама.⁶⁸ У заједничкој служби крушедолским светитељима, као и у појединачним службама, они се призивају као посредници у молитви и несумњиво је да у клечећим фигурама илустрације последњег кондака акатиста треба видети представу светитеља из дома сремских Бранковића, који се моле Богородици у име крушедолског манастира и карловачке митрополије. По жељи наручиоца, Јов Василијевич, сликар формиран у кијевским радионицама, савременик украјинских реторичких полемичара, превазилази литерарност теме и реинтерпретира је у савремену барокну алегорију, ослобођену средњовековне сколастике, субјективизује је и увлачи у механизам исказивања реалних и конкретних циљева, глорификације оснивача манастира, чије су мошти ту почивале и чији је култ ширен из Крушедола. Као оснивачи Крушедола и најпопуларнији локални светитељи карловачке митрополије, сремски Бранковићи су издвојени од осталих српских светитеља и само је св. Сава, оснивач српске црквене самосталности, представљен равноправно са владиком Максимом.

На истом, источном зиду, изнад св. Саве је представљена композиција Богородичиног пок-

рова. Ова композиција је формално и идејно пандан илустрацији последњег кондака Богородичиног акатиста. Тема Богородичиног покроба, како је у нашој стручној литератури забележено, први пут се на нашим теренима јавља још у XVI веку у живопису грачаничке припрате.⁶⁹ Мада је догађај поменут у Богородичином покрову везан за Цариград, за разлику од Богородичиног акатиста, тема није негована у византијској уметности. Њен настанак се везује за руску средњовековну уметност, одакле је постепено прихватана на ширим територијама православља.⁷⁰ Почетком XVIII века, са јачањем украјинских утицаја овај празник постаје популаран и у карловачкој митрополији.⁷¹ Већ у најранијем периоду српског барокног песништва, код Гаврила Стефановића Венцловића, тема Богородичиног покроба има ангажовани дух:

„Избави ме од крви, Боже,
Боже мога спасења,
на кров који имамо,
развиј твој, Богородице, покров.
Крвоточива она жена
кад је прикојасила
за skut сина твога,
и тако престаде јој тећи крв од ње.
Тако и каде се докосне
наша крволиптала земља
твоме омофору,
тако ће на њој престати
свако крволиптање.
Отрт ћеш и обрисати
наше крваве сузе
с твојим омофором.“⁷²

Са оваквим идејним основама, представа Богородичиног покроба је укључена и у програм крушедолске припрате. Програмске интенције представе, међутим, не исцрпљују се овим аналогијама. У горњем делу композиције је представљена лебдећа фигура Богородице са покровом пребаченим преко руку. Богородица стоји на облаку окруженом анђелима. Облак, као симбол божанског присуства, неизбежан реквизит барокне сценографије на коме становници неба силазе на земљу, често се појављује у живопису крушедолске припрате с истим симболичним значењем.⁷³ У доњем регистру су актери статично раздвојени на леву и десну групу, док је између њих постављен Роман Мелод.⁷⁴ Сцена и распоред личности су очигледно изведени из драмске структуре ораторијске дијалогске форме. Театарски строго нормиран, ораторијски дијалог се није итрао, *dramatis personae* и хор су били статично постављени, често без костима, а између њих је стајао беседник — *storico*. Аактери композиције Богородичиног покроба у припрати манастира Крушедола су постављени на исти начин, статично и фронтално. Они комуницирају са гледалиштем и нису повезани логиком унутрашњег драмског набоја. Под утицајем сакралног ора-

торија и барокног панегиричког спектакла, представа Богородичиног покрова у украјинској уметности није претрпела само спољашње, формалне промене. Она је реинтерпретирана и увучена у актуелне пропагандне програме на ширем подручју Украјине. У руском делу Украјине се Лав Мудри и његова супруга представљају од краја XVII века као Петар Велики и Катарина Прва, а ученик Андреја Јуродивог — Епифаније, који је по традицији касније постао цариградски патријарх, представља се као кијевски митрополит.⁷⁵ У пољском делу Украјине, уместо Петра Великог и Катарине Прве, представљани су Јан Собјески и Марија Казимира. Једина разлика је била у томе што је почасна — десна страна, уобичајено уступана кијевском митрополиту.⁷⁶ Својом ангажованошћу ове композиције су исказивале идеју хармоније између државе и цркве, а композиционом схемом и идејним основама су се везивале за западноевропску амблематску праксу — Алфатијев амблем Конкордије.⁷⁷

Украјински учитељи карловачких школа, који су ширили популарност празника Богородичиног покрова, несумњиво су знали дух који де ова тема понела из украјинске средине. Већ први од учитеља, Максим Суворов, започиње школску годину на дан Богородичиног покрова и одређује га за патрона карловачких школа.⁷⁸ Најпознатији учитељ, Емануил Козачински, ђак украјинског барокног беседништва, који је као проповедник катедралне митрополијске цркве увео у своје проповеди „политичко краснорјечје” и „чисто грађанске садржаје”, није могао заобићи ни ангажованост теме Богородичиног покрова.⁷⁹ На овај празник, када је започињала школска година у карловачким Покровобогородичиним школама, у поздравним орацијама је сигурно помињана идеја о карловачком митрополиту као новом Епифанију. С обзиром да је рођен у пољском делу Украјине, Козачински је морао познавати формулације Богородичиног покрова на којима су представљани Јан Собјески и Марија Казимира. У сваком случају, представе на којима је истицан Епифаније као алегорија кијевских митрополита и у Украјини су примане са симпатијама, јер су подстицале стару идеју о аутономности коју је великоруска политика гушила. Карактеристично је да овакву формулацију распореда актера прихвата и Јов Василијевич у живопису крушедолске припрате. На композицији је у први план истакнута фигура архијереја у репрезентативној барокној одећи, са жезлом у рукама и митром на глави. Са леве стране дискретно потиснут и са мањом пратњом је постављен царски пар. Нема сумње да је у лику Епифанија представљена глорификаторска алегореза карловачких митрополита. С обзиром да је Епифаније представљен с ореолом изнад главе, представа није могла директно алудирати на новоизабраног митрополита Павла Ненадовића. Једина личност међу карловачким архиепископима која је могла да по-

несе ореол је био патријарх Арсеније III Чарнојевић, о чијој светости се расправљало на Хоповском сабору, када су његове мошти, сахрањене у Крушедолу, биле омивене.⁸⁰ Јов Василијевич не инсистира на портретској сличности, него на лику идеалног архиепископа — симбола институције, чија праслика је св. Сава, оснивач српске аутокефалне цркве, представ-

⁶⁵ *Акатист Пресветој Богородици*, превео и протумачио Лазар Мирковић, Сремски Карловци 1918,

⁶⁶ Gordana Babic, *L'iconographie constantino-politaine de l'Acatiste de la Vierge a'Cozia*, Зборник радова Византолошког института, 14—15 (1973) 179—189, посебно 186—188.

⁶⁷ J. Myslivec, *Ikonographie Akatisty Panny Marie*, Seminarium Kondakovianum, V, 1932, 97—128, посебно 118.

⁶⁸ Предлошци од којих полази крушедолски циклус Богородичиног акатиста несумњиво су украјински. Међу „Молитвословима”, који су у кијевопечерској лаври штампани четрдесетих и педесетих година XVIII века се тако појављује дрворезна илустрација уводног кондака која је истоветна

крушедолској композицији (*Молитвословъ, во Ст. Киевопечерской Лавре, 1750, 167*). Поједина ком-

позициона решења су се могла преузети из илустрованих књига, али се ангажоване интенције распореда сцена ослањају на монументално сликарство (Е. М. Пашенко *Про походження стиници-*

сив монастиря Крушедол у Сербий, 103).

⁶⁹ Сретен Петковић, *Руски утицаји на српско сликарство XVI и XVII века*, Старица, н. с, XII (1961) 96—97.

⁷⁰ A. Grabar, *L'expansion de la peinture russe aux XVI^e et XVII^e siècle*, Seminarium Kondakovianum, XI, 1940, 77; Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, С. Петербург 1915, 92—101.

⁷¹ Миодраг Јовановић, *Руско-српске уметничке везе у XVIII веку*, Зборник Филозофског факултета VIII (Београд 1963) 403; Лазар Мирковић, *Хеортологија*, 57—60.

⁷² Гаврил Стефановић Венцловић, *Црни биво у сриу*, 128.

⁷³ P. Bjurström, *Baroque Theater and the Jesuit, Baroque Art: The Jesuit Contribution*, Ed. by R. Wittkower and I. B. Jafe, New York 1972, 105.

⁷⁴ Роман Мелод се помиње у шестом кондаку Акатиста Покрову пресвете Богородице (*Акатист Покрову Пресвете Богородице*, превео А. Живковић, Осиек 1930, 10—11). Празник Романа Мелода прослављен је истога дана када и Богородичин покров (Пролог, 1. октобар), па се они спајају и на

ликовним представама још од средњег века (Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери, 100*).

⁷⁵ П. Белецкий, *Украинская портретная живопись 17—18. вв.*, Ленинград 1961, 91—92.

⁷⁶ *Исто*, 165—168.

⁷⁷ *Исто* 242

⁷⁸ Радослав Грујић, *Српске школе од 1718—1739*, Београд 1908, 41; Димитрије Руварац, *Покровобогородичине школе у Карловцима (1749—1769)*, Сремски Карловци 1926, 3.

⁷⁹ Властимир Ерчић, *Мануил Козачинскиј и његова Траедокомедија*, Нови Сад — Београд 1980, 199.

⁸⁰ Душан Ј. Поповић, *Срби у Војводини*, II, Нови Сад 1959, 395—396; Рајко Веселиновић, *Смрт патријарха Арсенија III Чрнојевића у Бечу, пренос тела и сахрана у манастиру Крушедолу 1706*. Зборник за друштвене науке Матице српске. XVI (1957) 75—79; Радослав Грујић, *Духовни живот*, Војводина, II, Нови Сад 347,

љен у првој зони испод композиције Богородичиног покрова.

Идеји глорификације је подређена цела сценска формулација Василијевичеве композиције. Полазећи од разрађене позадине барокног спектакла, позадина је затворена луком — знаним симболом панегирика.⁸¹ Још од јавних церемонија римске империјалне идеологије, лук је алузија на идеју свечаног уласка — он је *Porta aurea* града, *Porta regia* палате, *Porta coeli* цркве, али и симбол државе — *Imperium romanum*. Лук је увек *Porta triumphalis* и *Arous Divorum* божанске заштите.⁸² На крушедолској композицији он је портал славе кроз који је српски народ под заштитом Богородичиног покрова и вођен својим патријархом прешао у хришћанску Хабзбуршку монархију.

Окосница идејног програма живописа крушедолске припрате су композиције Богородичин покров и илустрација последњег кондака Богородичиног акатиста, смештене поред представе Благовести — празника коме је храм посвећен. Постављене као пандани у другој зони источног зида, изнад представа св. Максима и св. Саве, оне су замишљене као алегоријска глорификација сремских Бранковића, оснивача манастира и карловачких митрополита, који као легитимни наследници српских династа и архиепископа представљених у првој зони, ступају пред Богородицу молећи за заштиту. Даље ишчитавање иконолошких потки програма, без сигурне потпоре писаних докумената, који уобичајено прате сличне барокне програме западноевропске уметности, у опасности је да доведе до замене историјске реконструкције неисторијском конструкцијом. Програм зидног сликарства крушедолске припрате је исказан сложеним језиком барокне алегорије за коју Гаврил Стефановић Венцловић каже:

„То што не можемо овим нашим телесним очима посматрати ни се што чему довити, то нам притча наговешћује сећати се и сазнавати. Тако и овде ево што друго говори се, а на друго је износно.”⁸³

Чврсто фиксирање иконолошких потки целокупног тематског репертоара још увек је несигурно, тим више што ни сродне историјске дисциплине нису обавиле свој део посла у истраживању историје идеја српске културе XVIII века. Оно што се са сигурношћу може закључити, јесте да се тематски репертоар живописа може рашчланити на две, међусобно усклађене целине. Једну целину чине живописи прве и друге зоне са галеријом историјских портрета српских средњовековних владара и архијереја, те композиције из живота апостола Петра и Павла и сцене маририја св. Стефана и витлејемских младенаца. Портретска галерија исказује идеје духовног континуитета карловачке митрополије, њеног верскополитичког интегритета и територијалних претензија

њених митрополита. Браћене истим аргументима — историјским портретом, ове идеје су исказане још у програмима патријарха Арсенија IV Јовановића, на графичком листу „Св. Сава са светитељима дома Немањина” и *Стематографији*, насталим непосредно након доласка Јова Василијевича у Карловце. Несумњиво је да се портретска галерија крушедолске припрате извесним идејним основама ослања на ранију традицију, али је она примарно и превасходно израз савремених схватања историјског репрезентативног портрета као симбола институције, ликовно тумаченог као профана икона. Оваква схватања, широко прихваћена у средњоевропским оквирима, позната су у Украјини још од XVII века.⁸⁴ Композиције друге зоне дејствују као алегоријскоамблематска глорификација светитеља представљених у првој зони, а полазна литерарна аргументација се ослања на службе овим светитељима у којима су по врлинама поређени с апостолима и мученицима. Идејне основе оваквих представа су разрађиване у пропагандним програмима противреформације и преко амблематских зборника и илустрованих Библија биле су познате украјинској уметности

XVII и XVIII века. Библија је често служила као амблематски извор, док су са друге стране илустроване Библије, као она коју је почетком

XVIII века издао аутзбуршки гравер Јохан Урлих Краус, биле обликоване под директним утицајем амблемарских зборника.⁸⁵ Преко украјинских графичких прерада, што је у нашој стручној литератури показано на примеру композиције Каменовање св. Стефана, ове формулације су доспеле и у живопис крушедолске припрате.⁸⁶

Истицање моралних врлина предака је било опште место панегиричког спектакла стављано у функцију ласкања савременику, па није остало непознато ни средини карловачке митрополије. По својој примарној структури, представе у другој зони живописа крушедолске припрате су амблеми и то морализаторски, као што је и поређење митрополита Викентија Јовановића са старозаветни Јаковом у панегиричкој орацији коју Мануил Козачински пише у част митрополитовог повратка из Беча 1735. године.⁸⁷ У исти свет идеја барокне алегорије спадају и композиције друге зоне крушедолског зидног сликарства. Оне су библијски аргумент стављен у функцију глорификације карловачке митрополије и њених пастира.

Ослањањем на украјинске узор обележена је и друга целина у живопису крушедолске припрате, доследно посвећена маријанским темама. Тематски одбир, као ни у другој зони, није диктиран наративним хтењима. Традиционалне средњовековне теме, као Богородичин акатист и Богородичин покров су реформулисане у украјинској уметности касног XVII века и у идејни програм зидног сликарства крушедолске припрате су укључене као ангажоване алегорије. Идеју о Богородици као заштитници

манастира и митрополије закључује представа Immaculata Conceptio, на своду припрате. Мада се на своду припрате манастира Крушедола ова тема вероватно први пут појављује у живопису карловачке митрополије⁸⁸, она је у барокној поезији била добро позната и вероватно је у директним везама са средњом Европом понела антажоване интенције победе над „турском луном“.

Живопис крушедолске припрате умногоме напушта каноне поштоване у зидном сликарству припрате манастира Драче, Враћевшнице и Бођана. Сагледаван у оквирима европског сликарства, његов програм је исказан гломазним и тешким апаратом провинцијске уметности, али у оквирима новије српске уметности он означава раскид са традицијом и битну измену у схватању монументалног црквеног сликарства. Религиозна функција живописа, као илустрација догмата вере, устукнула је пред пропагандним политичкоморализаторским намерама. Идејне основе програма формиране су још током четрдесетих година у интелектуалном кругу везаном за двор патријарха Арсенија IV Јовановића, коме су припадали и Павле Ненадовић — тада генерални егзарх и Јов Василијевић — придворни сликар патријарха Јовановића. Ове основе су, међутим, послужиле само као упориште за грађење ширих програма. Политичкотериторијалне претензије патријарха Арсенија IV Јовановића надграђене су морализаторским учвршћивањем и подизањем угледа карловачке митрополије и њеног пастира — митрополита Ненадовића. Извесна конзервативност, која се пре свега огледа у наглашавању традиције, је изгледа намерно бирана. Наведени запис визитационе комисије о живописању припрате помиње да је он осликан по „истом старом молерају“. У грађењу ауторитета и славе, традиција је била важан аргумент истицан у свим пропагандним програмима.⁸⁹ Из тих разлога је приликом грађења спољашњег трема сачуван стари живопис са представом Христовог суда. Помиње га визитациона комисија 1753. године⁹⁰, и у нашој струч-

ној литератури је с правом претпостављено да је трем чак подигнут да би се животопис сачувао.⁹¹ Испод привидног поштовања традиције, међутим, у новом зидном сликарству крушедолске припрате откривају се у свему стилски, тематски и идејно нови садржаји.⁹² Неке теме се први пут појављују у сликарству карловачке митрополије, као Immaculata Conceptio, док су друге на изглед традиционалне, као представе светитеља у првој зони — реинтерпретиране у репрезентативне барокне историјске портрете. Новост је, пре свега, језик барокне алегорије којим је овај програм исказан.⁹³

⁸¹ Радмила Михаиловић, *Орфелинов Поздрав Мојсеју Путнику: Бечка епархија од пет градова*, Зборник Музеја примењене уметности, 21—23 (Београд 1977—1979) 8.

⁸² Baldwin Smith, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton University Press 1956, 30—31.

⁸³ Милорад Павић, *Гаврил Стефановић Венцловић*, Београд 1972, 143.

⁸⁴ П. Белецкий, *Украинская портретная живопись 17—18. вв.*, 58; Е. И. Пащенко, *Про походження стилю живопису монастиря Крушедол у Сербії*, 101—102.

⁸⁵ А. А. Морозов и Л. А. Софронова, *Емблематика и ее место в искусстве барокко*, 20.

⁸⁶ Радмила Михаиловић, *Композиција Каменоване св. Стефана манастира Крушедола*, 394.

⁸⁷ Властимир Ерчић, *Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Трагедокомедија*, 202—207.

⁸⁸ Дејан Медаковић, *Зидно сликарство манастира Крушедола*, 117; Исти, *Српска уметност у XVIII веку*, 160. Зачеци формулација ове теме се у западноевропској уметности јављају још крајем средњег века (Е. Mâle, *L'art religieux de la fin au moyen age*, Paris 1922, 205—221, посебно 214).

⁸⁹ Никола Радојчић, *Основе српске историографије XVIII века и њен распоред*, Од барока до класицизма, 24.

⁹⁰ „Пред папертоју дувар западни вес исписан древноју зографију изображение страшнаго суда и втораго пришествија Исус Христова“ (Димитрије Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. год.*, 283).

⁹¹ Војислав Матић, *Архитектура фрушкогорских манастира*, 81.

⁹² Дејан Медаковић, *Зидно сликарство манастира Крушедола*, 123—124.

⁹³ Упореди „The Transcendental View of Reality and the Allegorical Tradition“ (John Rupert Martin, *Baroque, Style and Civilization*, London 1977, 119—121, 125—128).

* Овај рад је читан на трибини Одељења за историју уметности Филозофског факултета у Београду 29. децембра 1986. године.

Le répertoire de la peinture murale dans le narthex de Krusedol

MIROSLAV TIMOTIJEVIĆ

C'est vers le milieu du XVIII^e siècle que l'église du monastère de Krušedol, bâtie au début du XVI^e siècle, fut reconstruite et que sa décoration peinte fut refaite. Les travaux de rénovation de la décoration, effectués à trois reprises, commencèrent en 1750 dans le narthex. Ils furent confiés à Jov Vassiliévitch, peintre ukrainien, le plus remarquable de l'archevêché de Karlovci. Tout en gardant l'ancienne thématique du narthex, il exécuta un répertoire moderne et engagé, sans doute sur l'ordre du métropolite Pavle Nenadović, très instruit et énergique, qui venait d'être installé. Pendant les vingt ans qu'il resta à la tête de l'archevêché de Karlovci, la peinture traditionnelle, en retard sur les courants de l'époque, fut finalement abandonnée pour céder la place aux modèles ukrainiens. L'exemple du narthex de Krušedol montre, cependant, que les modèles formels ne servirent que de base à un répertoire qui avait pour but de défendre l'intégrité religieuse et politique de l'archevêché de Karlovci et de glorifier ses (métropolites en tant que chefs de l'Église serbe dans la monarchie habsbourgeoise.

La première zone de la décoration peinte comprend toute une galerie de saints, de souverains et de hauts dignitaires ecclésiastiques serbes du Moyen âge. Elle s'ouvre par Constantin et Hélène, premiers souverains chrétiens qui étaient, d'après les chroniques serbes anciennes, les fondateurs de la «sainte lignée» médiévale serbe des Némanides. La galerie se termine par les derniers despotes serbes, issus de la famille des Brankovitch, qui vivaient dans le Srem et qui bâtirent le monastère de Krusedol. Sur le mur oriental, dans la première zone, la Vierge et le Christ sont encadrés par saint Sava, fondateur de l'Église autocéphale serbe, et par saint Maxime, restaurateur de celle-ci, dont les métropolites de Karlovci étaient des héritiers légitimes. Dans la seconde zone se succèdent les compositions évoquant des martyres et les scènes de la vie des apôtres Pierre et Paul. Les représentations des martyres — Lapidation de saint Etienne et Massacre des enfants de Bethléem — se fondent sur l'idée de propagation d'une dévotion active, développée dans les programmes de la Contre-Réforme et insérée dans la thématique du répertoire de Krušedol avec cette même intention. Il s'agit des martyrs dont les souffrances sont mentionnées dans le Nouveau Testament et qui ont ouvert, en se sacrifiant, la porte du royaume céleste du Christ. Saint Etienne était, d'un autre côté, protecteur de l'État serbe médiéval, si bien que sa lapidation, peinte audessus de la galerie de souverains médiévaux serbes symbolise, au fond, leur lutte pour la religion chrétienne. Dans les liturgies et dans les éloges consacrés aux saints médiévaux serbes, ceux-ci

étaient souvent comparés aux martyrs, mais aussi aux apôtres. C'est ainsi que, grâce à cette argumentation littéraire, la seconde zone de peintures comprend, en plus des scènes de martyres, les scènes de la vie des apôtres Pierre et Paul aussi. Les épisodes de leur vie, tels que la Conversion de saint Paul sur le chemin de Damas, la Fuite de l'apôtre Paul de Damas, la Libération de l'apôtre Paul de prison et la Punition d'Ananias constituent des exemples didactiques qui rappellent les vertus des souverains et des hauts dignitaires ecclésiastiques serbes du Moyen âge, représentés dans la première zone.

Les registres supérieurs de la décoration peinte sont consacrés aux thèmes mariaux. Dans la troisième zone on voit se succéder six scènes de l'Acathiste de la Vierge sur le mur nord et six sur le mur sud. Dans la voûte, tant sur le côté nord que sur le côté sud, sont figurés les prophètes: ils tiennent entre leurs mains des rouleaux et des symboles annonçant la Conception immaculée de la Vierge. Dans les parties supérieures des murs est et ouest se déploient la Présentation de la Vierge au Temple et la Dormition de la Vierge, tandis que dans la voûte se trouvent la Nativité de la Vierge et la Conception immaculée. L'insertion de cette dernière composition dans le cycle des fêtes de la Vierge révèle les intentions allégoriques du répertoire peint tout entier. Le dogme de l'Immaculata Conceptio n'est pas adopté par l'Église orthodoxe, mais même avant son apparition dans la voûte du narthex de Krušedol, le thème de la Vierge debout sur le croissant exprimait, dans la poésie baroque serbe du début du XVIII^e siècle, son aspiration à triompher de la lune turque.

L'idée de la protection du monastère de Krušedol et de l'archevêché de Karlovci par la Vierge a été réalisée aussi sur le mur oriental, dans les compositions de la seconde zone. Au milieu de celles-ci se trouve la composition de l'Annonciation: sa représentation audessus de la baie en arc menant du narthex au naos est déterminée par la dédicace de l'église de Krušedol à cette fête. À gauche de l'Annonciation est illustrée la dernière scène de l'Acathiste de la Vierge, tandis qu'à droite on aperçoit la composition du Pokrov (linceul) de la Vierge. Ces thèmes traditionnels du monde médiéval orthodoxe se sont vus attribuer, dans l'art ukrainien de la fin du XVII^e siècle, des intentions allégoriques engagées à l'égard de l'institution de l'État et de celle de l'Église. Dans le répertoire du narthex de Krusedol elles expriment l'idée de la Vierge protectrice qui, pleine de grâce, veille sur saint Sava, fondateur de l'Église serbe et sur saint Maxime, restaurateur de celle-ci, dont les métropolites de Karlovci sont des héritiers légitimes.