

Љиљана Стошић
СРПСКА УМЕТНОСТ
1690-1740

SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
INSTITUTE FOR BALKAN STUDIES

Special Editions 91

LJILJANA STOŠIĆ

SERBIAN ART
1690–1740

Editor

Dušan T. Bataković

BELGRADE 2006

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ
БАЛКАНОЛОШКИ ИНСТИТУТ

Посебна издања 91

ЉИЉАНА СТОШИЋ

СРПСКА УМЕТНОСТ
1690–1740

Уредник

Душан Т. Батаковић

БЕОГРАД 2006

Рецензенти

др Динко Давидов, дописни члан САНУ
проф. др Мирослав Тимотијевић

Штампање ове публикације финансијски су помогли
Министарство за науку и заштиту животне средине Републике Србије
Министарство културе Републике Србије
Министарство вера Републике Србије
Свети архијерејски синод Српске православне цркве

САДРЖАЈ

ПРОСЛОВ _____	9
УВОДНА РЕЧ _____	11
ИСТОРИЈСКО-ПОЛИТИЧКИ ОКВИРИ ЕПОХЕ _____	15
ВЕРСКЕ ПРИЛИКЕ _____	29
ЦРКВЕНО-ПРОСВЕТНЕ РЕФОРМЕ _____	39
АРХИТЕКТУРА _____	51
ЗИДНО СЛИКАРСТВО _____	89
ИКОНОПИС _____	137
МИНИЈАТУРНО СЛИКАРСТВО _____	195
ГРАФИКА _____	221
ЗАКЉУЧНО РАЗМАТРАЊЕ _____	237
SUMMARY _____	243
ТАБЕЛЕ _____	251
РЕГИСТАР ЛИЧНИХ ИМЕНА _____	271
РЕГИСТАР ГЕОГРАФСКИХ ПОЈМОВА _____	279
ИКОНОГРАФСКИ РЕГИСТАР _____	287
БЕЛЕШКА О АУТОРУ _____	295

*Мом оцу
који ме је увео
у тајне великих сеоба*

ПРОСЛОВ

Књига у читаочевим рукама, *Српска уметност 1690–1740*, за штампу је приређен рукопис докторског рада одбрањеног на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду, 26. јуна 2002. године, пред испитном комисијом у којој су били: проф. др Иван Ђорђевић (председник комисије), проф. др Мирослав Тимотијевић (ментор) и проф. др Александар Кадијевић (члан комисије).

Сплетом околности, од 1988. године, када је први пут пријављена, до 2001, када је предата у коначној верзији, ова докторска теза имала је три ментора и исто толико наслова. Сасвим је природно да се нешто од генерацијских, специјалистичких и методолошких особености оних који су о раду менторски бринули (проф. др Гордана Бабић-Ђорђевић, проф. др Миодраг Јовановић и проф. др Мирослав Тимотијевић), одразило и на моја хтења, замисли и уверења. Већину добијених примедби и упутстава прихватила сам као драгоцене савете и добронамерне сугестије.

Овом приликом своју посебну захвалност изражавам Балканолошком институту САНУ што је рукопис под овим насловом уврстио у свој издавачки план, као и Штампарији Српске патријаршије која га је преточила у књигу.

Са задовољством помињем и оне који су ме, свако на свој начин, задужили несебичном помоћи и подршком да ова књига у што бољем руху угледа светло дана: академик Никола Тасић, др Душан Т. Батаковић, др Динко Давидов, дописни члан САНУ, проф. др Мирослав Тимотијевић, проф. др Зоран Николић, Јанко Радовановић, Градимир Станић, Ана Гавриловић, Зоран Сам, Душан Милијић, Милица и Зоран Шевкушић.

Оно што ме је водило и бодрило у тренуцима великих искушења и запитаности није ли ми – препуштањем израде докторског рада под овим насловом – додељен Сизифов камен, било је разумевање којим сам била окружена, морална потпора оне врсте која се никад не заборавља. И овај пут показала се тачном мудра Вергилијева изрека: *Omnia vincit amor*. Ако већ није, нека она постане и идеја-водиља читаоца.

Београд, 20. децембра 2005.

Аутор

УВОДНА РЕЧ

С агледавање поступног процеса преображаја српске позносредњовековне у уметност новог века неразлучиво је од политичке, црквене и културно-просветне историје нашег народа између двеју великих сеоба (1690–1737/1739). Предана изучавања историчара и, донекле, историчара књижевности и културе овог раздобља и његове проблематике, нису остала без паралелног истрајног и плодотворног занимања историчара уметности.

Смирај српске традиционалне уметности и истовремено прихватање нових, западноевропских уметничких схватања још увек нису потпуно, свестрано и на задовољавајући начин осветљени. Обиље студија о фрушкогорским манастирима, зографима и ризницама, проучавање икона будимске, темишварске и арадске епархије, северне Далмације, Босне и Херцеговине, бококоторске, комоговинске и гомирске сликарске школе и манастира Хиландара, објављивање уметничке баштине са подручја Срема, Баната и Црне Горе, разматрања српског зидног сликарства и графике XVIII века, уз археографске расправе о преписивачима и илуминаторима рачанско-сентандрејског скрипторијума, монографије споменика и каталози музејских збирки – заслужни су за преовлађујући утисак како је о уметности у Срба на територији Пећке патријаршије и Карловачке митрополије на прелазу из позновизантијског периода у ново доба све најнеопходније већ речено.

Студија *Српска уметност 1690–1740* замишљена је тако да се знане и мање познате историјске чињенице критички размотре и усредсреде на њихове једине и праве носиоце, творце уметничких програма и највеће наручиоце уметничких дела – ондашњу српску црквену јерархију. Бескрупулозно сударање интереса великих сила на Балкану, без учешћа његових матичних народа као политичких чинилаца у периоду између Великог бечког рата (1683) и Београдског мира (1739), суочило је српски живаљ с националном трагедијом равном оној након косовског пораза. Поробљен, обезглављен, истребљиван, обесправљен и израбљиван и као султанов, и као ћесаров, и као дуждев заточеник, српски народ, предвођен својим верским старешинама, почиње да тражи лека, спаса и утехе како у најближем православном окружењу, тако и у словенској мајци-заштитници правоверних. Покушаји друштвеног организовања и културног препорода кроз верско-просветне институције по угледу на оне руске из петровске епохе, испрва су наилазили на неразумевања, неуспехе, па и отворене отпоре, али ће временом они ипак постати темељи нове просвећености изграђене по принципима западноевропске традиције.

Колико опсежна, толико неопходна уводна разматрања омогућила су да стручна поглавља која следе буду лишена допунских објашњења о значајнијим историјским догађајима и личностима. Упознавању са првим корацима у обнови градитељске делатности у Срба придружује се праћење истовремених и особених токова украшавања и попуњавања ентеријера храмова, дворова и домова рукописним и штампаним књигама, фрескама, иконама, дрворезним и бакрорезним отисцима. Тежиште ових истраживања није почивало на мајсторима нити на покушају реконструкције

животописа уметника, већ на њиховим делима, иконографским новинама којима се приклањају или, напротив, крутој везаности за позновизантијски културни круг и подручје ширег Балкана. У мери у којој је то било изводљиво, предложени избор радова праћен је у хронолошком следу; уколико су се суштински уклапала у преовлађујући дух овог иначе разуђеног и нехомогеног раздобља, узимана су у обзир и ликовна остварења настајала пре и после насловних одредишних година. Најобимнији одељак, онај о иконопису, осим ових принципа, доследно је поштовао још један: имајући пред собом слику развијеног позновизантијског иконостаса, тематски репертоар икона разматран је од његове прве зоне (*престоне иконе*) ка врху (велики крст с *Распећем*). Међу ауторима је доста и странаца, а има и импортованих радова чији творци нису познати будући да им се зна само порекло. И ова дела, без разлике, укључена су у инвентар српске уметности од 1690. до 1740, наравно, ако су у уметничком погледу представљала значајније нарудбине или куповине наших архијереја и ходочасника или вредније поклоне бројним манастирским заједницама. Мада тога у овом периоду нема много, нису заобилажена ни остварења мајстора српског порекла намењена страниој клијентели нити пак она страних аутора која су се све до данас не само добро очувала као изузетно вредна уметничка дела већ се временом показала и као стварни потпорњи српског духовног простора. Посебан проблем представљали су споменици и уметнички предмети који су на најзападнијим и најјужнијим српским етничким територијама или неповратно страдали или били привремено отргнути у последњим ратовима. У обиму у ком су аутору били доступни и публиковани у нешто ранијем раздобљу, и они су на одговарајућим местима уврштени у овај рад.

У завршном разматрању најсажетије су саопштени главни и основни, мада не и сви научни резултати до којих се на претходним страницама дошло. Рад је допуњен и неколиким табелама које су, због једноставности и прегледности, саме себи довољне, али које своју праву функцију добијају тек упоређивањем са односним местима у тексту. Штавише, табеларни прикази садрже далеко већи број споменика и уметничких дела од оних који се образлажу у главној студији јер су у њих укључени и они познати само по архивским подацима и инвентарима визитационих комисија.

Приложени илустративни материјал осим што, уопштено узевши, тек местимично прати и допуњује основни текст рада по редоследу његових поглавља, одабран је са циљем да подсети како на највреднија и најпознатија, тако и да укаже на досад ређе репродукована, мање позната или необјављена уметничка дела.

О расположењу у војном табору Османлија после изгубљене битке код Беча 1683. године патријарх Арсеније III Чарнојевић оставља колико потресан, толико надахнут запис: „Враћајући се кроз српске пределе, троглава змија и пород њен јаросни изливом избљува онај отров који је намењен био земљама области западног немачког царства“.¹ Суд о одсудности битке којом практично отпочиње Велики бечки рат између Аустрије и Турске и њеној судбоносности по српски народ, уз свест о неминовном краху Турске Империје, провлачи се и кроз Његошеве стихове над стиховима о томе како „пуче колан свечевој кобили“.

Склапањем Ратног савеза за напад и одбрану између Аустрије, Пољске и Венеције 1684. године руководио је његов идејни творац, крсташки предводник и финансијер, папа Иноћентије XI.² Само две недеље доцније, овај споразум је допуњен сепаратним уговором о деоби интересних сфера у Далмацији и на Балкану: по принципу освајања оружјем и задржавања ратних тековина³, Млечанима је припала цела Далмација, а Аустрији „све придружене земље Угарске“ по наследном праву.⁴ Чланице Свете лиге, при том, нису толико рачунале на сопствене снаге колико на прса и мишице балканских поробљених народа – поглавито српског – чије је непријатељско расположење према Турцима било добро познато, а самоиницијативна организовања и дејства на терену већ увелико узимала маха.⁵ Био је то почетак Морејског рата у којем ће, као и у Великом бечком, највећи цех платити они који су у њега били увучени већ и стога што су се борбе водиле сред њихове етничке територије.⁶

После пада Београда и преношења ратног вихора на просторе православних земаља под турском влашћу јужно од Саве и Дунава, ћесаревци своја борбена дејства више не планирају без активног војног учешћа матичних народа. принуђени да део својих трупа пребаце на рајнски фронт против Француза, Аустријанци остају без довољно војника у Подунављу, па ступају у везу с виђенијим Србима не би ли ове, што милом што силом, приволели да ратују на њиховој страни против Турака. Како се гранична линија између два зараћена царства и цивилизације у последње две године померала из часа у час, новоосвојени крајеви Хабзбурговаца претварају се у велико ратно поприште са вратоломним колико и кобним померањима српског становништва. Трампећи

¹ Г. Станојевић, *Србија у време бечког рата 1683–1699*, Београд 1976, 36.

² Ж. Димић, *Велики бечки рат и Карловачки мир 1683–1699 (Хронологија)*, Београд 1999, 271.

³ Г. Станојевић, *Југословенске земље у млетачко-турским ратовима XVI–XVIII вијека*, Београд 1970, 414

⁴ Ј. Радонић, *Ђурађ II Бранковић „деспот Илирика“*, Цетиње 1955, 76.

⁵ Ј. Н. Томић, *Десет година из историје српског народа и цркве под Турцима (1683–1693)*, Београд 1902, прештампао у: *Срби у Великој сеоби*, Београд 1990, 11.

⁶ А. Ивић, *Историја Срба у Војводини од најстаријих времена до оснивања потиско-поморишке границе (1703)*, Нови Сад 1929, 264.

шуме за мочваре, у „уздужним“ и „попечним“ бежанијама Срби су се стално осипали не успевајући да на дужи рок бројем претегну ни на новим просторима, ни као већински „старинци“ на својим вековним огњиштима.⁷

Некако у то време, ратни колоплет износи на видело занимљиву личност, грофа Ђорђа Бранковића, нереченог деспота Илирика који на просторима источног аустро-турског бојишта (Кладово–Оршава) подстиче Србе и Влахе на устанак против Турака. Позив православним народима Балкана на масовно лаћање оружја, Ђорђе Бранковић потписује као законити наследник српских деспота, господара Херцеговине, Црне Горе, Срема, Јенопоља (Влашке и Бачке), Илирије, Тракије, Горње и Доње Мезије и осталих земаља негдашњег Римског Царства.⁸ Невоља Бранковићеве сепаратне акције и несрећног „владарског прогласа“ била је у томе што се његова преурањена идеја „Балкан балканским народима“⁹ никако није уклапала у спољнополитичке планове и војну стратегију бечког Дворског ратног савета који су почивали на дипломатској тактици „Балкан с балканским земљама“. Очигледно, за постављање српског и отварање источног питања време још није било сазрело, те је дрзнути самозванец ради државне безбедности превентивно морао бити одстранен са политичке сцене.¹⁰ Намамљен у Кладово и ухапшен у јесен 1689, гроф Ђорђе Бранковић, несуђени српски деспот, провешће остатак свога живота – пуне двадесет и две године – као сужањ у Бечу и Хебу (Јегри у данашњој Чешкој). Коликогод да је интернација запечатил Бранковићеву личну судбину, толико је убрзала буђење српске националне самосвести и одредила будући развој њене историографске мисли.

За разлику од маркгрофа Баденског који ултимативно издаје проглас српском народу и патријарху претећи да ће их казнити уколико не послушају његову наредбу да у што већем броју устану да поделе мегдан с Турцима за добро свих хришћана, генерал Пиколомини, продирући у непријатељску територију, настоји да задобије опште народно поверење и симпатије.¹¹ Склањајући се од Турака, уместо у Пећи, патријарх се тада налазио као пребег негде на млетачкој територији где је утанаचाвао планове о стављању у службу Преведре републике. Не обрешши се у Пећи ни после одласка Османлија, Леополд I упозорава Арсенија III да ће, уколико се сместа не врати на свој трон, именовати другог патријарха, и то анонимног „псеудоарсенија“.¹² Примивши писмо царевог главнокомандујућег (Баденског), српски верски старешина започео је политичку сарадњу са Аустријанцима јер се коначно уверио „како је тешка заповест господара“.

Трагедија која је задесила Стару Србију после битке код Качаника толика је да се може мерити једино с оном из Муратовог и Бајазитовог времена.¹³ Што од епидемија и глади, а што од изнемоглости и сабаља, покошених је било толико да их живи не могаше сахранити. Осим коре

⁷ Р. Самарџић, *Ђорђе Бранковић*, Сентандрејски зборник, I (Београд 1987), 12; Ј. Цвијић, *Антропогеографски списи*, Београд 1987, 136–137.

⁸ Бранковић је царском дипломом Леополда I 1683. године проглашен наследним угарским бароном, а 1688. године, на основу потврде о правоваљаности његовог породичног порекла, издејствоване од патријарха Арсенија III Чарнојевића, добија грофовску титулу којом је признат за легитимног потомка Вука и Ђорђа Бранковића. На бечком двору било је уобичајено давање племства и дворских титула које државу нису коштале ништа, али су почастованог морално, политички и војно обавезивале и стављале га у вазални положај према владарском дому. – в. Ј. Н. Томић, *нав. дело*, 42, 47 и 53; В. Ђоровић, *Историја Срба, I*, Београд 1989, 202.

⁹ Г. Станојевић, *нав. дело*, 114.

¹⁰ Ј. Радонић, *нав. дело*, 194; Р. Самарџић, *нав. дело*, 13; Ј. Н. Томић, *нав. дело*, 51–53, 67 љ. Церковић, *Срби у Румунији од раног средњег века до данашњег времена*, Београд 1997, 29.

¹¹ Ј. Н. Томић, *нав. дело*, 137.

¹² Ж. Димић, *нав. дело*, 205.

¹³ Г. Станојевић, *нав. дело*, 163; Ј. Н. Томић, *нав. дело*, 176.

дрвета, јело се пасје и мацје месо, али нису се заобилазиле ни људске лешине¹⁴, чак и најближих сродника. Ратне страхоте пратиле су и временске непогоде и климатски поремећаји – у пролеће је на планинама падао као крв црвен снег.¹⁵

У народу се дуго нагађало шта је с патријархом. Нестао нетрагом – није се знало ни да ли је жив, а камоли где се налази. После турског паљења и пустошења Патријаршије, процурила је вест да је Арсеније III у пратњи неколицине калуђера још средином јануара 1690. успео да преко Новог Пазара и Студенице умакне на коњу у Београд спасавајући мањи део манастирског, односно, патријаршијског блага.¹⁶

О доласку патријарха Арсенија III у Београд цар Леополд I је био извештен већ 1. априла 1690. године.¹⁷ Само пет дана касније, српском поглавару упућено је лично писмо – позив (*Invitatoria*) на општи устанак против Турака. Аустријски цар свечано се обраћао житељима Албаније, Србије, Мизије, Бугарске, Силистрије, Илирије, Македоније, Рашке и других балканских области¹⁸ тражећи да се у што већем броју одупру Турцима. Успут их је подсећао како њихова дотадашња верна и ревносна борба у редовима царске војске, као услуга без премца, није заборављена. Зауврат, реченим народима, у првом реду српском, бугарском и арбанашком, обећава се слобода вероисповести, слободно бирање војводе¹⁹, ослобађање од данака и других дажбина и слободни посед покретне и непокретне имовине.

Срби су се, мада с тактичким отезањем, једини од свих именованих балканских народа одазвали ћесаровом свечаном позиву. Додуше, у међувремену измењене политичке околности учиниле су да у тренутку када Срби излазе у сусрет Леополдовом манифесту, то више не буде одазив на поновно устајање на оружје против Турака, већ сасвим супротно – уклањање од Османлија бежањем под скуте аустријског суверена.

Окупивши се као организован народ и цивилизован свет на народној скупштини као свом највишем органу власти, предвођен врховним народним и црквеним поглаваром²⁰, и доневши далекосежне верификоване одлуке са званичним *веровним писмима*²¹ и опуномоћеним изаслаником, српски народ се представио Европи као невелик али значајан политички чинилац.

Београдски Сабор је за заступање српских интереса на бечком двору изабрао јенопољско-арадског владику, Исаију Ђаковића, патријарховог саветника и потоњег наследника. У три *веровна писма*²² која је епископ Ђаковић понео у Беч цару Леополду, духовне и световне старешине из Србије и Срема формулисали су у шест тачака своје *тражбине* од којих су најважније биле: аутономија српске црквене организације с правом избора патријарха и његовим дискреционим правом

¹⁴ Т. Стојановић, *Balkanski svetovi: Prva i poslednja Evropa*, Београд 1997, 53 [Табела *Klimatske varijacije 1558–1830, 1690 – Bosna*].

¹⁵ М. Панић-Суреп, *Кад су живи завидели мртвима*, Београд 1963, 121–122.

¹⁶ Р. Л. Веселиновић, *Војводина, Србија и Македонија*, 128; Г. Станојевић, *нав. дело*, 163; Р. Л. Веселиновић, *Српско-руске везе*, 21; Ј. Н. Томић, *нав. дело*, 172; Р. М. Грујић, *Велика сеоба патријарха Арсенија III Чарнојевића из Јужне Србије у Војводину, пре двестапедесет година*, Хришћанско дело, св. 5 (Скопље 1940), прештампано у зборнику *Велика сеоба*, Београд 1990, 39; С. Катић, *Јеген Осман-паша*, Београд 2001, 107–109.

¹⁷ Р. М. Грујић, *нав. дело и место*.

¹⁸ Е. Пико, *Срби у Угарској; Њихова повесница, повластице, црква, политичко и друштвено стање*, Нови Сад 1883, 81–83.

¹⁹ Реч је о задржавању оних права која су ови народи имали под турском влашћу. – в. Г. Станојевић, *нав. дело*, 171; Р. Тричковић, *Beogradski pašaluk 1687–1739, I* [рукопис докторске дисертације у београдској Универзитетској библиотеци под сигнатуром Р.Д 7490], Београд 1977, 77.

²⁰ С. Чакић, *Велика сеоба Срба 1689/90 и патријарх Арсеније III Црнојевић*, Нови Сад 1982, 185.

²¹ Ј. Радонић, *Исаија Ђаковић*, 8.

²² Цару су се обратили патријарх лично и скупштински заступници (петорица епископа, седморица игумана и четрнаест капетана и народних судија). У трећем писму били су посебно изнесени народни захтеви. – в. Ј. Н. Томић, *нав. дело*, 192–193.

да поставља високе црквене достојанственике (као што је било загарантовано и под Османлијама – султановим *бератом*), али и да такво право имају уживати сви Срби како тамо где се тренутно налазе, тако и онамо где се тек буду нашли.²³

Одмах после прве аудијенције код цара, Исаији Ђаковићу било је обећано да ће се израженим захтевима српског народа и његових првака изаћи у сусрет. У *царствујушцем* граду прави се „рачун од српских услуга“; ћесареви клерикални саветници, нарочито кардинал Колонић, утичу на измену већ припремљеног текста Леополдових привилегија Србима. Сазнавши за крњу садржину дипломе у оном њеном делу који се тицао признавања патријархове власти на десној, али не и на левој обали Саве и Дунава, Исаија Ђаковић под утицајем интернираног грофа Ђорђа Бранковића с којим се тих дана састајао, упућује Леополду I представку којом га подсећа на обећања са недавне аудијенције и уздање да се царска не пориче.²⁴ Немајући куд, дворски царски кабинет текст привилегија допуњује реченицом да се патријархова власт проширује и на православни живаљ у Угарској и Хрватској, чиме се надлежност српског црквеног поглавара, као и под Турцима, протеже над свим балканским просторима где живи српски народ.

Још док се владика Ђаковић бавио у Бечу, ћесарова војна команда доноси одлуку да се под османском опсадом Ниша капитулира. За месец дана, између пада Ниша и предаје Београда, око 40.000 српских глава је што на коњима, што на запрежним колима, што у шајкама (10.000), а што на властитим ногама, избегло на путу дугом четрдесет дана из Београда у Угарску.²⁵

Срби су се, прешавши Дунав код Петроварадина или Драву код Осијека, кретали у ројевима према Бачкој, Барањи, Будиму, Сегедину, Суботици, Баји, Дебрецину, Шиклошу, Мохачу, Печују, Капошвару, Кечкемету и Шимонторњи. Не осећајући се ни ту сигурним, многи су и даље узмицали скрасивши се тек по доласку у градове Острогон, Коморан, Ђур, Јегру, Токај и Велики Варад.²⁶ Бројни *Раџи* искрцавали су се у Сентандреји где је и патријарх Арсеније с више епископа и калуђера себи у прво време нашао „добро место за пребивалиште“. Потом је и он прешао у од раније развијену и многољудну српску општину Коморан, наомак Беча, где га застадоше Леополдове привилегије.²⁷

Сва је прилика да се од јануара до октобра 1690. године, добрих девет месеци, српско становништво од Јужне и Старе Србије до Вијене и Пожуна кретало у више узастопних таласа и у најмање две етапе с Београдом као местом главног застанка, одморишта и сабиралишта. Покренути караван није знао где ће заноћити ни где се уставити. Уздајући се у повратак, а немајући се кад освртати, невољници су насумице, а *не предвођени* својим патријархом на белом коњу „као Мојсије пред Израилом кроз Црвено море“²⁸, милели кроз беспутни вилајет и ступали у недођију.

²³ Имала се у виду целокупна територија Аустријског Царства, али и „унификација српског живља у ћесаревини“, старинаца с досељеницима, што је чинило правну основу за решавање неодређеног статуса српског *национа* под хабзбуршком круном. – в. Г. Станојевић, *нав. дело*, 186; Ј. Н. Томић, *нав. дело*, 201.

²⁴ Ј. Радонић, М. Костић, *Српске привилегије од 1690. до 1792.* Београд 1954, 20.

²⁵ А. Ивић, *нав. дело*, 296; М. Панић-Суреп, *нав. дело*, 127.

²⁶ А. Ивић, *нав. дело*, 296–297.

²⁷ Љ. Церовић, *нав. дело*, 31.

²⁸ Запис хоповског јеромонаха Ђирила (1721) као и литографија *Сеоба Срба* Павла Чортановића (1862) и истоимена слика Паје Јовановића (1895) – само су добро нађене и убедљиво остварене песничке фигуре, библијске параболе и сликарске визије узнесене маште уметника. – в. *Очевици о Великој сеоби Срба* [приредио Ђ. Трифуновић], Крушевац 1990, 51; С. Чакић, *нав. дело*, 110–112. И „оснивач српске критичке историјске школе“, Иларион Руварац, преузима од наших старих хроничара и богослова фаталистичко поређење српског расејаног народа с *новим Израилом*, а патријарха Арсенија III са *Мојсијем*. Емотивно везан за Чарнојевићев лик и дело, Руварац се у разрачунавању са српским историчарима (П. Срећковићем, С. Никетићем, С. Новаковићем и Г. Витковићем) око Арсенијеве могуће личне кривице и погрешне политичке процене 1690. године, у изобиљу служио и оваквим „неисторијским“ средствима. – в. И. Руварац, *нав. дело*, 50.

Масовна исељавања народа из Србије у Угарску не прекидају се са 1690. годином већ трају, готово без престанка, све до закључивања Карловачког мира (1699). Број пребега се за то време удвостручио²⁹, па не изненађује новонастала пометња на Порти која неуобичајеним прогласима и бесмисленим уступцима каурској раји, настоји да спречи претварање Србије у ненастањену пустињу. Хотећи да преостали народ и свештенство потчињено султану лиши сваког, ма и формалног утицаја патријарха Арсенија III, Порта 1691. године на престо светог Саве поставља Грка Калиника I Скопљанца. Српски живаљ и клер га, изражавајући своје неслагање са избором, убрзо прозива шизматиком, проклетником и улезом на столицу светог Саве, па чак и Турчином већим од Турчина.³⁰ Из оно мало историјских података сачуваних о његовом раду ипак би се рекло како нема места тврдњама да је нови патријарх у вршењу своје архијерејске власти био противан српским интересима.

Успеху хришћанске војске код Сланкамена, паланке која је преко ноћи постала позната у целој Европи, допринело је и 10.000 српских војника (*српска милиција*) под командом рацког војводе Јована Монастерлије. Формално, Срби су за учињене услуге на бојном пољу већ сутрадан били награђени: 20. августа 1691. цар Леополд упутио им је нове привилегије. Суштински, уместо неименованог световног господара из реда племства, надлежним и за духовне и за мирјанске „ствари“ српског народа у Угарској, проглашен је Арсеније III као црквени поглавар.³¹ Да апсурдност положаја и подвојводе Монастерлије и патријарха буде још већа, Арсеније III, као најутицајнији Србин међу Србима, постаје неписани врховни заповедник српских војника и главни старатељ њиховог регрутовања за потребе ћесаровине.³²

Пропуштена прилика да се Османлије после великог шеснаестогодишњег аустро-турског рата и пораза код Сенте истерају са Балкана оставља низ отворених питања. Тек, одбијање Дворског ратног савета да одобри план принца Евгенија Савојског за 1698. годину, који је укључивао и освајање Београда, значио је само једно: тада је била успостављена нека невидљива равнотежа због које је Аустрија желела мир задовољавајући се тренутним стањем на терену.

Закључивање Карловачког мира (1699) значило је почетак краја Турске Империје у Европи и деобу њених дојакошњих територија између хришћанских савезника. Мировни уговор, углавном заснован на принципу већ освојеног (*uti possidetis*) оставио је Темишварски Банат и југоисточни Срем Турској, али су Ердељ, Угарска са Славонијом, Барањом, Бачком и северозападним Сремом са Ликом и Крбавом припали Аустрији.³³ И у Далмацији, Херцеговини и Боки дошло је до територијалних прерасподела на уштрб Турске; Млетачка Република добила је Книн, Сињ, Габелу, Рисан и Херцег-Нови дуж нове граничне линије познате као *Linea Grimani*.³⁴ Миром у Карловцима окончани су Велики бечки и Морејски рат.

Војни сукоб у који су против своје воље били увучени, завршио се погубно по Србе. Рат између Истока и Запада, полумесеца и апостолске столице, стајао је српски народ губитка половине

²⁹ Ако их је 1690. године било 30.000 до 40.000 душа, до, краја рата није их могло бити мање од 70.000 породица. – в. Г. Станојевић, *нав. дело*, 190–191; Р. Триčković, *нав. дело*, I, 184–185.

³⁰ Г. Станојевић, *нав. дело*, 193.

³¹ Ј. Радонић, М. Костић, *Српске привилегије*, 2. Реч је о теократском праву српског духовног поглавице у старој постојбини под Турцима, по којем је патријарх био и црквени и народни старешина (милет-баша; *caput nationis*). Ово признање Угарске дворске канцеларије патријарху све претензије грофа Ђорђа Бранковића на старешинство у српском народу баца у воду. – в. Р. Л. Веселиновић, *Арсеније III Црнојевић у историји и књижевности*, Београд 1949, 29; Д. Медаковић, *Светосавска црква и Велика сеоба 1690. године*, у: *Изабрane српске теме*, Београд 1996, 12.

³² А. Ивић, *нав. дело*, 309.

³³ Г. Станојевић, *Југословенске земље у млетачко-турским ратовима XVI–XVIII вијека*, Београд 1970, 419.

³⁴ М. Јачов, *Венеција и Срби у Далмацији у XVIII веку*, Београд 1984, 11.

свога становништва. Додуше, из ратног вихора Срби су изашли с одређенијом идејом о стварању сопствене државе. У први мах, испуњењу њихових тежњи била је блиска визија о црквено-народној аутономији која би се протезала на просторима под јурисдикцијом пећког патријарха, а признавала врховну власт трију држава (два царства и једне републике) на чијој се тремећи невољно нашла. Разбрајањем последњих поднетих жртава и недаћа Срби су брзо увидели да од турског ига има и горе – оно којем су ишли у сусрет. Ослањајући се на своју православну заштитницу и њен утицај на Хабзбурговце, српски главари покушали су да карловачке мировне преговоре искористе тако што би у међународни уговор унели и ставке које би убудуће гарантовале црквено-правни, економски и политички положај и повластице њиховог народа како у Аустрији, тако и у Турској.³⁵

Након склапања мира и сређивања прилика на својим рубним подручјима, Аустрија почиње да се окреће решавању читавог низа питања везаних за унутрашње политичко уређење. За српски народ који се затекао у Монархији, сада, када је минула ратна опасност, у Бечу се окретао други лист. Још и пре потписивања Карловачког мировног споразума, против српског патријарха и шизматичког народа у Хрватској, Славонији, Срему, а нарочито на простору између Дунава и Драве (Барања), отпочиње смишљена агресивна унијатска акција. Због својих каноничних посета Далмацији, Славонији и Барањи у којима се показао делатан у сузбијању уније и стао за врат језуитској најезди, као и због одржавања веза са Портом и Русијом, патријарх Арсеније био је ускоро оптужен за мешање у послове римске цркве, због чега му је Леополд I 1701. године ограничио јурисдикцију на Сентандреју.³⁶ Судаћи по наредби римско-немачког ћесара којом се Арсенију III убудуће забрањује ношење патријаршијске титуле, сазивање црквеног синода и преписка с Турском, нема сумње да је, претходно, сваки патријархов корак био под полицијском присмотром, а његова судбина између 1701. и 1703. године у многоме била налик оној заточеног грофа Ђорђа Бранковића.³⁷

Да на подстрекивање Луја XIV у Угарској 1703. године није букнуо устанак мађарских *куруца* под Фрањом Ракоцијем, с којима Леополд улази у грађански рат, српски народ би на дужи рок био испуштен из вида као толерисан и привилегован.³⁸ За Ракоцијев устанак (1703–1711), који временом поприма одлике општег ослободилачког покрета с крајњим циљем отцепљења Угарске од Аустрије, везан је и један застрашујућ али полупрећутан куриозитет: из пера мађарских историчара сазнаје се да је 120.000 српских глава и тела било сасечено и поклано у непосредним настртјама разбеснелих *ракоцина* (*ракоција*, *крсташа*, *куруца*), а да, при том, у хроникама нема ни помена о било каквом сукобу већих размера између мађарских побуњеника и аустријских регуларних трупа.³⁹ Последице поновне улоге живог зида по Србе су биле апокалиптички разорне: северни Банат и Бачка после Ракоцијеве буне осванули су проређеног српског становништва, а у Барањи и околини Блатног језера језик „дивљих Раца“ више се није чуо.

У међувремену, 1705. године, умире аустријски цар Леополд I. Смена на хабзбуршком престолу била је повод да српски патријарх ступи у преписку са царевим наследником, Леополдовим старијим сином, Јосифом I. У више узастопних *молебница* (*instantia*), тражена је потврда пређашњих српских привилегија заслужених општеном учешћем у ратовима против Турске, а

³⁵ Р. Л. Веселиновић, *Ратови Турске и Аустрије*, 508; исти, *Српско-руске везе крајем XVII и првих година XVIII столећа*, у: *Југословенске везе и Русија у XVIII веку*, Београд 1986, 25; Ж. Димић, *нав. дело*, 273–274.

³⁶ Р. Л. Веселиновић, *нав. дело*, 48.

³⁷ С. Михалчић, *Барања од најстаријих времена до данас*, Београд 1991, 295.

³⁸ Д. Страњаковић, *Срби и Ракоцијев устанак*, Нови Сад 1934, 3; В. Ђоровић, *Историја Срба*, II, 215–216.

³⁹ М. Панић-Суреп, *нав. дело*, 133; С. Чакић, *нав. дело*, 331–332 и 336.

утврђених отпором пруженим Ракоцијевим устаницима. Тражени указ (*конфирмацију*)⁴⁰ нови цар Јосиф I обзанио је одмах, али њеним текстом српски јерархијски врх и народни прваци нису били задовољни. У још два наврата исте 1706. године, удовољава се српским *тражбинама*⁴¹ и даје писмена царска реч да се неће вређати српске црквене, политичке и економске повластице. Кројећи политику Беча према српским шизматичким по начелу *cuius regio, illius religio*, примас Угарске је из дана у дан постајао све вештији мајстор у задевању шупље фразеологије у засењујућу красно-речивост. Чвршћа обећања и обавезујуће одлуке избегавале су се, али када је једна таква, трећа по реду заштитна диплома⁴² у донекле задовољавајућем облику најзад стигла, адресат је већ био упокојен. Српски патријарх престао је 26. октобра 1706. године не дочекавши правоваљани одговор на своје пунктације. Дворска канцеларија је, поступајући по Арсенијевим упутствима, истога дана када се богоугодни архипастир упокојио, прогласила његовог првог помоћника, владика Исаију Ђаковића, царским краљевским саветником.⁴³

После смрти Арсенија III, у високим српским црквеним круговима дошло је до неслагања око будућег уређења канонских односа између Крушедолско-Карловачке митрополије у Аустрији и Пећке патријаршије у Турској. На првом народно-црквеном Сабору одржаном на Бадњи дан 1708. године за духовно средиште Срба и митрополитску катедру српске цркве у Аустрији проглашен је манастир Крушедол, а нову Крушедолску митрополију признаје и пећки патријарх Калиник I не реметећи тако *status quo* унутрашњег устројства и канонског јединства између Пећке патријаршије и Крушедолске митрополије.

Новоизабрани Арсенијев наследник, Исаија Ђаковић, није се на положају првог или началног митрополита задржао дуже од пола године; у јулу 1708. издахнуо је у Бечу, а да раније, колико је познато, није боловао. Свој намеснички посао бачки епископ Стефан Метохијац обављао је мање од годину дана. Смрт га је затекла 1709. године у Карловцима који већ тада постају његова стварна резиденција за разлику од манастира Крушедола који то остаје још неко време правно и титуларно.⁴⁴ И митрополитство Софронија Подгоричанина, славно-пакрачког владике, било је кратко даха (1710–1711). За другог администратора Митрополије изабран је тек рукоположени бачки владика, Христифор Димитријевић. Намесничким пословима управљао је нешто више од две године, све до Сабора у Карловцима 1713, када Крушедолска митрополија и званично престаје да постоји.

⁴⁰ Р. М. Грујић, *Проблеми историје Карловачке Митрополије, I*, Гласник Историског друштва у Новом Саду, књ. II, св. 1 (Ср. Карловци 1929) 54.

⁴¹ Заправо, ради се о патријарховој представци из марта 1706. године о повредама привилегија у 18 посебних тачака. У њој се, између осталог, тражи: да се како њему тако и његовим наследницима врати одузета титула (патријарха, архијереја) и јурисдикција над српским народом у расејању у ћесаревским земљама, да себи за живота може одредити наследника, да се престане с употребом погрдног израза „шизматички“ за српски народ, да се престану чинити сметње у исповедању православне вере, да се реши питање коначног насељења Срба у Монархији и да се на бечком двору поставе и два Србина саветника. У питању је био сажетак патријарховог шеснаестогодишњег очинског старања и родољубивог рада на народном јединству и црквеној аутономији у Монархији, али и последњој опоруци и аманету српском народу и његовим будућим нараштајима како да добијене привилегије сачувају и прошире. Једина зла коб треће, коначне верзије конфирмације Јосифа I, почивала је у чињеници да је јамчила српске тражбине и правнице само за патријархова живота. На невољу, датум потврде повластица и патријархова смрт поклопиле су се и у годину и у месец.

⁴² Налик оној познатој као *Salva Guardia*, добијеној од упокојеног цара Леополда, Јосиф издаје нову, *Protectionalia*. – в. Р. М. Грујић, *Како се поступало са српским молбама на двору ћесара австријског последње године живота патријарха Арсенија III Чарнојевића*, Нови Сад 1906, 36–37.

⁴³ Исто, 38.

⁴⁴ Р. М. Грујић, *Проблеми историје Карловачке Митрополије, I*, *Постанак Крушедолске Митрополије*, 59; Исто, *нав. Дело. II*, *Карловци, резиденција крушедолских митрополита*, 195–200; Р. Л. Веселиновић, *нав. дело и место*; В. Ђоровић, *Историја Срба*, 217.

Године 1711. формално се завршава Ракоцијев устанак, али и петогодишња владавина прерано преминулог Леополдовога наследника, Јосифа I, за чије се име везује гушење буне. Старијег брата на престолу наслеђује млађи, другорођени Леополдов син и уједно последњи мушки потомак из лозе Хабзбурговаца, Карло VI. Као римско-немачки цар и угарски краљ, он ће се показати далеко крепкији – владаће све до 1740. године. Готово истовремено са смиривањем унутрашњих прилика у аустријским земљама и сменом у царском дому, у Чешкој, у Хебу, умире и наречени последњи српски деспот, гроф Ђорђе Бранковић.

Смени на бечком престолу придружују се и промене на пећком и карловачком трону, узроковане прво смрћу патријарха Калиника (1710), потом његовог наследника, скопског митрополита Атанасија (1712) и, најзад, упокојењем и другог карловачког администратора, Христифора Димитријевића (1713). На столицу светог Саве 1712. године долази рашки митрополит Мојсије Рајовић⁴⁵, упамћен због своје пожртвоване одбране аутономије патријаршије под Турцима као и ради завидно добре сарадње с новим карловачким митрополитом, претходно будимским владиком, Вићентијем Поповићем Хаџи-Лавићем за њихове скоро једновремене управе.⁴⁶ Устоличен на трећем црквено-народном Сабору у Карловцима за првосвештеника православних у Аустрији, митрополит Поповић звани Јањевац претурио је преко главе, као и патријарх Рајовић, нови аустро-турски или „варадински“ рат (1716–1718). Начални карловачки митрополит остао је достојан вечног сећања као велики приложник и ктитор, и прилежни борац за политичка права, верске слободе и очување и утврђивање српских привилегија. На молбу народног архипастира из 1713. године, ћесар Карло VI, забринут због Портиног поновног ударања у ратне добоше, одговара потврдно у два наврата (2. августа и 8. октобра). Након турске објаве рата Млечима (1714), обнављање старих, још изразитијих непријатељстава из бечког рата постаје питање дана, па Карло VI хита да 1715. године Србима потврди, прошири и продужи верске и политичке уступке и економске олакшице.

Непосредна последица њеног поновног ангажовања на обнављању старог савезништва из претходног, Великог бечког рата, био је улазак Аустрије у други рат против Османлија (1716–1718).⁴⁷ Постављање прекаљеног и прослављеног војсковође, принца Евгенија Савојског, за главнокомандујућег, било је поуздани знак да цар Карло VI на свом путу до тријумфалне капије није желео ништа да препусти случају. Аустријско запоседање Београда праћено хабзбуршким продором на исток и југ, међутим, и овог пута морао је бити прекинут због неповољног развоја догађаја на западу Европе. Посредством Енглеске и Холандије, у Пожаревцу је 21. јула 1718. потписан мировни уговор између Аустрије, Млетачке Републике и Турске. Ово је био најповољнији мир који је Аустрија икад склопила са Турском: сем читавог Баната са Темишваром и Малом Влашком (Олтенијом), Хабзбурзима су припали доњи Срем, северна Србија (до линије Чачак–Сталаћ–Неготин), Семберија са Бијељином и узак појас босанске Посавине.

Као новоприпојена аустријска земља, Србија је потпала под врховно старатељство аустријског цара, номинално краља⁴⁸; непосредна власт била је под управом Дворског камералног већа

⁴⁵ Р. Л. Веселиновић, *Историја Српске православне цркве, I*, 82. Пре своје смрти, још 1725, патријарх Рајовић је за свога наследника рукоположио Арсенија IV Јовановића Шакабенту како би спречио Порту да се умеша у избор српског духовног вође довођењем неког од претендената грчког рода (Фанариота). – в. Р. Самаршић, *Српска црква у Турском Царству 1690–1766*, 538–539, 541 и 546.

⁴⁶ Пећки патријарх Мојсије Рајовић столовао је у Пећи од 1712. до 1726, а карловачки митрополит Вићентије Поповић од 1713. до 1725. године.

⁴⁷ В. Ђоровић, *Историја Југославије*, 371; В. Чубриловић, *Србија и Пећка патријаршија (Србија под аустријском влашћу)*, у: *Историја народа Југославије, II*, 1257; Р. Веселиновић, *Србија под аустријском влашћу 1718–1739 (Аустро-турски или „варадински“ рат 1716–1718)*, у: *Историја српског народа, IV-1*, 108; В. Ђоровић, *Историја Срба, II*, 222.

на челу с администратором или гувернером и Дворског ратног већа којем је председавао принц Евгеније Савојски. Северна Србија, сада аустријска Краљевина, била је устројена на подобје војних крајина у Хрватској, Славонији и Војводини. Војна команда била је у рукама Аустријанаца, хајдучка граничарска (српска народна) милиција регрутовала се од раје пребегле с турске територије, а њени заповедници били су српски оберкапетани, носиоци тзв. кнежинске локалне самоуправе (Вук Исаковић-Црнобарац, Станиша Марковић-Млатишума). Некадашње турске нахије – средњовековне жупе – биле су преуређене у округе, *дистрикте* или *провизорате* (9) на којима је почивала административно-управна подела аустријске Краљевине Србије. Заједно са царским провизорима, српски кнезови представљали су првостепену судску власт.

Након привремене, Краљевина Србија 1720. године добија и сталну војну управу, тзв. Београдску администрацију на челу са фелдмаршалом Карлом Александром од Виртемберга, личним пријатељем, миљеником и ратним другом принца Евгенија Савојског.⁴⁹ Иако је као председник Администрације провео свега две године, узурпирањем целокупне власти, честим избивањем из Београда, ретким и нередовним сазивањем седница Већа, као и наметањем високих пореских разреза становништву, управо је принц Александар био тај који је својом лакомисленошћу и деспотизмом учинио да аустријска управа Србијом у свести народа остане у рђавом сећању.

Пожаревачки мир затекао је Мојсија Петровића у својству митрополита београдског (1713), у којем га аустријски цар Карло VI потврђује 1718. године, признајући тим чином уједно и аутокефалност Београдске митрополије.⁵⁰ Митрополитово достојанство и јурисдикција, а српском народу привилегијална права, проширују се царским дипломама из 1720. и 1727. године и на Тамишки Банат и Малу Влашку, новоосвојене аустријске покрајине.⁵¹ Како се у то време већ рашчула болешљивост карловачког митрополита Вићентија Поповића са извесним крајем, пећки патријарх Мојсије Рајовић потврђује синодалном граматом 1721. Мојсија Петровића за самоуправног београдског митрополита. У случају смрти карловачког архијереја, митрополитска катедра требало је да се измести из Карловаца у Београд, а митрополит Петровић да постане први, врховни и једини православни првосвештеник у Монархији.

На народно-црквеном Сабору у Петроварадинском Шанцу (1722), упркос сметњама које су по задатку чинили аустријски државни изасланици, за помоћника (коадјутора) оболелом карловачком митрополиту Поповићу изабран је београдски духовни старешина, Мојсије Петровић с правом наслеђа.

По смрти митрополита Поповића (1725), свест о јединству српске црквено-народне заједнице на Сабору у Карловцима 1726. односи превагу над свим забранама аустријских власти: београдски митрополит Петровић једногласном одлуком инсталисан је за црквеног поглавара обеју митрополија – од тада уједињене и јединствене Београдско-Карловачке митрополије са седиштем у Београду.⁵² На сталне покушаје ћесара Карла да Србима и њиховом духовном вођи сузи привиле-

⁴⁸ Српски народ у Банату и северној Србији тековина је и наслеђе царског дома, а не угарског краљевства. – в. Р. Веселиновић, *нав. дело*, 126; С. Гавриловић, *Срби у Угарској и Славонији од Пожаревачког мира до аустро-турског рата 1737–1739*, у: *Историја српског народа*, IV-1, 166.

⁴⁹ Д. Ј. Поповић, *Србија и Београд од Пожаревачког до Београдског мира (1718–1739)*, Београд 1950, 51–59.

⁵⁰ Р. Л. Веселиновић, *Историја Српске православне цркве*, II, 29–30; исти, *Војна крајина у Србији 1718–1739*, Зборник Историјског музеја Србије, бр. 21 (Београд 1984), 25; Исти, *Србија под аустријском влашћу*, 126; Р. М. Грујић, *Петровић Мојсије*, у: *Азбучник Српске православне цркве*, 187–190.

⁵¹ Д. Ј. Поповић, *Велика сеоба Срба: Срби сељаци и племићи*, Београд 1954, 125; Р. Л. Веселиновић, *Војна крајина*, 25; Исти, *Србија под аустријском влашћу*, 126.

⁵² Р. Л. Веселиновић, *Историја српске православне цркве*, II, 30.

гијална права, повластице и самоуправу, Мојсије Петровић одговара упорним потписивањем са „архиепископ и митрополит београдски Србије, Угарске, Славоније, Хрватске, Срема, Баната Темишварског и царске Влашке“.⁵³ Бечка *Деклараторија* (1727) и *Рескрипт* (1729) биле су нове горке пилуле за српски народ и његове прваке. Митрополита Петровића је, у покушају да се избори за нове царске уступке, изненада стигла смрт у лето 1730 године.⁵⁴ Приликом сахране у Београду прочитана је наредба упокојеног „господина“ да се за администратора (викара) митрополије инсталише Никола Димитријевић, дотадашњи темишварски владика.⁵⁵ На изборном Сабору одржаном следеће године у Карловцима, за новог митрополита акламацијом је изабран тадашњи арадски владика Вићентије Јовановић. Карло VI нешто касније потврђује његову јурисдикцију над карловачком, београдском и новозадобијеним областима, чиме, уједно, признаје уједињење митрополија, али без „консеквенција за наследнике“.⁵⁶

Нови митрополит наставио је политику свога претходника. На сваки нови ћесаров покушај да народна и црквена права скучи или поништи, одговарано је новим представкама и *протестацијама* којима су пуномоћје давале саборске одлуке. Последица упорних митрополитових молења, тужења и *дишкреција* (давања новаца и дарова) било је ново царско заштитно писмо (*Протекционални патент*) из 1735. године, којим се дотадашње српске привилегије потврђују у облику којим је београдски Сабор, сазван исте године, могао бити задовољан.

Још за митрополитова живота одлучено је да неко време, до избора новог црквеног поглавара Срба у Аустрији, митрополитску катедру заузме пређашњи администратор Никола Димитријевић, тада титуларни коадјутор.⁵⁷ Јовановићева смрт 1737. године дала је крила старом митрополитовом ривалу, бачком епископу Висариону Павловићу⁵⁸ да почне отворено оспоравати Димитријевићево коадјуторство. Тачку на непријатан раздор међу српским клиром у Монархији, који је претио поновним кобним поделама на Београдску и Карловачку митрополију, ставио је пећки патријарх Арсеније IV Јовановић Шакабента. Српски врховни црквени старешина изабран је 1737. године у избеглиштву за новог митрополита Срба под аустријском влашћу.

Оглашавајући, као савезник Русије, рат Порти 1737, аустријски цар Карло VI био је уверен да је у међувремену предузео све како би из предстојећих ратних операција изашао као победник. Нема сумње да је Аустрију на превелике залогје у дубини турске територије подстрекивао војни уговор о сарадњи с Русијом. Додатној заблуди допринео је и пећки споразум са српским црквеним и народним првацима о масовном учешћу у коначном ослобођењу од Турака.

Османлије су о природи сарадње патријарха Арсенија IV са ћесаревцима били и те како обавештени, али су одлучили да му доскоче тек пошто им је стигла званична аустријска објава рата у јулу 1737. године.

Затекавши Нови Пазар пуст, Арсенију IV и српским устаницима пукло је пред очима да ће се, преокретом ратне среће, и он и искомпромитован православни живаљ, уместо у бој, морати наврат-нанос дати у избеглиштво. Патријарх је, врло добро знајући шта га чека ако Турцима поново допадне жив шака, са својом најужом пратњом побегао преко Студенице, Крагујевца и Ниша за Београд, где стиже у септембру 1737. године.

⁵³ Исти, *Србија под аустријском влашћу*, 128.

⁵⁴ В. Ђоровић, *Историја Срба*, II, 226.

⁵⁵ М. Јакшић, *О Вићентију Јовановићу: Прилози за историју митрополитства му 1731–1737*, Нови Сад 1900, 7.

⁵⁶ Р. Веселиновић, *Србија под аустријском влашћу*, 130; Исти, *Војна крајина*, 28; М. Јакшић, *нав. дело*, 28.

⁵⁷ М. Јакшић, *О Арсенију IV. Јовановићу Шакабенти: Лекције из историје Карловачке Митрополије*, Карловци 1899, 11.

⁵⁸ Исти, *О Вићентију Јовановићу*, 165–167.

По извештајима очевидаца, у Београду су патријарха клер и народ лепо дочекали, нимало не сматрајући његово присуство у престоници своје митрополије поразом и бегом, већ правом милошћу Божијом.⁵⁹ Хабзбурговци су следеће године успели да одложе турски напад на Београд, али не и да поправе сопствене положаје на ратишту нити да побољшају расположење и веру становништва. Пред очекиваном најездом Османлија и због појаве љутих болести, чуме с богињама заједно, народ се у великој множини исељавао у Темишварски Банат, Бачку и Срем. Арсеније IV се по налогу аустријског државног врха налазио у Београду са специјалним задатком да што је могуће дуже подстрекује српски живаљ на жилави отпор према Турцима. Увиђајући још 1738. године да ће и њему под Карлом VI, као и Арсенију III за време Леополда I, Београд бити не повратна него само успутна станица до нове, друге сеобе, Арсеније IV изабране драгоцености из београдског митрополитског двора упућује лађом на сигурнија места – за прву руку, у Нови Сад и Даљ.⁶⁰

Српски патријарх је из Београда избегао међу последњима – тек пошто је за одлазак добио дозволу главнокомандујућег аустријске војске. У ноћи по напуштању Београда патријарх је, прекомерно жалован у Карловцима, бележећи признавао како га железно није преломило, а јесте „нокат и перо орлово“. Сводећи ратне рачуне, Шакабента закључује да је мир, истина, купљен, али по цену личне жртве и несреће Београда који је остао без крста и без свећа, покривен само луном.⁶¹

Ратификовањем Београдског мира 21. септембра 1739, Аустрија је практично вратила Турској све што је од ње пре двадесет година освојила Пожаревачким мировним споразумом (Србију с Београдом, босанску Посавину и Малу Влашку). Од пређашњих тековина остали су јој само Банат и доњи Срем. Сава и Дунав поново постају међаши двају царстава. Митрополитска резиденција опет се сели у Карловце, а српски црквени поглавар у Аустрији од тада је титуларно изнова – митрополит карловачки.⁶²

Аустријанци су по потписивању Београдског мира још годину дана остали у граду спроводећи у дело прве и најважније појединости овог споразума које су се односиле на поправке, рушења о доградњу фортификационих система београдске тврђаве. На промене у самом градском језгру требало је чекати далеко мање; касарна принца Александра Виртембершког одмах је преуређена за потребе везировог сараја, Саборна црква и зграда митрополитског двора порушене су, а црква Рождества светог Јована Претече претворена је у цамију. Све извршене измене – рушење спољњих (аустријских) бедема и подизање штркљастих вертикала минарета – у највећој мери су утицали на спољашњи изглед града, суштински мењајући његову физиономију и профил. Свакоме ко је запамтио аустријски Београд морало је изгледати да је враћањем у турске руке град готово преко ноћи и као у бајци прешао с једне, европске, на другу, азијску обалу реке.⁶³

Српски народ је кроз своју пола века дугу борбу за народне повластице и црквену аутономију у Царству Хабзбурга увидео да му увек с мирисом барута расте цена на бечком двору. Честитајући Марији Терезији крунисање на пожунском Сабору, патријарх Арсеније IV уједно је искори-

⁵⁹ М. Јакшић, *нав. дело*, 11.

⁶⁰ *Исто*, 567.

⁶¹ М. Панић-Суреџ, *нав. дело*, 158.

⁶² М. Јакшић, *О Арсенију IV. Јовановићу Шакабенти*, 27.

⁶³ Да се заиста радило о чудесним промена и деобама, најречитије говори судбина Великог ратног острва. Не могавши се о њему нагодити још безмало две године, Цариградском конвенцијом из 1741. Аустрија и Турска коначно су се разграничиле. Острво је било подељено на приближно једнаке половине – земунску и београдску, али онако како се мало ко надао: Турци су на својој страни били обавезни да посеку дрвеће и поруше куће, а становништво на аустријском делу живело је у шуми и није бринуло за огрев. – в. Р. Л. Веселиновић, *Београд под влашћу Аустрије*, 569; *Исти, Србија под аустријском влашћу*, 162.

стио прилику да царицу увери у личну и народну оданост Монархији и династији, молећи за потврду митрополитско-архијерејског звања и народних привилегија у духу традиционалне политике њених претходника.⁶⁴ Године 1741. патријарху стиже потврдна диплома којом му се дотад привремено уживање јурисдикције у духовним и црквеним стварима проглашава сталним. Две године доцније, 1743, царица се решава да, с обзиром на дотадашњу верност српских поданика на коју озбиљно рачуна и убудуће, потврди рацком народу уживање привилегија а сваку злоупотребу казни.⁶⁵

Време је веома брзо показало да је неокрњеност јурисдикције и повластица била само привидна. Патријарху је, доласком апсолутистичке царице Марије Терезије на престо, одузета власт у световним стварима, српској православној цркви у Монархији теократска владавина стечена под Турцима, а реформама које су убрзо спроведене развојачене су Потиска и Поморишка граница, што је изазвало бурне отпоре и узнемирило духове. Велики део народа се, упркос *Казненом патенту*, а жудећи за обећаном земљом, бољим животом и сношљивијим приликама, средином века дао у нову сеобу – у Русију, оснивајући и тамо своје етничке, али и по ко зна који пут кобне граничне области, Нову Србију и Славјаносербију.⁶⁶

Упражњени пећки патријаршијски трон убрзо је, што због безбедносних разлога, што због златног сјаја позамашне суме новца, поверен Грку из угледне фанариотске породице, Јањићију III Караџи. На престолу светог Саве у Пећи још тридесет година смењивали су се Срби и Грци патријарси – сви под непосредном влашћу васељенског патријарха у Цариграду. Изродивши се временом у своју супротност, 1766. године Пећка патријаршија и званично престаје да постоји.

⁶⁴ М. Јакшић, *нав. дело*, 32–33.

⁶⁵ *Исто*, 33, 67–69.

⁶⁶ Д. Ј. Поповић, *Срби у Војводини*, 2, *Од Карловачког мира 1699. до Темнишварског сабора 1790*, Нови Сад 1990, 117–129; Љ. Церковић, *нав. дело*, 33.

Правни положај и карактер српске православне цркве под турском управом само су се при видно ослањали на традицију феудалног поретка српске средњовековне државе, док су се у суштини феудализовали по узору на османски политички и правни систем устројен по начелима муслиманског *шеријата*.¹ Свесна унутрашњих противуречности тог, у основи, својеврсног склопа верског и световног права, а од пада Деспотовине без спреге с владарским домом, српска православна црква је као једини преостали носилац власти, тежила да са Отоманском државом нађе *modus vivendi*. Чим се нашла на територији Хабзбуршке Монархије и у прилици да са аустријским *ћесаром* уређује правно-политичке односе (1690), она је похитала да се позове на поштовање уређења озакоњеног „обичајем и наређењима некадашњих краљева“. Позивањем на минуло доба средњовековне немањићке традиције и државне самосталности, српска православна црква једина је деловала уједињујуће на разједињени и разуђени српски живаљ, утичући на његову свест о националној целовитости и државности. Снујући снове о постепеном и коначном ослобођењу и успостављању црквено-народне аутономије, владајућа српска јерархија градила је за себе на славним традицијама прошлости темеље будућег теократског поретка аутономне црквене државе у којој нити је видела, нити је давала места домаћим световним претендентима на власт.²

Политичка организација српског народа под православним црквеним руководством у новој монаршкој држави била је ускоро преточена у низ привилегија које су је јамчиле. Право на слободни избор војводе одмах је пренебрегнуто с највишег црквеног места за рачун што замашнијих проширења верских права и црквене самоуправе.³ Јасно је зато зашто је за бечке кругове идејни творац програма за решење српског националног питања, гроф Ђорђе Бранковић, као *persona non grata* постао и остао доживотни сужањ. Државна безбедност налагала је да се удовољи сујети патријарха, као јединог преговарача са српске стране, тако што ће му се дати прерогативе и части и власти.

Позивањем на старе повластице код нове власти, српска црква желела је да очува не само права која је имала у старој постојбини, већ и да обезбеди државно-правни континуитет своје православне заједнице као национа. Признавање патријарху оне и онакве власти коју је имао у Турској,

¹ М. Мирковић, *Правни положај и карактер српске цркве под турском влашћу (1459–1766)*, Београд 1965, 9–10; Ј. – Р. Milot, *Islam i muslimani*, Zagreb 1982, 92–96; М. Беговић, *О изворима шеријатског права*, Београд 1983, 3–7. Турска реч *шеријат* (*šari'a*) значи прави пут или правац (који води ка води, тј. извору живота) који Бог показује људима за исправно владање у животу. На верском (шеријатском) праву почивао је читав исламски правни систем, основа за регулисање свих друштвено-политичких односа и, мада је подвајао муслимане од немуслимана, примењивао се и на једне и на друге.

² Р. Л. Веселиновић, *Јединство у разједињености*, у: *Српска православна црква 1219–1969: Споменница о 750-годишњици аутокефалности*, Београд 1969, 219.

³ Р. Самарџић, *Ђорђе Бранковић*, Сентандрејски зборник, I (Београд 1987), 15.

а српском народу привилегијална гаранција да и у верским и у мирским стварима зависи од свог духовног поглавара, биле су преко потребне у првим годинама после пресељења, када је делатност унијата у Хрватској, Барањи, Славонији, Срему и Угарској почела да хвата јако корење.⁴

Патријарх Арсеније III је прегао да што пре преуреди српску православну црквену организацију која је на овим просторима постојала и за време турске управе. На патријархов предлог из 1694. године, аустријски цар потврђује предложено преиначење српске православне Митрополије у Хабзбуршкој Монархији на седам епархија: 1. *темишварско-јенопољску* са седиштем у манастиру Ходошу (владика Исаија Ђаковић), 2. *горњокарловачко-зринопољску (сремску)* са седиштем у манастиру Врднику (владика Стефан Метохијац), 3. *бачко-сегединску* са седиштем у манастиру Бођанима (владика Јефтимије Дробњак), 4. *мохачко-сигетску* са седиштем у манастиру Брањини (владика Јефрем Јанковић Тетовац), 5. *будимско-стонобеоградску* са седиштем у манастиру Грабовцу (владика Јефтимије Поповић), 6. *вршачко-карансебешку* са седиштем у манастиру Месићу (владика Спиридон Штибица) и 7. *великоварадско-јегарску* – без сталног седишта (владика Јефрем Бањанин).⁵

Нетрпељивост католичких власти према *несједињеним* поданицима затрвала је међусобне односе верника двеју хришћанских цркава у толикој мери да им је заједнички живот оптерећивао страхом од узајамне угрожености. Уз то, због сталне опасности од однарођивања, српска мањина непрекидно се налазила у ставу самоодбране. Тражећи спас и потпору у штиту свог јединог верског и националног покровитеља, Русије, српска православна црквена заједница изазивала је још веће подозрење власти и сузбијање и оно мало извојеваних слобода. Појачано мотрење државе на високе српске црквене представнике гурало је ове у још тешњи загрљај с њиховом заштитницом.

Ако су визитације у турско доба биле предузимане највише стога да би се српска црква непосредно економски ојачала (прикупљање *мирије* и разних врста милостиња)⁶, оне за које су 1692. године Арсеније III и Исаија Ђаковић добили дозволу од бечког двора за подручје Угарске, Хрватске, Херцеговине и Далмације, изузев практичних потреба финансијске природе, имале су и дубље, политичке циљеве. Успешно спроведени канонски обиласци којима је патријарх за тили час одстрањено унијатски кукољ и коров што су се у овим крајевима почели хватати још од прогона Турака, нису остали незапажени код царских језуитских чиновника.

Након склапања Карловачког мира, привремено избегнути сукоб патријарха Арсенија III с бечким двором више се није могао одлагати. Кардинал Колонић оптужио је тада српског духовног предводника да својим понашањем и делањем директно задире у надлежност владајућег католичког клера. Патријархова јурисдикција сведена је на подручје између Сентандреје и Будима, одузета му је патријаршијска титула, назван је сином самог ђавола, а његови верници проглашени су јеретицима и шизматицима. Године 1702. остао је и без својих годишњих припадљности. У новој нагодби са Јосифом I, непосредно пред Арсенијеву смрт, као награда за држање у мађарској буни, Србима су 1706. потврђене привилегије.

⁴ Обећањем да ће се под грбом Хабзбурга борити против Турака, српски народни и црквени представници у својим писменим захтевима (пунктацијама) непосредно пре и по пресељењу у Угарску тражили су само оно што су већ имали под Османлијама: слободно исповедање вере, служење старим црквеним календаром, слободно и саборно бирање патријарха и архијереја и слободно вршење њихове јурисдикције свуда у Монархији где се Срби већ налазе и где ће се налазити, ослобођење црквене јерархије од свих феудалних давања (десетка, данка и *квартира* – уконочавања), као и право на надлежност црквених судова и самог патријарха за преступе више и ниже јерархије. – в. Ј. Радонић, *Римска курија и јужнословенске земље од XVI до XIX века*, Београд 1950, 406.

⁵ Исто, 414; Р. Л. Веселиновић, *Јединство у разједињености*, 224; С. Чакић, *Велика сеоба Срба*, 243–245.

⁶ М. Мирковић, *нав. дело*, 140–141.

Аустријски цареви су се заредом оглушавали на све српске молбе да им се – на основу привилегија – додели „једна или више засебних територија (Мала Влашка, јужна Бачка) на којима би живели организовано као посебна верска, национална и војна заједница“. Царски генерал и комесар Леополда I за разграничавање с Турцима, гроф Марсиљи, бележи како су Срби слутили и увиђали опасност од развучености својих етничких граница (од Ердеља преко Сентандреје до Крањске) у којима су им насеља била разбацана и сувише удаљена једна од других. Сва упињања Арсенија III да територијално збије свој народ нису уродила плодом јер је Аустрија, зазирући од компактне масе Срба због војних и политичких разлога, распоређивала ове некатолике у „дуг и плитак кордон на њеним границама према Турској“.⁷

Узастопне смрти цара Леополда (1705), патријарха Арсенија (1706), кардинала Колонића (1707), а недуго потом, грофа Бранковића и цара Јосифа (1711), отварају ново поглавље у историји српске православне цркве у Монархији. У периоду омеђеном тзв. црквено-народним Саборима, требало је уредити односе Крушедолске (Карловачке) митрополије с Пећком патријаршијом, побринути се за канонске изборе нових митрополита и наставити борбу за очување српских привилегија.⁸ Овако крупни послови српске цркве северно од Саве и Дунава под титулатуром Крушедолске (од 1708) и Карловачке митрополије (од 1713), с обзиром на прворазредну улогу коју је имала у одбрани народних интереса и штићењу своје националне и верске целине, чине главнину опште и политичке историје српског народа кроз цео XVIII век.

Све док се на првом црквено-народном Сабору у Крушедолу, задужбина последњих сремских Бранковића није прогласила за седиште митрополије Срба у Монархији, српски црквени врх првих година по Великој сеоби није имао сталну резиденцију. Ратне околности нагнале су српског патријарха да међу својим пресељеницима северно од Саве и Дунава и сам мења место пребивалишта налазећи се увек тамо где је био најпотребнији. Почев од 1695. године, тобоже у знак изузетне личне наклоности, а заправо да би српског духовног и политичког вођу стално имао на оку, аустријски цар Арсенију III уступа специјалним даровницама заредом Сирач (код Дарувара), Сечуј на Дунаву (близу Мохача) и Даљ (код Осијека) с околним Бјелим Брдом и Боровом.⁹ Упадљиво је да су се патријархова *бегствовања* из места у место резидовања померала све источније, у једном тренутку била ограничена само на подручје Сентандреје, да би се на крају усталила у јужној Угарској. Са Арсенијевом смрћу престају даља царска уступања властелинстава за резиденциона седишта, да би последње (Даљ) добијено на доживотно патријархово уживање, остало на коришћење и његовим наследницима.¹⁰

Обнављање патријаршијске катедре светог Саве у Пећи српски црквени поглавари настојали су да прикажу не само као територијално већ као и етничко проширење своје јурисдикције. Непрекидно тежећи да сав православни живаљ под Турцима окупе под једну, своју духовну заједницу, српски архипастири су обнову Пећке патријаршије схватили као праву прилику за то. Називајући себе поглаварима свих Срба, Бугара и Грка¹¹, српски црквени врховници очито намерно мешају пој-

⁷ Н. Радојчић, *Лик Војводине крајем XVII века по документима у оставитини грофа Алојзија Фердинанда Марсилија*, Нови Сад 1957, 9.

⁸ Р. М. Грујић, *Пећки патријарси и карловачки митрополити у XVIII веку*, Гласник Историског друштва у Новом Саду, књ. IV, св. 1 и св. 2 (Ср. Карловци 1931), 30 и 9–10.

⁹ Р. Л. Веселиновић, *Арсеније III Црнојевић*, 32,43; С. Чакић, *нав. дело*, 252; Д. Ј. Поповић, *Срби у Војводини*, 2, 55 и 71; С. Гавриловић, *Настојања патријарха Арсенија Чарнојевића око права на десетину и земљишни посед (1690–1706)*, Зборник Матице српске за историју, 53 (Нови Сад 1996), 7–33.

¹⁰ Е. Пико, *Срби у Угарској: Њихова повесница, повластице, црква, политичко и друштвено стање*, Нови Сад 1883, 106–108.

¹¹ М. Мирковић, *нав. дело*, 154–155.

мове власти и (по)части. И патријарх Арсеније III, годину дана пред Велику сеобу, себе свечано титулише као духовног вођу свих Срба и Бугара, Далмације, Травуније, Вретанијских острва (марчанска епархија у Хрватској), западног Приморја, Подунавља и северних страна. Са изузетком елемента „свих Срба и Бугара“, током XVIII века сви остали атрибути замењивани су „свим Илириком“ или „источним Илириком“, чиме је васцели српски народ привремено и припремно интегрисан онако како је то већ раније започео наречени последњи српски деспот, гроф Бранковић.¹² Када 1741. године Арсеније IV од царице Марије Терезије затражи да га потврди у његовом патријаршијском достојанству, он неће заборавити да наведе како му је њен отац пре четири године упутио позивно писмо (*Invitatoriu*) да дигне на устанак „илирски народ грчке цркве“ на просторима Србије, Бугарске, Македоније, Далмације, Босне, Хрватске, Угарске и другде, по чему се види да се придев *илирски* већ тада одомаћио и легализовао.¹³

У два наврата – 1691–1706. и 1739–1746. – силом политичких прилика, стање и односи у српској православној цркви били су такви да се могу назвати двовлашћем. У Пећи и на просторима Угарске истовремено столују два патријарха: један са јурисдикцијом која се протеже над српским живљем под турском управом, и други као духовни старатељ српског народа распрострањеног по аустријској и млетачкој територији.¹⁴ Док патријаршијске титуле с једне стране носе компромитоване турске бератлије с расписаним потерницама у својим матичним областима, на престолу светог Саве у Пећи столују два Грка, Калиник Скопљанац и Јанићије Караца, тзв. *наметници* на трону српских патријараха. У време кад се у Пећи налазе Грци као црквени поглавари српског народа под Турцима, утврђени у свом новом достојанству у Цариграду, нема писаних трагова о постојању макар хладних и званичних односа између сугубих носиоца највише православне црквене титуле.¹⁵

И поред сталних размирица у високом црквеном клеру, и уз сав нештедимичан труд бечког двора да сплеткари и завађа, везе између Карловачке митрополије и Пећке патријаршије никако нису гаснуле. О њима сведочи сачувана преписка високих црквених прелата с обеју страна и бројна уметничка дела и предмети који су, заједно са својим творцима, прелазили и пробијали све вештачке и природне препреке, државне међе и црквене јурисдикције.

Ни слављење црквених празника по старом, јулијанском календару аустријске власти нису поштовале као једну од српских народних привилегија и слобода. Тамо где је православни живаљ живео заједно с римокатолицима, теран је милом или силом да светкује и римокатоличке празничне дане, због чега су нарочите проблеме имали српски трговци, занатлије, војници, свештена лица, али и обичан пук по спахилуцима.¹⁶

Слично је било и са зидањем и оправљањем православних цркава. Када би нека, од зуба времена, поплава или ратних стихија, опала или се обрушила а народ је сам почео покривати и поправљати, допуштење за радове који су били у току тешко је или никако стизало. Процедура се компликовала и добијала неповољну завршницу – рушење већ подигнутог храма – нарочито онда када су Срби од бечке администрације тражили допуштење да се на месту пређашње дрвене, по-

¹² Гроф себе у више наврата назива „деспотом Србије, Илирије, Мизије, Босне, Срема и других земаља“. – в. Ј. Радонић, *Ђурађ II Бранковић „деспот Илирика“*, 120.

¹³ М. Јакшић, *О Арсенију IV. Јовановићу Шакабенти*, 4, 30.

¹⁴ Р. М. Грујић, *Проблеми историје Карловачке Митрополије: Постанак Крушедолске Митрополије*, Гласник Историског друштва у Новом Саду, књ. II, св. 1 (Ср. Карловци 1929), 55.

¹⁵ Исти, *Пећки патријарси, IV-1*, 13 и 32.

¹⁶ Д. Руварац, *Мојсије Петровић, митрополит београдски 1713–1730: Прилог историји српске цркве*, Споменик СКА, XXXIV, II разред, 31 (Београд 1898), 110; М. Јакшић, *О Вићентију Јовановићу: Прилози за историју митрополитства му 1731–1737*, Нови Сад 1900, 201–202.

дигне нова црква зидана од камена.¹⁷ Царске власти нису биле дарежљиве ни са уступањем турских мошеја; своју добру вољу ограничавале су привременом важношћу све у очекивању бољих дана за римокатоличку експанзију на српској матичној територији.¹⁸

За митрополитство Вићентија Јовановића везује се први нацрт пројекта за уређење врховне духовне власти – конзисторије – у црквеној организацији Срба под аустријском управом. Један његов део представљала и су правила за монахе, свештенике и протопрезвитере, верификована 1736. године у београдској митрополитској резиденцији.¹⁹ Митрополитова правила за српски клер имала су за узор претходну обзнану почившег београдског архипастира Мојсија Петровића народу и свештенству, објављену 1724. године у 57 тачака.²⁰ Павле Ненадовић ће их, допуњене и измењене, 1749. године поново обзнанити у својој трећој редакцији.²¹ За српску црквену и културну историју од немерљивог су значаја сачувани списи из протокола архиве Карловачке митрополије који се односе на наредбе за подизање школа и грађење цркава, али и на прописе о свештеничком животу и изгледу презвитерског или калуђерског одела.²² Потребне за узастопним доношењем ових уредби у мање-више неизмењеном облику, говоре о несумњивом отпору у њиховом спровођењу и вероватним злоупотребима и у цркви и у народу.

Из описа свештеничких одежди за митрополитства Мојсија Петровића, прибележеног руком архимандрита Јована Рајића, сазнаје се да су српски свештеници и свештенмонаси изгледали тако грубо као да су „јоште из турштине“.²³ Њихова неуредност и немарност у облачењу и неговању спољног изгледа будила је код припадника других вера презир, одбојност, подсмех и запрепашћење. До преустројења црквених одејанија дошло је захваљујући хтењу српских духовних предводника у Карловачко-Београдској митрополији да се одежде православних чинодејственика ослободе робовања турским адетима (ношење димлија и папуча испод спреда разрезаних мантија, пуштање бркова, браде и косе „колико је природа на то сока давала“).²⁴ Једнообразним одевањем српских црквених представника намеравао се постићи доличан изглед и повратити поштовање *црног* и *белог* свештенства: митрополит Петровић наложио је поповима ношење плавих, а калуђерима прописао обавезно облачење црних хаљина уз неизоставно ношење чешља у неком од џепова.²⁵ Увођење верских и обредних новотарија у *неизображеном* српском народу и клеру у Аустрији није наишло на добар пријем; Мојсије Петровић је на себе, осим омразе и подозрења, навучао и оптужбу да у православну цркву покушава да уведе унију пошто је претходно, као ревизионистички духовник, проглашен унијатом.²⁶ Српско свештенство било је заостало и склоно пружању отвореног отпора сваком одступању од традиционалног.

¹⁷ М. Јакшић, *нав. дело*, 203.

¹⁸ Д. Руварац, *нав. дело* и место.

¹⁹ *Исто*, 214–215.

²⁰ Д. Руварац, *нав. дело*, 123–124.

²¹ М. Јакшић, *О Арсенију IV. Јовановићу Шакабенти: Лекције из историје Карловачке Митрополије*, Сремски Карловци 1899, 209–214.

²² Д. Руварац, *нав. дело* и место.

²³ *Исто*, 123; Ј. Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку*, Београд 1966, 53.

²⁴ Д. Ј. Поповић, *Београд пре 200 година*, Београд 1935, 177. Што се ношења дуге браде тиче, у питању је ознака припадности православљу потврђивана и брањена још на *Стоглавом сабору* у Русији у доба Ивана Грозног (1551) – насупротив латинској јереси њеног бријања. Они који брију браду још тада су сматрани неверницима и према њима се поступало као са изопштенима из цркве. – уп. А. Шмеман, *Историјски пут православља*, Цетиње 1994, 361.

²⁵ Д. Руварац, *нав. дело*, 126.

²⁶ И узастопне административне реформе Петра Великог (1700) за „нову“ Русију (након његовог повратка из земаља западне и средње Европе) увођене одвећ нагло, жустро и бескрупулозно (традиционално ношење браде, темељна измена домаћег кроја рукава и одела), довеле су до тога да против модернизације устану „браниоци старог“ – трговци, сељаци и монаси. Један образовани Московљанин нашао се позваним да исте године свог суверена назове и прогласи

Да страх од ширења *праве вере* међу *шизматичима* није био неоснован, показују одлуке Комисије за новоосвојене крајеве у Београду 1718. године. Држећи се начела *cuius regio, illius religio*, католичка *ecclesia militans* намеравала је да нову краљевску престоницу учини бискупским седиштем у правом смислу речи: у Београду је стално морало бити више католичког него православног становништва.²⁷ Представници свих редова римокатоличке (језуити, фрањевци, капуцини, минорити, бенедиктинци, тринитаријанци) и протестантске цркве запоседају Београд претварајући џамије у храмове и манастире, а најлепше куће мухамеданског шехера, у своја верска средишта и центре мисионарских делатности. У условима изразитог католичког прозелитизма с једнострано заштићеним пречим правима и државним олакшицама за припаднике *праве и једине вере*, православна црква се у Београду 1718. године нашла са само једном својом богомољом. Борба за подизање новог, саборног храма трајала је више година. По подацима из 1725. године, види се да су Срби тада имали две цркве: Саборну, посвећену светим арханђелима Михаилу и Гаврилу (на истом месту где је и данас) и другу, у славу светог Јована Крститеља у тзв. Новој вароши.²⁸ Ипак, грађење Саборне цркве није било довршено ни 1733. године за митрополитства Вићентија Јовановића; и он, као и његов претходник, муку мучи да прикупи потребна средства за њену обнову молећи за прилоге, као митрополит Мојсије Петровић 1718. Петра Великог, руску царицу Ану.

Немајући своје посебне црквене организације, Грци и Цинцари у време аустријске управе Србијом били су подређени београдском митрополиту. Нашавши се под српском црквеном јурисдикцијом без свога свештенства и богомоља, а видевши да српски архијереји и народ напуштају грчки у корист латинског језика и културе²⁹, припадници мањинских православних народа долазе у сукоб са српским клером оптужујући га код васељенских патријараха (Пајсије II, Јеремија) за скрнављење чистоте заједничке вере. Одатле до клевете за јеретичност није преостајао ни један корак. Српски митрополити заједно са својом паством окривљивани су за иноверност због склоности ка раскошном гошћењу и раскалашном провођењу, али и због гиздавости новог кроја, дезена, боја и избора тканина за свештеничка одеда, противна дотадашњим православним обичајима и укусу. Политички разлози овог трвења између једне православне организације и једне њене групације прикривано је формалним одступањем од светих канона. Тако је, на пример, за поуздан знак огрезлога кривоверства сматрано ношење скардне одежде равног кроја с рукавима посвуда исте ширине наместо звонасте мантије, поједностављен источњачки облик нове камилавке или појава скупоцене златоткане тканине (брокат). Васељенски патријарси на оптужбе Грка и њихове несугласице са Србима ставили су тачку тако што су београдским митрополитима потврдили сва она права која су произилазила из њихове јурисдикције. Ипак, након предстојећег пада Србије и Београда под Турке, црквени живот у београдском Саборном храму није се могао замислити без српског свештенства, руских проповедника и грчког богослужења.³⁰

Што се благосиљања и анатемисања тиче, између пећких патријараха и карловачких митрополита не једном је долазило до трвења због мешања врховног у јурисдикцију обласног митрополита, противног црквеном уставу. Када се *благословеније* или *отлученије* односило на високог црквеног

Антихристом. – в. Dž. Bilington, *Ikona i sekira: Istorija ruske kulture – jedno tumačenje*, Beograd 1988, 230–231. Укратко, ове реформе остале су упамћене не толико по својој природи колико по непотребно суровом начину спровођења. – уп. и О. С. Еванулова, *Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в.*, Москва 1987, 22.

²⁷ Д. Ј. Поповић, *Србија и Београд од Пожаревачког до Београдског мира (1718–1739)*, Београд 1950, 211.

²⁸ Исто, 333–335.

²⁹ За време Петра Великог латински постаје званични научни језик нове Руске Академије наука. – в. Dž. Bilington, *нав. дело*, 242.

³⁰ Д. Ј. Поповић, *Београд пре 200 година*, 190; Исто, *Србија и Београд*, 341.

архијереја, испостављало се да је за бацање или скидање кетве понекад била потребна сагласност архијерејског Синода Пећке патријаршије, али и васељенских патријараха. Писма о проклетству која су стизала из Пећи често су смењивале *опросне грамате*. Помени о патријаршијским *опроштенцијима* прате се све до 1751. године, када им се губи сваки траг.³¹

³¹ Р. М. Грујић, *Пећки патријарси*, IV-2, 6–7.

Како су крајем XVII и у првој половини XVIII века српски врховни црквени поглавари у Аустрији уједно и политичке старешине свога народа, а њихова власт и духовна и световна, између верских и националних интереса Срба између две велике сеобе може се повући знак једнакости. Патријарх Арсеније III предњачи у схватању да је за очување српског националног бића, одбрану његове вере и језика и за подизање општег црквено-народног угледа од преке потребе обнављање старих и запустелих и отварање нових школа и штампарија. Реч је о грчком типу јавних училишта која се ни у чему нису разликовала од оних које су Срби већ имали у старој постојбини; у њима су старији калуђери и свештеници (даскали) основној писмености и богословским знањима подучавали мали број одабраних полазника.¹

Одмах након пресељења, патријархов рад на подизању српских манастирских и црквених школа и штампарија прераста у прворазредни политички проблем јер аустријске власти сва његова прегнућа покушавају да још у почетку или осујете или макар што је могуће више одложе или отежају. Знајући да ће српски православни живаљ моћи да држи под апсолутном контролом једино уколико га кроз црквено-образовни систем преведе у крило уније, бечки двор предузима административне мере којима себи жели да осигура искључиву надлежност над просветним радом међу Србима. До отварања народних (малих, основних, словенских или тривијалних) школа за Српчад долазило је само у већим, богатијим и национално компактнијим православним општинама; међу староседелачким истичала се школа у Коморану (1690), а за ону у Баји поуздано се зна да је почела с радом још 1695. године.

У свом привременом патријаршијском двору (конаку)² у Сентандреји, Арсеније III имао је неку врсту училишта³ и преписивачке радионице.⁴ Већ са Сечујем на Дунаву патријарх је имао мање среће; његову молбу да на овом имању подигне придворни манастир, школу и штампарију, Беч никад није услишио.⁵ Подаци наших историографа говоре да су последници Арсенија III и

¹ Р. М. Грујић, *Српске школе (од 1718–1739), Прилог културној историји српскога народа*, Београд 1908, 3. Трајање школовања и учење књизи (углавном србуљској) подударало се с временом потребним да се ђак-искушеник заћакони, што је износило две до три године. Етимологија речи ђакон (грч. *δίακονος* – слуга, послужитељ) и упућује на суштину првобитног односа учитељ–ученик.

² О. Микић, *Архијерејски портрети у двору епископа будимских у Сентандреји*, Сентандрејски зборник, I (Београд 1987), 38.

³ Доцнији београдско-карловачки митрополит Мојсије Петровић ту се, као младић, учио књизи и науци. – в. Д. Руvaraц, *Мојсије Петровић*, 83; Д. Ј. Поповић, *Београд пре 200 година*, 121–123.

⁴ У Сентандреји се настањује, преписује и украшава књиге један од најистакнутијих Рачана, монах Кипријан. – Д. Медакковић, Д. Давидов, *Сентандреја*, Београд 1982, 55.

⁵ Ј. Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку*, Београд 1966, 86; Р. М. Грујић, *Српске школе*, 94–95; Р. Л. Веселиновић, *Српско-руске везе крајем XVII и првих година XVIII столећа, у: Југословенске земље и Русија у XVIII веку*, Београд 1986, 28.

будући велики реформатори црквено-народног живота Срба у Монархији (митрополити Петровић и Јовановић), стицали своје васпитање и учили се писмености у заосталим срединама (каква је и она при патријаршијској резиденцији), без упознавања са западним начином живота и школством. На основу сачуваних писама могуће је уверити се коликом су писменошћу владали наши тадашњи архијереји.⁶ Два епископа Павловића, врсници, владика бачки Висарион и епископ посвећења Партеније, својим ванредним образовањем за почетак XVIII века само потврђују чињеницу да је у постојећим црквеним центрима у српским земљама под турском, аустријском и млетачком влашћу било немогуће пристојно овладати било каквом науком и општом културом. Да би се, превазишавши крушкове дашчице, воштане таблице и рукоделисане букваре и *наустице*, изучило нешто више од *бекавице*, *часловца* и *псалтира*, морало се ићи на даљи пут – у Русију, Грчку и Хиландар.

У којем ће се правцу формирати наставни програм и језик наших основних школа првих деценија XVIII века, најбоље илуструје рукописни *Буквар* (*Грамматика или ученији писмени књижног*) Г. Ст. Венцловића састављен на српскословенском језику (Сентандреја, 1717) по узору на руске изворнике (*Буквар славенским, греческим и римским писмени*, Москва, 1701).⁷ Буквар је, поред уводног дела са 50 слова старе азбуке и још већим бројем титли, садржао и основне богослужбене текстове (*Богородице дјево*, *Оче наш*, *Царју небесни*, *Вјерују*, *Десет Божијих заповести*, молитве пре и после јела и спавања) на којима се учило срицати, писати и, по могућству, појати.⁸ Први српски буквари, укључујући и Венцловићев, оним својим делом који је представљао својеврсну црквену читанку, пружали су даровитијим и ђацима с бољим памћењем прилику да науче наизуст, механички и без разумевања увод у веронауку. Зато, када би се од неког од њих затражило да прочита текст који до тад није имао пред очима, бивши катихумен⁹ био је приморан да своју недоученост и полуписменост правда образложењем да „ту књигу није учио“.¹⁰ Они који су, по врх читања и мољења, умели још понешто написати, од народа су држани за мудраце и називани књижевницима.¹¹

Да би идеју о реорганизовању основних и отварању средњих школа (гимназија) спровео у дело, београдски митрополит Мојсије Петровић одлучује да се обрати царској Русији за помоћ. Од молбе српског патријарха Арсенија III за отварање основних школа, упућеној бечком двору (1698), на коју су царски чиновници остали глуви и слепи, до позивних писама-молбеница митрополита Петровића цару Петру Великом¹² (1718. и 1721), требало је да прође читавих двадесет година. Искрена зебња српског архијереја за своје стадо наишла је на разумевање руског цара и светог Синода: потребан новац, учитељи, црквене утвари и књиге ускоро су почели да пристижу или су били на путу. Четири стотине *Буквара* Теофана Прокоповича (*Первое ученије отроком*)¹³, односно, кратки катихизис или мала православна догматика (штампана 1720, а од 1722. и обавезни школ-

⁶ Д. Ј. Поповић, *нав. дело*, 123.

⁷ Ђ. Сп. Радојичић, *Стара српска књижевност у Средњем Подунављу (од XV до XVIII века)*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, II (Нови Сад 1957), 257. Све донедавно, сентандрејски *Буквар* приписиван је Кипријану Рачанину.

⁸ Т. Остојић, *Српска књижевност од Велике сеобе до Доситеја Обрадовића*, Сремски Карловци 1905, 36.

⁹ Ј. Рајић, *Историја катихизма православних Србаља у царским државама*, Панчево 1884, 11.

¹⁰ Р. М. Грујић, *Српске школе*, 19.

¹¹ Ј. Рајић, *нав. дело*, 18.

¹² Р. М. Грујић, *Прилози за историју српских школа у првој половини XVIII. века*, Споменик СКА, XLIX, II разред 42 (Београд 1910), 101–102.

¹³ Д. Кириловић, *Буквар Теофана Прокоповича код Срба*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, III (Нови Сад 1956), 13–23. Из овог уџбеника требало је да се деца науче првој писмености кроз савлађивање текстова – основних начела православне вере.

ски уџбеник у Русији), сто (или седамдесет) *Граматика* Мелетија Смотричког и десет тројезичних (словенско-грчко-латинских) *Речника* Теодора Поликарпова¹⁴ прошверцовано је преко аустријске границе 1724. године. Две године за књигама, међу Србе стиже и први руски редовни учитељ, Максим Суворов¹⁵ (с братом Петром), и ту, прво у Карловцима (1726), а потом и у Београду (1727) утемељује руско-словенску основну школу. Истовремено, будући да су прва руска издања *Буквара* била исцрпљена, а гранична контрола према увезеним књигама из Русије пооштрена, митрополит Петровић у Римнику штампа нова издања овог уџбеника.¹⁶

Суворовљево бављење међу Србима (1726–1734) запамћено је више по злу него по добру. Као и друге новотарије, наш просвећенији свет и ниже свештенство у тадашњој Монархији тешко су и невољно прихватили рускословенски школски програм и учитеље. Изостанку значајнијих Суворовљевих и митрополитових културно-просветних успеха, допринели су и учитељева неприлагођеност заосталој, необразованој и сиромашној провинцијској средини, али и његова бахатост, саможивост и користољубље. Након смрти митрополита Петровића (1730), нестаје и болећивости према првом руском учитељу међу Србима, па је Суворов принуђен на бежање из Београда који је од почетка сматрао и називао „пургаторијумом“.¹⁷ Још неко време предаваће српској деци у Сегедину и Северину, да би се 1737. године коначно вратио у Русију.¹⁸

Мада је, према званичном рескрипту, Суворов био послат митрополиту Петровићу као учитељ словенског и латинског језика, *Москаљ* одступа од предвиђеног програма за прве српске средње школе (схоластичке гимназије) тако што даровитије ученике у вишим разредима подучава једино граматички рускословенског језика.¹⁹ Важнији од чињенице да Суворовљева латинска настава није трајала дуже од два месеца јесте проглас митрополита Петровића народним првацима из 1727. године. Реч је о акту познатијем као *Мишљење о школама (Опинија или мисал)*²⁰ о отварању средњих и устројавању виших, филозофских и богословских школа. Митрополит Петровић намеравао је да у ту сврху поправи „Горњи дом“ у Карловцима и подигне, с руском помоћи, нову резиденцију у Београду при Саборној цркви где је мислио да смести и училиште.²¹ Аустријске

¹⁴ Д. Руварац, *Мојсије Петровић, митрополит београдски*, 100, 120; Ј. Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку*, 103; М. Костић, *Духовни Регламент*, 79; М. Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма*, Класицизам, Београд 1979, 210.

¹⁵ Има података који говоре како је и он са собом донео „знатан број“ Прокоповичевих *Буквара*. – в. Д. Кириловић, *нав. дело*, 19.

¹⁶ Ј. Скерлић, *нав. дело*, 101. Прво римничко издање (1726) штампано је двојезично: на рускословенском и румунском. Друго (1727), поновљено, изоставило је румунски превод и било издато под нешто измењеним насловом, *Началноје ученије*. – в. Р. М. Грујић, *Српске школе*, 87; Д. Кириловић, *нав. дело*, 19–22; Г. Михаиловић, *Српска библиографија XVIII века*, Београд 1964, 14–17. Пошто се овај *Буквар* показао не само главним средством за стицањем писмености, већ правим општенародним катихизисом с основама православне догматике и етике, митрополит Вићентије Јовановић, Мојсијев последник, поново га штампа у Римнику 1734. године. Само по себи се разуме да је ова књижица у уводном и поговорном делу била преиначена тако да се сакрије њено руско порекло. Стога, неизоставно помињање монарха изискивало је брижљиво дотеривање израза који су се односили на Петра Великог, самодршца и сверуског господара, у помињање и заклињање на верност римском ћесару. – в. Р. М. Грујић, *нав. дело*, 88; Г. Михаиловић, *нав. дело*, 19–20; В. Ерчић, *Первоје ученије отроком – ставе времена и у нас*, Библиотекар, 3–4 (Београд 1976), 329, 346–347; Л. Чурчић, *Српска 1726. година*, Даница, 8 (Београд 2000), 79–80.

¹⁷ Р. М. Грујић, *Прилози за историју српских школа*, 107.

¹⁸ Исти, *Српске школе*, 73, 76. Почев од 1738, Суворов ради у Москви као управник тамошње (Синодалне) штампарије. – в. Д. Руварац, *Писма Максима Суворова руско-српског учитеља и митрополита Мојсија Петровића*, Споменик СКА, XLIX, II разред 42 (Београд 1910), 76.

¹⁹ Р. М. Грујић, *Прилози за историју српских школа*, 105. Тада уведен рускословенски језик у српске школе, црквено-државну администрацију и књижевност, одакле ће постепено и не без муке одстранити тек Вукове реформе (в. Л. Чурчић, *нав. дело*, 80–81).

²⁰ Р. Веселиновић, *Србија под аустријском влашћу 1718–1739*, у: *Историја српског народа*, IV-1, Београд 1986, 132.

²¹ Р. М. Грујић, *Српске школе*, 99.

државне и црквене власти временом су се привикле на присуство Руса и рускословенских школа и школских програма међу православним живљем у Угарској. Ипак, владало је обострано подозрење: језуити и фрањевци са зазором су гледали на митрополитово завођење латинских школа сматрајући их излишним поред својих, а њиховим подизањем српски архипастир себе је излагао опасности да га истородници оптуже за покушај стварања уније.²²

Као пре десетак година раније његов претходник Мојсије Петровић руском цару, тако се и Вићентије Јовановић одмах по ступању на митрополитски престо (1731) писмено обраћа новгородском архиепископу да му уместо *безделника* Суворова што пре нађе и пошаље другог учитеља, богослужбене књиге и школске уџбенике.²³ Изгледа да је већ следеће, 1732. године, за митрополитовог катедралног проповедника постављен Малорус Синесије Залуцки, пострижник Кијевопечерске лавре, а наскоро школски управитељ прво у Београду, а онда и у Карловцима.²⁴ Српски митрополит је веома брзо схватио да са расположивим снагама неће моћи да оствари намеру свога претходника да у нашим странама оформи средње и више школе с потпуним разредима. С допуштењем руског Светог Синода, међу Србе ускоро долази више магистара предвођених прво Е. Козачинским, а потом и Т. Левановским.²⁵ Те 1733. године, Срби су са својим учитељима били много боље среће, а реформаторске идеје митрополита Јовановића у још већој мери него раније показале су да се налазе под отвореним утицајем руске духовне литературе и кијевске богословске школе.²⁶ Међу новоприселим наставницима највише се истицао Пољак Емануил Козачински²⁷, свршени ђак Кијевске академије. Након трогодишњег учитељовања под управитељством С. Залуцког, Козачински 1736. бива рукоположен за свештеника и постављен за ректора Београдско-Карловачке митрополије. По смрти његовог преосвештенства Вићентија Јовановића (1737), Козачински се, заједно са својим колегама, враћа у Русију.²⁸

У доба митрополита Јовановића у Београду су редовно радиле три средње школе: словенска, грчка и латинска. Судећи по митрополитовој одредби да се рад више гимназије настави у Карловцима, идеја о оснивању Велике школе у Београду већ тада је постојала.²⁹ После Београда и Карловаца, *клерикалне* школе добијају и Пожаревац, Вуковар и Нови Сад; неки од њихових полазника били су бивши Суворовљеви ученици. Училиште које је 1737. године у Петроварадинском Шанцу отворио Висарион Павловић, радило је без прекида пуне две деценије утичући и након епископове смрти (1756) на просвећивање Срба у Војводини.³⁰

За време свог кратког, шестогодишњег митрополитства, Вићентије Јовановић почиње да се стара и о школском стицању сликарске вештине. Из његовог писма будимском владици из 1733. сазнаје се да је митрополит лично упутио неког ђака Вукашина „на художество молерское“ у Беч, а потом у Београд, другом иконописцу.³¹ Не зна се поуздано да ли је поменути мајстор у Београду

²² Исто, 112, 114.

²³ Р. М. Грујић, *Српске школе*, 115–116.

²⁴ Исти, *Српске школе*, 140.

²⁵ Р. М. Грујић, *Прилози за историју српски школа*, 142.

²⁶ М. Костић, *Духовни Регуламент*, 82.

²⁷ Ј. Исајевич, *Мануил Козачински и књига*, Библиотекар, св. 3–4, год. 28 (Београд 1976), 385.

²⁸ Р. М. Грујић, *Српске школе*, 148.

²⁹ Исто, 126, 155.

³⁰ Исто, 162–163. Након гимназије познате под именом *Петроварадинска Рождество – Богородичина латинословенска школа*, 1743. године основано је и духовно училиште *Collegium Vissariono-Pavloviciano Varadiense*. Свештенички семинари у њему, по угледу на римокатоличке, били су организовани у млађи (*Congregatio minor*) и старији (*Congregatio maior*). – в. М. Коларић, *Класицизам код Срба, 1790–1848, I*, Београд 1965, 41–42.

³¹ Исто, 169.

имао и своју сликарску школу као што је то био случај с манастиром Шишатовцем где се зографском умећу учио мартиначки поп Станоје Поповић, са Вуковаром где је живописању поучавао Прокопије Левандовски (можда блиски рођак кијевског учитеља Тимотеја) или са манастиром Привина (Прибина) Глава где је 1734. забележено деловање зографа Калиника.³²

Митрополити Петровић и Јовановић почињу да шаљу даровитије ђаконе на више школовање у Русију, углавном у Москву и Кијев или оближње манастире. Ако је тачан податак да се у периоду од 1721. до 1762. године само у Кијевској духовној академији ишколовало 28 Срба, може се претпоставити да су Срби у Монархији већ средином века располагали завидним бројем високо образованих духовника, будућих народних просветитеља.³³

Још су руски цар Петар Велики и његов најближи сарадник, новгородски митрополит Теофан Прокопович (1681[6]–1736) у *Духовном регуламенту* (1721)³⁴, главној законодавној књизи или *Програму* руског просветитељства (реформације)³⁵, записали да тамо где има школа треба да има и библиотека јер је Академија без књигохранилишта „као тело без душе“.³⁶ Генерална визитација фрушкогорских манастира спроведена 1753. године, затекла је у инвентару манастирских или приручних библиотека њених архимандрита претежан број руских књига.³⁷ Овакво стање ствари ни мало не чуди будући да Срби у Аустрији, све до отварања цензурисане Курцбекове типографије у Бечу 1770. године, нису имали своју штампарију. Свест о њеној потреби и значају, међутим, све време није јењавала као ни упорна мада безуспешна преписка са властима у Бечу.

На молбу српског патријарха Арсенија III аустријском цару Леополду из 1698. године за отварање придворне школе и штампарије у Сечују није одговорено као ни на поновљену тражбину тада већ остарелог патријарха Јосифу I из 1706. године.³⁸ Безмало читав век тражиће српски прваци оснивање једне ћирилске православне штампарије; чиниће то и црквено-народни Сабори и београдско-карловачки митрополити чак и после отварања типографије Димитрија Теодосија за православне Србе у Млечима (1758).³⁹ Хабзбурзи никад и нису одустали од жеље да православни живаљ у својој Монархији, ако већ не преведу у крило римокатоличке вере, а оно бар поунијате и учине послушним и безопасним поданицима. У том смислу и ваља тумачити упућивање српских митрополита да за своје потребе користе ћирилску штампарију у Трнави (недалеко од Пожуна у

³² М. Костић, *Сликарски занат код Срба у XVIII веку*, Гласник Историског друштва у Новом Саду, књ. III (Нови Сад 1930), 42; Ф. П. Шевченко, *Связи Украины с балканскими странами в области изобразительного искусства в XVIII в.*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 20 (Нови Сад 1984), 227.

³³ Ј. Скерлић, *нав. дело*, 142–143. Први међу њима, добивши сведочанство Кијевске духовне академије 1737, био је потоњи будимски владика, Дионисије Новаковић. – в. Н. Радојчић, *Кијевска академија и Срби*, СКГ, књ. XXXI (Београд 1913), 670.

³⁴ Овом књигом Петар Велики је, практично, укинуо Руску патријаршију, успоставивши нов колегијални систем управе, Синод, на чијем се челу налазио сам цар.

³⁵ Протестантски утицај од времена Петра Великог спровођен преко Петрограда није узалуд назван „Петроградски преврат“ – в. Митрополит Амфилохије [Радовић], *Историјски пресјек тумачења Старог зајета*, Никшић 1996, 122.

³⁶ М. Костић, *Духовни Регламент*, 68.

³⁷ *Исто*, 86. Тачније, уз 344 србуље и 189 рукописних књига, комисија је пописала чак 552 руске и украјинске књиге. Изричитом наредбом из 1733. митрополит Јовановић захтева да се у црквама и манастирима употребљавају искључиво руске и украјинске званичне књиге. – в. Ч. Денић, *Српске библиотеке у Хабсбуршкој монархији током 18. века*, Београд 1991 [рукопис докторске дисертације у Универзитетској библиотеци у Београду, сигн. РД 14578], 113.

³⁸ Ј. Радонић, *Прилог историји српских штампарија у Аустрији пред крај XVIII века*, Споменик СКА XLIX, II разред 42 (Београд 1910), 67.

³⁹ У периоду омеђеном митрополитствима Исаије Ђаковића и Вићентија Јовановића, забележене су саборске поновљене молбе из 1708, 1722, 1726, 1730 и 1735. године, као и лично писмо митрополита Мојсија Петровића Дворском ратном већу из 1729. – в. Ј. Скерлић, *нав. дело*, 109–110.

Словачкој) која се налазила у језуитским рукама, строгу забрану набављања и кријумчарења књига из Русије, гледање кроз прсте прештампавању мањег обима у Римнику (Влашка)⁴⁰ и проглашавање „непотребним и сувишним“⁴¹ оснивање домаћих штампарских радионица.

О руским црквеним и школским књигама на којима су у првој половини XVIII века српски народ и свештенство стицали своја језичко-правописна, верска и почетна знања из етике и филозофије – прилично се и поуздано зна. Основ за све потоње православне катихизисе⁴² представљало је *Православно исповедање (вере) католичке и апостолске источне цркве (Ορθόδοξος ομολογία της πίστεως της καθολικής και αποστολικής εκκλησίας της ανατολικής)* кијевског митрополита Петра Могиле (Мовиле) које је 1643. године одобрено и објављено на грчком, а од 1696. године непрестано прештамповано на словенски језик.⁴³ Када је најближи сарадник руског цара Петра Великог, псковски епископ Теофан Прокопович 1720. године писао свој *Буквар, Првоје ученије отроком* или *Десетословље* као прву од три књижице, саставна дела *Духовног регуламента* (1721)⁴⁴, није му преостало друго него да из Могилиног *Исповедања вере*, службене догматике за православне, препише из садржаја одломке као што су: *Десет Божијих заповести*, молитву *Оче наш*, *Символ вере* и *Девет блаженстава*.⁴⁵ Овај приручник за морално усавршавање сваког хришћанина, прегледну збирку прописа за људско спасење састављену по упутствима из Светог писма почев од 1721. године био је обавезан за све свештенике у Русији. Указом из 1733. године митрополита Јовановића, ова књижица постаје и неизоставни свезак приручне библиотеке српског свештенства у Аустрији.⁴⁶

По утицају који је имао на реформу политичког, црквеног и културног живота Русије, *Духовни регуламент* не може се мерити ни са једном другом књигом петровске епохе. До распрострања просветитељских идеја синодалног *Регуламента* међу Србима у Аустрији долази свега неколико година након његовог првог руског издања: митрополит Петровић већ 1724. године, према тзв. уставу колегијалног управљања руском црквом саображава своја позната свештеничка правила (*Уредбе*)⁴⁷ која ће у незнатно измењеном облику поновити и његови последници, Вићентије Јовановић (*Монашка правила*, 1733)⁴⁸, Арсеније IV Јовановић Шакабента (1740)⁴⁹ и Павле Ненадовић (*Воља*

⁴⁰ Римнички владика Антим Ивиреану основао је у Римнику 1705. румунско-словенску штампарију у којој је као коректор радио игуман манастира Говора, потоњи римнички владика, Стефан II Говоран. – в. Д. Руварац, *Мојсије Петровић*, 121; Исти, *Прилози историји одношаја наших с Румунима у XVIII веку*, Српски Сион, год. XV, бр. 23 (Ср. Карловци 1905), 689–690; E. Lazarescu, *Manuscrise si tipar, y: Istoria Artelor Plastice in România, t. II, Bucuresti 1970*, 83.

⁴¹ Тј. Рајковић, *Грађа за историју штампарија у Срба*, Летопис Матице српске, књ. 117 за 1874. (Нови Сад 1875), 123–124.

⁴² Како је то у науци већ пре пола века прихваћено, реч је о програму у толикој мери преузетом из пољских језуитских школа (Дублин), да се пре може говорити о непатвореном латинском исповедању вере. Читав његов дух, наиме, изузимајући одбацивање папског примата, био је римокатолички спис изразито антипротестантског црквеног учења. – в. А. Шмеман, *Историјски пут православља*, Цетиње 1994, 366; Ј. Зизиулас, *Икуменске димензије православног богословског образовања*, Православна теологија, Београд 1995, 65; П. Евдокимов, *Христос у руској мисли*, Света Гора Атонска 1996, 66–67.

⁴³ Р. М. Грујић, *Српске школе*, 166; М. Костић, *Духовни Регуламент*, 65; М. Бошков, *Захарија Орфелин и књижевност руског просветитељства*, Зборник за славистику Матице српске, 7 (Нови Сад 1974), 46. Мада одобрено од четворице источних патријараха, ово дело задржало је много од схватања страних православном богословљу. – в. П. Могиле, *Православно исповиједање вере католичанске и апостолске цркве источне* [прев. М. Шевић], Задар 1889, IV; Б. Вуксан, *Покајање и исповед код Срба у религиозној литератури и графици XVIII века*, Зборник Филозофског факултета, XVII (Београд 1991), 251.

⁴⁴ Ј. Мајендорф, *Православна црква јуче и данас*, Београд 1998, 93.

⁴⁵ Р. М. Грујић, *нав. дело*, 167; М. Костић, *нав. дело*, 70.

⁴⁶ Заправо, на првом месту међу пет обавезних књига, нашао се *Катихизис* Петра Могиле.

⁴⁷ Изворна *Правила* митрополита Петровића нису сачувана, већ се о њима зна и закључује преко измењених и допуњених уредби његових пријемника на београдско-карловачком црквеном трону. – в. Б. Вуксан, *Идеје реформе и појава бакореза код Срба у XVIII веку*, Зборник Филозофског факултета, XVI (Београд 1989), 201.

⁴⁸ Увод *Монашких правила* митрополита Јовановића дословни је препис предговора *Духовног регуламента* Теофана Прокоповича. – в. Исто, 203.

⁴⁹ Д. Руварац, *Правила за калуђере*, Српски Сион, год. XV, бр. 1 (Ср. Карловци 1905), 7.

и указ, 1749).⁵⁰ Ненадовићеви визитатори фрушкогорских манастира пописали су 1753. године чак седам примерака ове драгоцене књижице.⁵¹

Незванични предводник конзервативно-реакционарне струје и главни противник петровских реформи и *Духовног регуламента* био је рјазански митрополит и једно време патријархов заменик, Стефан Јаворски.⁵² Још почетком века овај учени *староверац*, на императоров позив, саставља апологетску расправу о *Знацима доласка Антихристова* како би разуверио руски народ да су доласком Петра I на власт стигла и последња времена обележена повратком Антихриста.⁵³ После дужег нећкања, Јаворски ипак даје сагласност на *Регуламент*, књигу против које се тако ватрено борио, а да заузврат није био награђен. Наиме, да се не би замерио протестантима, руски цар Јаворском за живота није дозволио да штампа најбоље дело, *Камен вере*, гласовиту полемику православне против протестантске цркве. Због реторичке природе своје догматике, ова књига је, већ након првог издања (1728), названа криптокатоличком.⁵⁴ Лош глас јој, међутим, није ни мало сметао да се нађе у боље снабденим библиотекама фрушкогорских⁵⁵ и банатских манастира⁵⁶ као и оним будимске епископије.⁵⁷

Детаљнији увид у инвентаре значајнијих српских манастирских књигохранилишта и митрополитских библиотека прве половине XVIII века показује како су најчешће књиге код Срба тада биле: *Алфавит духовни*⁵⁸ кијевског митрополита Исаије Копинског († 1634), зборник *Обед душевни*⁵⁹ питомца Кијевске духовне академије Симеона Полоцког (1629–1680), *Кључ разуменија*⁶⁰ ректора Кијевске академије Јоаникија Гаљатовског († 1688), *Мач духовни*⁶¹ украјинско-пољског полемичара

⁵⁰ М. Костић, 80–82; Д. Руварац, *Правила митрополита Вићентија Јовановића и Павла Ненадовића за протопрезвитере*, Српски Сион, год. XIII, бр. 9 (Ср. Карловци, 1903), 273–277; Исти, *Допуна Ненадовићева Вићентијевих правила за свештенике*, Српски Сион, год. XIV, бр. 1 (Ср. Карловци, 1904), 22–25; Т. Остојић, *Циркулари митрополита Павла Ненадовића фрушкогорским манастирима, I*, Српски Сион, год. XVII, бр. 10 (Ср. Карловци 1907), 155. По угледу на *Дужности и права дворана* митрополита Петровића (1729), и патријарх Арсеније Јовановић саставља своја правила за дворске службенике. – в. Исти, *Дужности и права дворјана и дворских служитеља за време митрополисања Мојсеја Петровића*, Српски Сион, год. XVII, бр. 29 (Ср. Карловци 1907), 452–455; Исти, *Дужности и права дворјана и дворских службеника за време патријархованања Арсенија Јовановића Шакабенте*, Српски Сион, год. XVII, бр. 32–33 (Ср. Карловци 1907), 503–505.

⁵¹ Исти, *Опис српских фрушкогорских манастира од 1753. године*, Ср. Карловци 1905, 34, 45, 64, 132, 198, 315 и 384; М. Костић, *нав. дело*, 86–87; Д. Руварац, *Кад је и како постало општежитије у фрушкогорским манастирима?*, Српски Сион, год. XIV, бр. 24 (Ср. Карловци, 1904), 703.

⁵² С. Јаворски је био под утицајем латински оријентисане кијевске учености. Богословска борба између њега и Т. Прокоповича на руском тлу зато је и била позната и као сукоб реформације и контрареформације Рима. – уп. Митрополит Амфилохије [Радовић], *Историјски пресјек*, 123.

⁵³ Dž. Bilington, *Ikona i sekira, Istorija ruske kulture – jedno tumačenje*, Beograd 1988, 230; А. Трујаја, *Петар Велики*, Београд 2004, 128.

⁵⁴ I. Marković, *нав. дело, II*, Zagreb 1904, 145.

⁵⁵ Д. Руварац, *нав. дело*, 64 [Врдник], 294 [Крушедол], 384 [Раковац], 431 [Беочин]; М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век)*, Београд 1970, 70.

⁵⁶ V. Popović, *Srpski spomenici u Rumuniji*, Subotica 1996, 54, 241 (Бездин и Свети Ђураћ).

⁵⁷ М. Петров, *Прилог историји српских библиотека у XVIII веку*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. XXXV, св. 1–2 (Београд 1969), 96–97. Штавише, Карловачка митрополија као и да није много марила за размирице у руској цркви. Једино јој је било значајно да књига долази из православне Русије (што не подразумева прављење разлике између московских и кијевских издања). Коначно, због обезбеђивања прође на српском тржишту, многе књиге штампане у другим крајевима и местима (у Венецији, на пример) издаване су адеспотно или са фалсификованим импресумом (са Москвом или Кијевом као местима издања). – в. М. Бошков, *Руска штампана књига у нашем XVIII веку*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, књ. XVI/2 (Нови Сад 1973), 548–549, 553.

⁵⁸ Д. Руварац, *нав. дело*, 34, 45, 198, 226, 267, 334, 371, 383, 384.

⁵⁹ Исто, 132, 249; М. Павић, *нав. дело*, 71; V. Popović, *нав. дело*, 54 [манастир Бездин].

⁶⁰ Д. Руварац, *нав. дело*, 64, 124, 249, 333; М. Павић, *нав. дело*, 71, 132.

⁶¹ Д. Руварац, *нав. дело*, 124, 294, 333, 431; М. Павић, *нав. дело*, 71.

Лазара Барановича (1620–1693)⁶², као и превод на словенски црквене историје Цезара Баронијуса, *Дјејанија*.⁶³

После смрти Петра Великог (1725), утишани али никад ућуткани реакционарни *староверци* нагло дижу главу осећајући да у лику Теофана Прокоповича више немају достојног такмаца нити ауторитативног браниоца царских реформи. У тренутку када у самој Русији петровске новотарије зацртане *Регуламентом* почињу да губе корак у надметању с конзервативним снагама, Карловачка митрополија и званично отпочиње русификацију српског духовног живота с Прокоповичевом књигом као својим *Вјерују*.

Мојсије Петровић започиње, а Вићентије Јовановић наставља увођење одредби *Регуламента* међу Србе у Аустрији. С обзиром на особену концентрисаност духовне и световне, односно, политичке и црквене власти на митрополитском двору, примена руских друштвених *перестројки* у нас привидно добија вид борбе напредног црквеног врха с назадном јерархијом. Теократски настројеној српској верској организацији није могао ићи у прилог уводни део *Регуламента* којим се образлаже преношење части и власти с патријарха као врховног црквеног поглавара на крунисану царску главу. Зато у доцнијим указима београдско-карловачких митрополита о томе нигде нема ни помена. Такође, пренебрегнута су и петровска инсистирања на потреби општег образовања деце на народном језику⁶⁴ као најбољег начина за постизање бољитка и појединца и нације. Потреба просвећивања у Срба, замишљена и убрзано спровођена под старатељством руских учитеља и уз помоћ руских књига, образлагана је уско црквеном сврхом и правдана државним разлозима. Великих амбиција а слабог успеха, *Духовни регуламент* је и код Руса и у Срба одиграо прворазредну културну улогу: носећи у себи световне идеје рационализма, он ће од свих који су с њим долазили у додир и неприметно стварати преобраћенике.

Несумњиво под утицајем протестантског рационализма⁶⁵, Теофан Прокопович се у *Буквару-Катихизису* састављеном од наизменичних питања и одговора, на више места посредно, говорећи привидно само о паганском старогрчком, обрушио на православно идолопоклонство⁶⁶ – поштовање чудотворних икона, моштију и реликвија, веровање у светитељска чуда.⁶⁷ Проћи ће још много времена док Прокоповичеви ставови о другоразредности окованих и златосјајних икона из књиге *Первое учение отроком*⁶⁸ не постану општеприхваћени.

О суштинској неодрживости Прокоповичеве поставке о штетности неговања култа чудотворних икона на територији Карловачке митрополије, најречитије говори баш Шакабентино насил-

⁶² Подозривост карловачких митрополита према свему што није носило печат православног, изродило се у једном тренутку у своју супротност: књиге С. Полоцког, Ј. Гаљатовског и Л. Барановича, на листи забрањених књига уочи предпетровских реформи у Русији, могле су се наћи у приватним и манастирским библиотекама Срба на подручју Аустријске Монархије. – в. М. Бошков, *нав. дело*, 553.

⁶³ Д. Руварац, *нав. дело*, 64, 153, 294, 334; М. Павић, *нав. дело*, 71, 132.

⁶⁴ М. Костић, *нав. дело*, 79.

⁶⁵ Ј. А. Лабинцев, *Римничко издање* *Первога учения отроком (1726) и његов руски оригинал*, Библиотекар, св. 3–4, год. 28 (Београд 1976), 353.

⁶⁶ Већ у Могилином *Православном исповедању вере*, на питање: „Како треба да мисли о иконама којима се клања и које штуче православна црква?“, одговара се како постоји приметна разлика између незнабожачких кипова-идола и истинитих икона Спаситеља, Дјеве Марије и свих Светих. С тим у вези препоручује се да свака икона има „натпис свој којег је Светога да би лакше задовољио дух онога који се моли“, уз истовремено позивање на девето правило VII Васељенског сабора. – в. П. Могила, *нав. дело*, 133–134.

⁶⁷ Д. Кириловић, *нав. дело*, 16.

⁶⁸ Б. Вуксан, *Идеје реформе и појава бакрореза код Срба у XVIII веку*, 214.

но одузимање славног образа *Богородице Бездинске* њеном манастирском братству.⁶⁹ Премештањем иконе у црквено, политичко и административно средиште Срба у Хабзбуршкој монархији, патријарх ни најмање није оповргао њене чудотворне моћи, већ их је, у покушају централизовања власти, још убедљивије потврдио.

Преовлађујући неуспех црквених рестриктивних реформи како код Руса тако и у Срба у доњој Аустрији неминовно приводи запитаности нису ли оне, уместо да сузбију, допринеле популаризовању поштовања светитеља и њихових образа и омасовљењу општенородне побожности. На поузданији одговор упућује управо чувени званични указ – циркуларно писмо патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте о забрани сликања и куповања зографских икона из 1743. године⁷⁰: да су претходне црквено-просветне реформе уродиле жељеним или очекиваним плодом, до његове обзнане сигурно не би дошло. Овако, оно више сведочи о жестини отпора који су у српској средини под Хабзбурзима пружани покушајима увођења нових рационалистичких схватања западноевропског протестантизма но што потврђује њихову прихваћеност и задовољавајуће спровођење у трећој и четвртој деценији XVIII века. Сукоб нових и старих схватања⁷¹, традиционалне и званичне уметности, наставиће се са готово несмањеним жаром и у наредном периоду.⁷² Будућност није припала ни једној ни другој сукобљеној страни већ умеренијим, поступнијим и неприметнијим реформама позновизантијског наслеђа, онима које су доносили сам живот и борба за верски и национални опстанак.

⁶⁹ У питању је копија иконографског типа чудотворне *Владимирске Богородице*, иконе донете у манастир Винчу 1727. године, пренете у Бездин 1740. године, а потом измештене у придворну Шакабентину капелу. Она се данас налази у капели вршачког Владичанског двора, док је њена реплика и даље у Ср. Карловцима, у Саборној цркви. – в. Д. Медаковић, *Барокне теме српске уметности. I, Богородица од седам жалости*, у: *Трагом српског барока*, Нови Сад 1976, 258–259; Исти, *Српска црква и уметност у 18. и 19. веку*, у: *Барок код Срба*, Загреб 1988, 33; Б. Вуксан, *нав. дело*, 217; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 359; Исти, *Богородица Бездинска и верско-политички програм патријарха Арсенија IV Јовановића*, *Balkanica*, XXXII–XXXIII (Београд 2003), 311–314.

⁷⁰ Шакабентин циркулар – својеврсни *Патент нетолеранције* – одаслан 5. јула 1743. године свим протопоповима сремске епархије (што упућује на то да је почетак чистке богомазног кукоља отпочео од самог центра Митрополије будући да су овде самоуки зографи највише развили своју делатност), за узор је могао имати *Царску окружну грамоту о иконописанију (Царская окружная грамота об иконном писании)* Симеона Полоцког из 1669. године у којој се такође изриче сумња у могућност успешног рада по праобразу необразованих зографа или његову *Беседу о поштовању светих икона (Беседа о почитаниих икон святых)*. – в. М. Тимотијевић, *Традиција и барок: О тумачењу традиције у реформама барокне пикторалне етике*, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 34–35 [Зборник радова с научног скупа *Поствизантијска уметност на Балкану, II*] (Нови Сад 2003), 201–222. И у старијој литератури се указује на сличност српског патријаршијског с руским царским забранама неуким сликарима-мазалима „који пишу свете иконе без сваког расуђенија и страха“ (1667), с посебним помињањем наиваца из Холуја. – в. М. Јовановић, *Икона св. Наума из Народног музеја у Београду*, *Рад војвођанских музеја*, 8 (Нови Сад 1959), 241. Да би се започело избегавање додира са скаредним, саблазним и светим образима које изазивају малодушје, патријарх Шакабента упућује на правоваљане иконе чија се израда може научити у Карловцима, код његовог придворног сликара, Москаља Јова Василијевића. – в. Д. Руварац, *Циркулар Арсенија Јовановића о светковању празника и забрани куповања икона од којекаквих молера*, *Богословски гласник*, XX, св. 1–6 (Ср. Карловци 1911), 29–30; Д. Медаковић, *Један сликарски уговор из XVIII века*, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, XXI, 1–2 (Београд 1955), прештампано и у: *Путеви српског барока*, Београд 1971, 266; Ф. П. Шевченко, *Связи Украины с балканскими странами в области изобразительного искусства в XVIII в.*, *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, 20 (Нови Сад 1984), 225.

⁷¹ С тим у вези је и „кобно калемљење украјинског барока“ још и пре но што је Петар Велики „отворио прозор према Европи“, као и позападњавање руске богословске мисли као „латино-мудрујуће“ и пре спровођења петровских реформи (патријарх Никон). – в. Е. М. Пашченко, *Актуализација средњовековља у украјинском и српском бароку*, у: *Западноевропейски барок и византијски свет*, Београд 1991, 69.

⁷² Овде је упутно споменути изненадно напуштање сремског зографа Станоја Поповића своје, до тада матичне епархије, и одлазак у бачко (Бегеч) и славонско владичанство (Батињани крај Пакраца). Судећи по Поповићевој сачуваној преписци са Шакабентиним последником на Карловачком трону, митрополитом Ненадовићем, рекло би се да се Станојев рад у „избеглиштву“ да пратити последњих година његовог живота (1747–1751). По његовим сачуваним радовима између 1743. и 1747. године, посредно се закључује како је био приморан да у Срему иконопише полуилегално – не потписујући се или донекле модернизујући свој сликарски манир. Судећи по броју Поповићевих икона из овог периода, немогуће је отети се утиску да је његова зографија била и те како тражена, а он сам прећутно толерисан и непосредно грубо ипак непрогањан.

Желећи да за свој народ задрже верске слободе које су имали под Турцима, српски црквени и народни прваци одмах по сеоби 1690. године у прве *пунктације* новом аустријском суверену увршћују и *тражбине* које се односе на поправљање и проширење старих и подизање нових цркава православног обреда.¹

Као резултат бечких преговора личног изасланика патријарха Арсенија III, владике Исаије Ђаковића, цар Леополд I у својој првој привилегији насловљеној српском народу од 21. августа 1690. године изреком наводи да „оне цркве које вам је узео Турчин, непријатељ хришћанског имена, заповедићемо да се врате у ваше руке чим се поново освоје“.² У Леополдовој дипломи Србима из следеће године већ стоји како ће се враћање поменутих цркава извршити одмах по ослобођењу³, а у заштитној дипломи Карла VI од 10. априла 1715. године Срби у Монархији добијају овлашћење „да подижу цркве где је потребно у њиховом досад уобичајеном праву и надзору“.⁴

Попустљивост Беча према ратним пребезима из турске на хабзбуршку територију била је преседан који су налагали државни разлози као саставни део високе аустријске империјално-империјалистичке политике. Брзина и учестаност издавања гарантованих повластица *илирском* народу најбоље говоре о краткоћи њихове правоваљаности и лакоћи којом су преко ноћи престајале да важе или мењале своје значење. У гласовитој мартовској тајној информацији кардинала Колонића цару Јосифу I из 1706. године налази се и упутство да се Србима „не може дозволити да по градовима и селима по својој вољи и власти подижу цркве“, већ само оне „које су имали и за турскога господства. У оним пак местима, где пре нису имали никакве цркве, а има велики број Срба, нека се дозволи за љубав мира, да бар једну цркву саграде“.⁵ Кардиналова правна поука завршава се закључком да се „српске цркве током времена лако могу у католичке цркве обрнути и заузети“.⁶

Чињеница да су се Срби намерни да подигну или преуреде своје богомоље натезали с аустријским царевима једнако колико и са турским султанима, потврђује намеру нових власти да се у

¹ С. Гавриловић, И. Јакшић, *Грађа о православним црквама Карловачке митрополије XVIII века*, Споменик САНУ, СХХIII, Одељење историјских наука, 2 Београд 1981.

² Д. Давидов, *Српске привилегије царског дома хабзбуршког*, Нови Сад–Београд 1994, 94. Истом привилегијом, Арсенију III се изреком одобрава располагање „свима источним црквама православног обреда“, а, по потреби, српски патријарх задржава и искључиво право „сопственом влашћу задати“. – в. Д. Руварац, *Автономија (I)*, Српски Сион, бр. 5, год XIII (Ср. Карловци, 1903), 133.

³ Д. Давидов, *нав. дело*, 106.

⁴ *Исто*, 96.

⁵ Р. М. Грујић, *Како се поступало са српским молбама на двору ћесара австријског последње године живота патријарха Арсенија III Чарнојевића*, Нови Сад 1906, 15.

⁶ *Нав. дело* и место.

издавању политичких повластица и давању верских слобода не покажу ни мало дарезљивијима од старих. У питању није ништа друго до стриктно поштовање османлијског шеријатског права по којем се не само подизање него и оправка већ постојећих храмова није могла спровести без тешкоћа уколико подносиоци захтева нису њихову стародревност били кадри поткрепити староставним тапијама. Сужавање привилегија Србима у Аустрији приметно је и стално у периоду између две Велике сеобе, а најмање изненађује у мирнодопским приликама када Хабзбурзи успевају да учврсте, ојачају и устале своју власт. Све наглашеније ометање грађења и рестаурисања православних храмова од 1724. године Беч тумачи истоветним паралелним строгим законима којима су подвргавани и римокатолици.⁷ Посебна ограничења у издавању грађевинских дозвола важила су у пограничним зонама из безбедносних и стратешких разлога. Интереси државе налагали су да се турске џамије на новоосвојеним територијама радије уступају на коришћење римокатолицима, а када би до њихове предаје православнима ипак дошло, потврда за преузимање носила је ознаку – привремено.⁸

Зидање и обнављање православних цркава у периоду између 1727. и 1734. године било је практично забрањено: локалним властима у Србији и Тамишком Банату, на пример, било је наложено да не спречавају једино ситније оправке.⁹ Када би политичка превирања запретила да се претворе у свеопшти народни устанак, однос бечких дворских власти према верским и другим *слобоштинама* српских сталежа сместа се мењао и попримао помирљивије тонове. Тако се *Заштитним патентом* из 1734. године, у време немира и буна Срба у Бачкој и Поморишју, дозвољавају сваковрсне оправке храмова православног обреда. Када је о подизању нових реч, предност се давала онима који су се градили на развалинама ранијих богомоља; тамо где се слични трагови старина нису могли установити, за зидање се морала тражити изричита дозвола краља као патрона и врховног заштитника. Тек ће привилегијална потврда од 18. маја 1743. године једном засвагда забранити да се српском живљу „чине сметње у зидању храмова“.¹⁰

У условима дугогодишњих ратних похода и похара, када је свако могуће станиште већ унапред претварано у стално селиште, ни о једном боравишном месту није се размишљало као о трајном већ само као о привременом решењу. Православне богомоље су зато, чак и онда када су грађене од храстових брвана и покриване сламом, шиндром или ћерамидом, биле највеће и најудобније грађевине под чијим су се кровом заклањали Срби по пресељењу из Турске. Будући да мир дужи од неколико година није завладао јужном Угарском све до споразума потписаног у Пожаревцу (1718), колибе и земунице – од кућа, и брвнаре и шиндраре – од цркава, често укопаване под земљу из које се помаљао само кров, најчешћи су забележени облици српских цивилних и сакралних архитектонских објеката овог периода.

Два од закључака народно-црквеног Сабора из 1726. године били су забрана богослужења у тада већ дотрајалим црквама-земуницама и наредба да се у свакој српској парохији подигне „что длжајше и ширше можно“¹¹ нова црква у поређењу са затеченом или срушеном из турских или

⁷ Д. Руварац, *Мојсије Петровић, митрополит београдски 1713–1730: Прилог историји српске цркве*, Споменик СКА, књ. XXXIV, II разред 31 (Београд 1898), 110; Драг. М. Павловић, *Административна и црквена политика аустријска у Србији (од 1718–1739) по грађи из бечких архива*, Глас СКА, књ. LXII, II разред 39 (Београд 1901), 183.

⁸ Д. Руварац, *нав. дело*, 111; Ј. Х. барон Бартенштајн, *О расејаном илирско-расцијанском народу (1761)* [прир. С. Гавриловић], Београд-Ваљево 1993, 130.

⁹ С. Симеоновић-Чокић, *Српске привилегије, у: Војводина, II*, Нови Сад 1941, 64.

¹⁰ Д. Медаковић, *Барокна архитектура у Подунављу, Летопис Матице српске*, 388, св. 5 (Нови Сад 1961), прештампано у: Д. Медаковић, *Путеви српског барока*, Београд 1971, 183.

¹¹ Д. Ј. Поповић, *Срби у Војводини. II, Од Карловачког мира 1699. до Темишварског сабора 1790*, Нови Сад 1990, 351.

још ранијих времена. Иако саборске одлуке наизглед нису противуречиле званичним одлукама бечког двора, не би се могло рећи да се нису косиле са ставовима жупанијских власти изрицаних на основу извештаја и достава локалног католичког свештенства о прекорачењу мера и димензија старих богомоља *грчко-несједињене цркве*. Осим бриге о ширини, дужини и висини цркава и њихових торњева, централне аустријске власти су преко својих локалних органа водиле рачуна и о стриктном повиновању предложеним и приложеним грађевинским плановима, поштовању првобитног грађевинског материјала, локације и амбијенталне средине као и о томе да грађевински предрачуни сувише не угрозе платежну моћ њихових пореских обвезника као добровољних или обавезних приложника.¹²

Архивске вести из прве половине XVIII века обилују извештајима о напрасном прекидању већ започетих грађевинских радова, али и прећуткују коначни исход насталог спора између српских владика и парохујана с локалним језуитима. У својој молби Дворском ратном савету да се поправи оронули дрвени торањ сеоске цркве у Стоном Београду из 1723. године, будимски епископ Михаило Милошевић наводи да је црква подигнута пре много лета. Када је, исте године, звоник био подигнут преко половине, месни језуити спречавају његово даље грађење уз претњу да ће га, уколико се радови наставе, из темеља порушити.¹³

После Карловачког и Пожаревачког мира, цела Далмација у приближно данашњим границама потпала је под Млетачку Републику, а јурисдикција над православном црквом прешла је са дабробосанског митрополита на филаделфијског (млетачко-далматинског) епископа. Колико је јак био притисак млетачких власти и римокатоличке цркве да *схизматици* прихвате унију, сведоче државне наредбе из којих се чита да у Далмацији нема нити може бити православних житеља већ само *хришћана грчко-латинског обреда (christiani di rito greco-latino)*.¹⁴ Када би, у таквим условима, каква српска црквена општина дошла у (не)прилику да затражи писмено допуштење за обнову или поправку своје старе и дотрајале цркве – као што се то десило Скрадињанима 1713. године – генерални провидур издао би грађевинску дозволу, али не на православне већ на унијате. Као што се и очекивало, Срби на такве погодбе нису могли пристати па се ствар са обновом храма отезала у недоглед с добрим изгледима да молиоци после низа одбијања, клону духом и одустану од својих представки. У новој цркви Светог Спиридона, православни Скрадињани су се тек након 40 година од своје прве молбе упућене генералном провидуру, могли помолити Богу, приставши да их власти називају грчко-католицима.¹⁵

Из извештаја сачињених на основу захтева Угарског намесничког већа из 1734. године с пописом православног становништва тзв. *грчко-несједињене цркве (Graeci ritus non uniti)*¹⁶ као и из одговарајућих описа њихових цркава, стиче се добар увид о преовлађујућем изгледу српских сакралних грађевина на широј територији Карловачке митрополије. Једнобродне цркве од брвана, плетера и набоја, покривене најчешће трском, рогозом и шашом, ређе храстовом шиндром, а само изузетно црепом, по правилу *некречлејисане*, неукрашене и без звоника, ограђене једино плотом – уобичајене

¹² С. Гавриловић, И. Јакшић, *Грађа о православним црквама Карловачке митрополије XVIII века*, IX.

¹³ И. Јакшић, *Срби у Столном Београду (од 1543. до 1947. године)*, Нови Сад 1962, 32–33.

¹⁴ Н. Милаш, *Православна Далмација: Историјски преглед*, Београд 1989, 353; М. Bogović, *Katolička Crkva i pravoslavlje u Dalmaciji za mletačke vladavine*, 114. По надбискупу Змајевићу, постојали су схизматици првог и другог разреда: првом су припадали „оријентални Грци након што су се одијелили од Римске цркве“ настањени у приморским градовима, док су за друге сматрани Морлаци који живе у селима и тврђавама великог дела Далмације са много више верских заблуда, и зато неупоредиво гори схизматици од првих.

¹⁵ Н. Милаш, *нав. дело*, 407.

¹⁶ С. Гавриловић, И. Јакшић, *нав. дело* и место.

ни су тип дрвених здања старе балканске архитектуре који је још у XVI и XVII веку доспео на север, у Угарску (Сентандреја) и Словачку (Коморан).¹⁷

У Срему, Банату, Славонији и Бачкој, али и у крајевима јужно од Саве и Дунава, крајем XV и током XVI века сазиано је – без, осим социјално-материјалних, битнијих разлика поручилаца – на десетине¹⁸ православних манастирских и парохијских једнобродних цркава које од 1706. године почињу да се обнављају и замењују новим, вишим и пространијим здањима. Свима им је заједнички традиционални начин зидања од камена, засвођеност „на ћемер“ и подизање куполе над певничким простором.¹⁹ У подовима потоњих цркава или у њиховој непосредној близини, а у оквиру данашњих манастирских комплекса, нађени су остаци темеља старих, позносредњовековних храмова. Поређењем њихових габарита, дошло се до сазнања да су касније грађевине својом основом биле махом увеличане копије ранијих богомоља скромнијих размера. Реч је о примени две схеме уобичајене за српску средњовековну црквену архитектуру: храмови с полукружним певницама припадају типу моравског триконхоса, а они са правоугаоним певничким просторима изданци су тзв. рашке градитељске школе.²⁰ Незнатан је број манастирских и црквених постројења којима се не може утврдити ближе стилско одређење.²¹ Када се она изузму, запажа се да је приближан однос два типа градитељских решења у периоду између две сеобе био пола-пола.²² Занимљива је појединост и то што се приликом прекрајања стародревних цркава њихови обновитељи током целог XVIII и почетком XIX века нису строго придржавали затеченог типа основе. Дешавало се да је новоградња приликом *друге обнове* поштовала раније облике певница и понављала их (Бођани, Врдник, Кувеждин, Јазак), али се од овог правила знало и одступити тако што је ранији моравски трolist преиначаван у рашки четвороугао (Гргетег, Фенек), или се замена форми обављала у супротном смеру (Ковиљ, Шишатовац).²³

¹⁷ Д. Ст. Павловић, *Црквена архитектура од XV до XIX века*, у: *Српска православна црква 1219–1969: Споменица 750-годишњици аутокефалности*, Београд 1969, 185. У извештајима сачињеним приликом канонских визитација из треће деценије XVIII века забележено је и постојање чак четири цркве под земљом: у Ривици, Краљевцима, Стејановцима и Шатринцима. – в. М. Лесек, *Стара црква св. Стефана у Сремској Митровици*, Сунчани сат, год. II, бр. 3 (Сремска Митровица 1993), 128.

¹⁸ Р. Грујић, *Старине манастира Ораховице у Славонији*, Старинар, III серија, XIV (Београд 1939), 9–16; Д. Кашић, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, Београд 1971, 11–13; Д. Медаковић, *О српској уметности у областима старе Славоније и Хрватске*, Старинар, V–VI (Београд 1956), прештампао и у: *Путеви српског барока*, Београд 1971, 230–231; В. Матић, *Архитектура фрушкогорских манастира: Касносредњовековне црквене грађевине*, Нови Сад 1984, 29–30; М. Шупут, *Српска архитектура у доба турске власти 1459–1690*, Београд 1984, 43–58; Иста, *Споменици српског црквеног градитељства XVI–XVII век*, Београд 1991, 182–187; Иста, *Српско црквено градитељство од 1459. до 1557. године – континуитет или обнова?*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, 27–28 (Нови Сад 1991–1992), 237–256.

¹⁹ В. Матић, *нав. дело*, 33.

²⁰ *Исто*, 39–45.

²¹ *Исто*, 40 и 49.

²² У расправама о *првој обнови* (1459–1557) закључује се како српска црквена здања која опонашају моравску градитељску школу преовлађују у односу на она која повлађују рашким узорима. – в. М. Шупут, *Српска архитектура у доба турске власти*, 53–59; Иста, *Српско црквено градитељство*, 243. Ове тврдње илустроване су и примерима сланкаменачке, крушедолске и раковачке цркве подигнутим по моравском обрасцу, као и храмом светог Николе и Горњом црквом у Ср. Карловцима и манастирском црквом Војловице устројеним на подобје рашког архитектонског плана. Такође, на територији централне Србије, триконхосном типу црквених здања одговарали би храмови у Орашју, Вољавчи, Драчи, Дивостину, Каменцу и Грнчарици наспрам Поступовичеве Враћевшнице која, будући грађена по угледу на камену фасаду Манасије чију финоћу декоративне обраде опонаша, постаје неприкосновени узор за цркве у Борачу и Горовичу. Сличних примера има и на подручју Јужне и Старе Србије. – в. *Исто*, 240–248 и даље.

²³ В. Матић, *Архитектура фрушкогорских манастира*, 40.

Како одлике градитељског стила не чине само облици бочних певница²⁴, утицај старе српске архитектуре мора се сагледати и у односу на распоред унутрашњег простора (слободни или прислоњени ступци као носачи куполе у наосу) и на обраду фасадних површина (камен, опека) храмова.²⁵

Коликогод се могућност типолошких подела црквених здања подигнутих по пресељењу овим увећавала и усложњавала, она не би допринела измени општег закључка о хотимичном подражавању српског црквеног градитељства из доба државне независности и уметничког процвата. Идеја о континуитету није била само романтично присећање на стару српску славу већ и прворазредни спољнополитички аргумент о праву јединог преосталог државно-правног баштиника на наслеђивање. Српска православна црквена организација, са својом јерархијом, била је и у старој постојбини и у новим крајевима једини легални и легитимни власник и наследник старих задужбина из доба пре турских освајања. Њиховим обнављањем у избеглиштву желела се ојачати вера пресељеног православног живља у очуваност српског националног, верског и државотворног бића и освежити сећање на старе и непролазне вредности властите традиције. Верска и национална хомогенизација на темељу признатих и поштованих симбола давне прошлости из времена државно-правног устројства, била је предуслов и најбоља препорука да Срби у Аустрији буду и остану најповлашћенија нација. Знали су то и српски патријарси, и карловачки митрополити као стварни примаоци, и аустријски цареви као великодушни пошљеоци тзв. народних привилегија које су и званично потврђивале затечено стање ствари – српски црквени врх као јединог овлашћеног заступника Срба. Борба за политичко одржање и признање српског народа у пределима северно од Саве и Дунава није могла проћи без вештог манипулисања верско-националним осећањима православног живља, али треба имати у виду да се она водила са „најкатоличкијим владаром“ признатим као својим. Нападно оживљавање најзначајнијих белега српске прошлости било је у служби неприметног осигуравања аутократско-теократске власти не само за тадашњи прелазни тренутак већ и на што је могуће дужи рок у будућности.

Прве доградње и преправке старе архитектуре у ново градитељско рухо отпочеле су 1707. године у манастиру Ковиљу. Оне пружају веродостојну слику у малом оних адаптационих радова на православним здањима у Монархији који ће обележити безмало цели XVIII век. На подстицај бачког (сремског) владике и тадашњег администратора Крушедолске митрополије, Стефана Метоксића²⁶, житељи оближњих места, Каћа и Карловаца, финансирају подизање спољње припрате и зидане куле-торња при цркви ковиљског манастира.²⁷ Како у ктиторском запису стоји, све потребне радове „рукоделисаше Немци маистори“²⁸, који се овде уједно и први пут помињу.²⁹

²⁴ Задржавајући се на појави правоугаоних певница на храмовима манастира В. Ремете, Шемљуга, Кусића и Месића и доводећи у питање претпостављене истоветне облике бочних певничких простора на низу предложених реконструкција (В. Матића) споменика који се нису очували (Дивша, Кувеждин, Ст. Јазак, Врдник, Бешеново, Ковиљ, Св. Никола и Горња црква у Ср. Карловцима, Војловица, Нерадин), М. Шупут још једном указује на отворено али нерешено питање јављања ове посебне скупине (херцеговачко-подрињски тип црква комбинован са моравским и влашким градитељством XV и XVI века) српских храмова у Подунављу током XVI и XVII, али и у следећа два века (Бођани, Беочин, М. Ремета, Ср. Каменица, Гргетег, Фенек, Врдник, Кувеждин, и донекле, храм светог Николе у Иригу и Ст. Хопову). – М. Шупут, *Српска архитектура*, 58–59.

²⁵ В. Матић, *нав. дело и место; Исти, Капеле фрушкогорских манастира*, Нови Сад 1989, 7.

²⁶ *Класицизам код Срба. 4, Штампана из раздобља класицизма о уметности* [приредили М. Коларић и Н. Кусовац], Београд 1967, 41–42.

²⁷ Арх. Г. В, *Стара црква манастира Ковиља*, Српски Сион, год. XVII, бр. 25 (Сремски Карловци 1907), 385–386. Стара црква са звоником манастира Ковиља није порушена ни пошто је поред ње, на раздаљини од само три хвата, у раздобљу између 1730. и 1740. године био подигнут нови, већи и пространији храм.

²⁸ *Класицизам код Срба, 4*, нав. место.

²⁹ В. Матић, *Стара црква манастира Ковиља*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 12 (Нови Сад 1976), 159; *Исти, Архитектура фрушкогорских манастира*, 61.

Дограђени издвојени звоник није дуго био последњи градитељски изум. Високи вишеспратни торњеви већ се од 1718. године граде тако што се призиђују уз слободну западну страну православних храмова³⁰ или се узиђују у претприпрату.³¹ На овај начин улазно одељење цркве добија двоструку функцију: оно је и приземна зона звоника, али уједно и надсвођени трем. Очекивано решење овакве архитектонске симбиозе је оно у којем један од полукружних отвора звоника постаје портал уз истовремено уклањање првобитног на некадашњем слободном западном зиду.³² Следећи корак у преиначавању позних средњовековних православних храмова у јужним угарским крајевима био је проширивање првобитног отвора између наоса и припрате заједно с уклањањем затеченог портала, што је као крајњи исход могло да има и потпуно рушење преградног зида.³³ Адаптације старих цркава, тамо где нису постојале могућности за новоградњу, обављане су по угледу и готово истовремено са новим архитектонским решењима из прве половине века: Велика Ремета и Николајевска црква у Сланкамену преграђују се пошто су у новом стилу већ подигнути Нови Јазак, Мала Ремета и Привина Глава.³⁴ Мали број споменика на којима нису извршене адаптације (Петковица, Јазак и Шемљуг-Сарака)³⁵, објекти су од прворазредног значаја на чијим примерима се и може пратити како је процес повећавања унутрашњег корисног простора обављан и усавршаван у духу новог времена и другачијих потреба.

У Славонији од 1715. (Ораховица), а у Срему од 1733. године (В. Ремета), незаобилазан део звоника, смештен обично над припратом цркве, постаје звонична капела.³⁶ Било да су део органски устројених или дозиданих кула-звонара, унутрашње капеле православних манастира у Аустрији – као позни изданци сличних постројења одомаћених у сакралној архитектури Приморја и у рашкој градитељској школи – такође добијају посебну улогу и уједначене особине. Њима се, наиме, не остварује функционална веза између звоника и централне црквене грађевине, али се решења њихових основа, концепција унутрашњег простора, начини зидања и декорација међусобно суштински не разликују.³⁷ Смештене на првом спрату звоника, ове мале капеле (В. Ремета, Раковац, Шишатовач) оријентисане су у правцу исток–запад, бачвасти су или крстасти свода, све имају плитку полукружну олтарску апсиду и две нише за проскомидију и ђаконикон у источном зиду, а по три прозорска и један улазни отвор.³⁸ Знатно већи унутрашњи простор запремале су комбиноване, тзв. звонично-хорске капеле које почињу да се подижу тек средином века (Кувездин,

³⁰ По Пожаревачком миру добијају их најпре све три цркве у Ср. Карловцима (Средња, Горња и Доња), а потом Беочин (1731–1740), Николајевска црква у Ст. Сланкамену (1732–1733), Саборна црква у Сентандреји (1732–1734), Николајевска црква у Иригу (1732–1740), В. Ремета (1733–1735), Раковац (1735) и Шишатовач (1738–1742). – в. М. Милошевић, *Анализа цркве св. Николе у Иригу*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 4 (Н. Сад 1968), 324–326; В. Матић, *Капеле фрушкогорских манастира*, 7.

³¹ Овакво решење примењено је прво у Сланкамену (1733), а онда, средином века, и у Кувездину. – в. Исти, *Архитектура фрушкогорских манастира*, 63.

³² Речене функционално-просторне измене у архитектури фрушкогорских манастира не јављају се пре друге половине XVIII века: у В. Ремети, после 1753. и у Раковцу, после 1768. – в. Исти.

³³ Исти, 62.

³⁴ Исти.

³⁵ Исти; М. Шупут, *Српска архитектура у доба турске власти 1459–1690*, Београд 1984, 53–54; О. Милановић-Јовић, П. Момировић, *Фрушкогорски манастири*, Нови Сад 1990, 80, 123; М. Шупут, *Споменици српског црквеног градитељства XVI–XVII век*, 194–199, сл. 109–110; Б. Кулић, Н. Срећков, *Манастири Фрушке Горе*, Нови Сад 1994, 132; М. Јовановић, *Сликаство темшиварске епархије*, Београд 1997, 104, сл. 33.

³⁶ В. Красић, *Опис манастира Ораховице: Прилог к историји српске цркве*, Летопис Матице српске, књ. 143, св. 3 (Нови Сад 1885), 64–65; Д. Кашић, *нав. дело*, 170–171; В. Матић, *Капеле фрушкогорских манастира*, 8–9.

³⁷ Исти, 8.

³⁸ Исти, 14–15.

Николајевска црква у Вуковару).³⁹ Оне су у свом саставу имале и припрату (у звонику) и наос с олтарским простором (на галерији, односно, хору цркве).⁴⁰ Биће да су својим простором наликовале мањим црквама, али ништа од њиховог оригиналног изгледа није сачувано до данас.

Осим звоничних капела са чијом се изградњом почело тридесетих година XVIII века, у православној манастирским комплексима северно од Саве и Дунава забележено је подизање још две врсте мањих архитектонских постројења: унутрашњих или „зимских“ смештених у коначима (Крушедол, 1722–1725) и гробљанских (Беочин, 1734–1739).⁴¹ На постојање и треће могућности упућује историјат манастира Бршљанца⁴² у Славонији, на пример. Наиме, тамошња манастирска црква (1715) није мењала своју намену све до 1741. године, када је у њеној непосредној близини подигнута нова, већа и пространија богомоља. Да ли због приличне очуваности или због сачуване прикладности, тек стара црквена грађевина није срушена већ је претворена у манастирску капелу.⁴³ У пракси, ове мале и најчешће привремене црквице подизане су и стога да омогуће обављање редовне службе све док не буде подигнута и освештана нова, главна манастирска црква.⁴⁴ Ни постојање две капеле устројене при једном манастиру није било необична појава: једна се, у таквом случају, налазила обично у црквеном звонику (Бршљанац) или у непосредној близини храма (Бршљанац, Марча), а друга нешто даље, на оближњем узвишењу или „над потоком“ (Марча, Беочин, Шишатовач), теренима обично биралим за монашка гробља.

Још током XVII века за барокизацију сакралних архитектонских постројења која је захватила територију Аустрије, Угарске, Молдавије, Русије и Украјине заједничке су нове градитељске концепције подједнако видљиве и у преградњама и доградњама старих, углавном дрвених храмова, и у њиховој поновној изградњи у тврдом и трајном материјалу. Штавише, основе и пресеци црквених објеката католичких братовштина које су тада претрпеле преображаје у духу новог времена и стила⁴⁵, само се формално мада не и суштински разликују од својих православних парњака. Сви ови храмови, ма којој вери и црквеном реду припадали, устројавани су по неколико градитељских начела која, испољена у најразличитијим варијантама, још увек задржавају опште именитеље од којих су преовлађујући:

- изразита потреба за светлом испољава се кроз пробијање или отварање што већих улазних и прозорских отвора, али и кречењем или пребеливањем црквених зидова;
- до повећања унутрашње корисне површине храма долази се и дограђивањем и приграђивањем једне или више (побочних)⁴⁶ капела;

³⁹ Исто, 8–9, 15.

⁴⁰ Исто, 15. Прелазним решењем могла би се назвати „тороњска“ капела В. Ремете (1733–1735) која је, осим мале припрате на западној страни, имала и две бочне „круговидне“ певнице, куполу кружног пресека, па чак и два мала прозора у зиду олтарске апсиде. Све у свему, конструкциони систем њене градње умногоме је подсећао на стару манастирску цркву подигнуту још у другој половини XV века. – в. Исто, 31–32.

⁴¹ Исто, 8.

⁴² Д. Кашић, *нав. дело*, 259–260.

⁴³ В. Матић, *Капеле фрушкогорских манастира*, 9. Све до освећења нове, стара црквена грађевина вероватно је служила као привремени манастирски храм, па је њено преименовање у капелу 1741. године, с обзиром на промену функције, разложно. Сасвим је друго питање колико је дуго ово старо црквено постројење задржало своју нову улогу, односно, када је подвргнуто рушењу.

⁴⁴ У прилог овоме говоре познати подаци о „капели над потоком“ манастира Беочина. – в. Исто, 33. Традиција грађења мале до подизања велике манастирске цркве позната је још у средњем веку. – в. М. Кашанин, Т. Бошковић, П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 99–100.

⁴⁵ J. Bourke, *Baroque Churches of Central Europe*, London 1978, 147–162 [поглавље *Baroque Reconstructions of Older Churches*].

⁴⁶ Приградња обично читавог низа или ланца капела уз главни храм карактеристика је језуитских једнобродних цркава. Таквим интервенцијама суштински се мењају и знатно обогаћују основе храмова с којима су капеле повезане у једну

- призиђивањем ексонартекса (предворја или претприпрате), најчешће у облику отвореног трема са луковима и стубовима као носачима;
- приграђивањем, уграђивањем или заменом звоника који добијају место махом до ранијег црквеног pročеља;
- изградњом галерија (хорова) смештених у унутрашњости, изнад улаза у храм;
- промени спољашњег изгледа цркве доприноси и подизање најзначајнијег фасадног украса цркве – кулисног pročеља или забата.

При поменутих проширењима и доградњама од посебне је важности чињеница да се сви грађевински анекси подређују главној манастирској или парохијалној цркви као неприкосновеној архитектонској доминанти и то тако да са њом чине складну и јединствену просторну и функционалну средину.⁴⁷ Једини изузетак чини други водећи акценат – вертикала црквеног звоника – који временом почиње да живи сопственим животом; надалеко премашујући и укупну дужину црквеног постројења и све друге вертикале храма (једну или више купола са барокно изведеним лантернама), он постаје надалеко уочљив и распознатљив стратешко-градитељски објекат читавог манастирског комплекса, насељеног места или ширег предела.⁴⁸ И немали број српских средњовековних храмова на свом pročељу или над припратом имао је звоник сазидан било накнадно, било истовремено са црквом. У служби свечаног обележавања улаза у храм и истицања подужне основе цркве⁴⁹, он својом висином и обликом, по правилу, није угрожавао конструктивно преимућство главне куполе. Ако је подизање кула-звоника у рашкој архитектури било везивано за епископска средишта и катедралне цркве⁵⁰, у сакралном градитељству Срба новијег доба оно својом множином и разноликошћу добија сасвим другачија правила, облике, садржаје, намене и смисао.

Као здање изузетног неимарског мајсторства и архитектонске монументалности, звоници већ дуго заокупљају пажњу историчара уметности и историчара архитектуре. Преовлађује мишљење да је грађење кула-звонара као особеног западног постројења уз сакралне објекте – изворно сиријског порекла, судећи по карактеристичном устројству – очигледно фортификационе намене, а према разради градитељског система – тековина западноевропске архитектуре средњег века (каролиншки *Westwerk*).⁵¹ Највише простора у научним разматрањима ових, било одељених, било приграђених здања уз главне фасаде манастирских или парохијалних храмова, поклањано је несумњивим

органиски стопљену и осмишљену конструкциону целину. Приликом разматрања узрока оваквих промена, питање јачања нових култова избија на прво место. Улози капела у западноевропској архитектури у градитељству православног Истока одговарају *пαρακλиси*, као посебни видови црквица призиђаних уз католикон. На просторима бившег Византијског Царства њихово постојање се, изузев на Светој Гори, везује углавном за средњи век, укључујући и период робовања под Турцима. Чини се да је глави мотив за подизање и *капела* и *пαρακлиса* био „идеолошке природе“ – жеља за „приватном побожношћу и медитацијом о истинама вере“. – в. Ch. Walter, *The Origin of the Iconostasis*, *Eastern Churches Review*, III (Oxford 1971), прештампано и у: Ch. Walter, *Studies in Byzantine Iconography*, London 1977, 266.

⁴⁷ А. Horvat, *Između gotike i baroka: Umjetnost kontinentalnog dijela Hrvatske od oko 1500. do oko 1700*, Zagreb 1975, 199–202, 272, 292–297; Иста, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb 1982, 18–29.

⁴⁸ Иста, *Između gotike i baroka*, 202; Забележено је и то да је пети спрат звоника манастира В. Ремете (који није и последњи) често служио као видиковац. – в. В. Матић, *Звоник манастира Велике Ремете и његови ктитори*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 14 (Нови Сад 1978), 311.

⁴⁹ О. М. Кандић, *Куле-звоници уз српске цркве XIII–XIV века*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 14, 66 и 71.

⁵⁰ В. Ђурић, *Сопотани*, Београд 1963, 40–43; О. М. Кандић, *нав. дело*, 10; М. Чанак-Медић, *Двојне куле на pročељу цркава Немањиног доба*, у: Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви: *Историја и предање: Међународни научни скуп, септембар 1996*, Београд 2000, 181–198.

⁵¹ О. М. Кандић, *нав. дело*, 4; М. Чанак-Медић, *нав. дело*, 185; Ј. Нешковић, *Нека отворена питања о црквеном градитељству у доба Стефана Немање*, Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви, 202–203.

ликовним вредностима и занимљивостима у њиховој спољашњости, које их и чине припадницима одређених градитељских стилова.

Што због слабе очуваности, што због недовољне проучености, сврсисходност нижих зона и спратова кула-звонара преко којих се долазило до звоника на врху, али и до западних просторија храмова уз које су најчешће накнадно призиђивани, никада до краја није разјашњена. Ипак, чини се да суштину њихове нагле градитељске обнове у прекосавским крајевима у првој половини XVIII века чини баш и та неиспитана практична намена бар у оноликој мери колико су то декоративни елементи и *небу под облаке* висине⁵² новоизграђених барокних црквених кула.

Познато је да су просторије у кулама-звонницама припојеним уз црквене грађевине или одвојеним од њих али у саставу градских (Burg) или манастирских (пирг) одбрамбених бедема, у зависности од околности и времена, биле коришћене у различите и често међусобно неспојиве сврхе. За осматрачнице и пушкарнице с једне, а царска боравишта, ризнице, скривнице, костурнице и капеле с друге стране, тешко да би се могло очекивати да се нађу једне изнад других у једном тако истуреном архитектонском објекту који већ издалека први пада у очи, а у условима непосредне опасности први страда. Ипак, западно постројење изнад галерије између две куле у време Каролинга служило је као царска дворана, а сама галерија – главна просторија *Westwerka* – била је замишљена као хорска капела (ораторијум) на узвишеном месту и налазила се претежно на првом спрату.⁵³ Изгледа да је средњовековна архитектура Запада (Лорш, Сен Гален, Корвеј) спратним капелама на врховима фасадних кула-хорова или улазних тремова-звоника придавала профилактичку улогу и симболична значења. У прилог овоме говори раширени култ анђела и арханђела⁵⁴ у спратним капелама: оне саме сматране су бедемом Небеског Јерусалима или капијом Сиона⁵⁵, а у њихове патроне уздало се као у „бранитеље духовне тврђаве“.

Сва је прилика да је први звоник испред црквене грађевине на православном Истоку подигнут тек у XIII веку; по узору на слична постројења на Западу, крсташи су први торањ-кулу призидали уз храм свете Софије у Цариграду, а потом уз још неке старе богомоље.⁵⁶ И сви остали звоници у византијској архитектури, последица су утицаја и узора са Запада.⁵⁷

Рашко градитељство Србије познаје западно постројење са кулом-звонаром, катихуменом и капелом као саставним деловима цркве (Жича, Студеница, Сопоћани) или њене спољње приправе (Богородица Љевишка, Пећка патријаршија).⁵⁸ Место једне или више капела у овим конструктивно компликованим здањима није устаљено нити увек лако доступно; среће се у приземљу (Ђурђеви Ступови код Раса [накнадно], Свети Никола код Куршумлије), а најчешће се налази на првом (Студеница, Пећка патријаршија, Богородица Љевишка, Ђурђеви Ступови крај Иванграда), али и на другом спрату звоника (Жича).⁵⁹ У непосредној близини звоничних капела нађени су и трагови

⁵² У зависности од тога да ли имају зидану или лимену лантерну, висина торњева кретала се између 25 и 45 м. Великореметски звоник (1733–1735) највиша је зидана кула у Срему и са скоро 40 м висине и осам спратова у својој унутрашњости представља прави изузетак не само за прву половину већ и за читав XVIII век. – в. В. Матић, *Звоник манастира Велика Ремета*, 308.

⁵³ E. Kubah, V. H. Elbern, *Karolinška i otonska umetnost*, Novi Sad 1973, 62–64.

⁵⁴ Нарочито је арханђео Михаило, како код православних тако и код римокатолика, био поштован као заштитник гробљанских капела, просторија са фунерарном наменом уопште, као и култних места подигнутих на узвишеном месту, уз лековите изворе или на обали већих водених површина и токова – мора, језера и река. – в. С. Габелић, *Циклус арханђела у византијској уметности*, Београд 1991, 20–22, 27

⁵⁵ М. Чанак-Медић, *нав. дело*, 183.

⁵⁶ О. М. Кандић, *нав. дело*, 7.

⁵⁷ Исто, 9; В. Кораћ, *Градитељство и скулптура*, у: Г. Бабић, В. Кораћ, С. Ђирковић, *Студеница*, Београд 1986, 60.

⁵⁸ О. М. Кандић, *нав. дело*, 62–63.

⁵⁹ Исто, 68–69; В. Кораћ, *нав. дело*, 59–60.

скривених просторија у којима су се чувале драгоцености⁶⁰ од значаја не само за један манастир већ и за целу црквену дијецезу.⁶¹ Будући да је приступ у тако висински и улазно одељену просторију био резервисан само за мали број одабраних – најчешће искључиво за боравак високог црквеног великодостојника или ученог монаха⁶² – чување и надгледање ту смештених црквених вредности стављано је у њихову неподељену надлежност и дужност. На нижим спратовима манастирских кула на Светој Гори (Пантократор, Дионисиј)⁶³ још од средњег века чуване су староставне књиге. Седамнаести и осамнаести век јесу време обнове разорених и доградње нових параклиса у манастиру Хиландару, и то свуда где би се за њих нашло згодно место: у горњим зонама и на последњим спратовима звонара, пиргова и конака.⁶⁴

Такозвани звонични (колоколњи) храмови устројени над главним улазом у цркву (надвратни звоници и цркве) карактеристични су и за московску област XVI века. Замена трошних и дотрајалих дрвених звоника новим, зиданим од камена, уследила је век после. Спољња типично барокна декорација ових торњева није донела битније измене у унутрашњости постројења. Тамошњи саборни храмови доцније добијају и трпезарију као просторију која повезује храм са звоником и тиме, у историји руске архитектуре допетровског доба, себи обезбеђују назив специфичног, московског типа куле-звонаре XVII века.⁶⁵

Посредством Русије и Пољске, у црквеном градитељству Молдавије XVII века као нови архитектонски елемент одомаћује се кула-звоник. Предворја храмова Јашија и његове околине добијају тада двоспратна здања која, испод звонаре (*camera clopotelor*) имају и скривницу (*tainita*), слабо осветљену тајну ризницу на првом спрату у којој су чуване литургијске одежде. Сматра се да су ове скровите спратне просторије преузеле улогу скривница које су испод гробница и костурница имале манастирске цркве Хумора, Молдовице или Сучевице, на пример.⁶⁶

Прву капелу за православне Србе по пресељењу у нову државу Хабзбурга, гради печујски владика Никанор Мелентијевић на првом спрату источног крила конака манастира свога пострижења и игумановања, Крушедола (1722–1725). Ова мала унутрашња црква посвећена је светом владици Максиму, оснивачу манастира и једном од последњих српских деспота, Ђорђу Бранковићу. Испод олтарског дела капеле сазидана је скривена крипта-костурница у нивоу приземља конака, а преко јужних врата црквице долазило се до засведене коморе предвиђене за манастирску ризницу.⁶⁷ Ко-

⁶⁰ О улози ђаконикона и спратног постројења (катихумене) Жиче као *скевофилакиона* – просторије намењене чувању манастирског блага – в. М. Шупут, *О простору и његовој функцији у црквеној архитектури из времена светог Саве*, у: *Свети Сава у српској историји и традицији*, Београд 1998, 199–201.

⁶¹ О. М. Кандић, *нав. дело* и место.

⁶² М. Шупут, *О простору и његовој функцији*, 201; О доцнијем спајању приватних одаја црквеног поглавара који замењује одсутног световног владара и симболише његово присуство (повезивање *riano mobile* палата са *riano sacro* придворних капела), в. – М. Тимотијевић, *Улога музике у уобличавању црквеног ентеријера у XVIII и у првој половини XIX века*, Зборник Магице српске за сценске уметности и музику, 15 (Нови Сад 1994), 59.

⁶³ О. М. Кандић, *нав. дело*, 69.

⁶⁴ С. Ненадовић, *Архитектура Хиландара: Цркве и параклиси*, Хиландарски зборник, 3 (Београд 1974), 155–164; Исти, *Параклиси*, у: *Манастир Хиландар*, Београд 1998, 165–181; М. Ковачевић, *Бедеми и пиргови*, *Манастир Хиландар*, 133–144.

⁶⁵ И. Грабар, *История русского искусства*, у: *История архитектуры. II, До-петровская эпоха (Москва и Украина)*, Москва 1907, 209–220.

⁶⁶ D. Nastase, *Arhitectura religioasa: Arta în Moldova de la inceputul secolului al XVII-lea pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea*, у: *Istoria Artelor Plastice în România*, Bucuresti 1970, 111–112.

⁶⁷ В. Матић, *Капела манастира Крушедола*, Свеске Друштва историчара уметности СР Србије, 9–10 (Београд 1980), 13–20; Исти, *Капеле фрушкогорских манастира*, 15–26. У извештају визитационе комисије из 1753. године стоји: „в неже вешчи манастирскија, тј. адићари стојат”. – в. Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира*, 195. Упадљива је сличност са румунским (молдавским) скривницама-капелама које служе као *vesmintarie-tezaur*. – в. D. Nastase, *нав. дело* и место.

сти и мошти светог Максима (Бранковића), патријарха Арсенија III Чарнојевића и владике Исаије Ђаковића, које су све до ударања темеља овог тајног манастирског постројења почивале под припратом и у наосу цркве као народна светиња и највећа црквена драгоценост, преносе се у крипту капеле за коју је знао само узак круг упућених око владике Мелентијевића, ктитора.⁶⁸ Одмах по завршетку градње, 1725. године, овде су покопани и земни остаци тада упокојеног карловачког митрополита, Вићентија Поповића-Хаџилавића. Готово истовремено (1724), започети су и радови на подизању каменозданог звоника одвојеног од цркве, а устројеног насупротив њеног pročеља, у склопу западног манастирског крила са конацима.⁶⁹

Похара и сажежење које су Турци, повлачећи се, учинили крушедолском здању 1716. године, изгледа да су убрзали свест код високог српског клера о потреби обнављања порушеног и оскрнављеног и покушају мудријег и чуварнијег одношења према преосталом народном и црквеном благу. Стицај околности је на чело сремских обновитеља и здатеља двадесетих година XVIII века изнео епископа Мелентијевића, али његова градитељско-покровитељска делатност започета у Крушедолу није и не може бити ствар пуког случаја. Мада у првом црквеном средишту Срба у Монархији грађевинска постројења као што су капела и звоник нису подигнути истовремено већ једно за другим, за њихов идејни програм слободно се може рећи да је формиран и осмишљен управо у Крушедолу.

Године 1735. два фрушкогорска манастира, Велика Ремета и Раковац⁷⁰, готово упоредо добијају истакнуте призидане високе барокне „тороње“ с малим капелама на својим првим спратовима. Ктитори првог постројења били су браћа Андреја и Јаков Андрејевић, угледни и имућни житељи Сремских Карловаца, а као градитељи још једном се помињу „немецки маистри“, овај пут са предводником Јоханесом Вилхелмом.⁷¹ Звоничну капелу светог Јована Претече осветио је владика Никанор Мелентијевић, тада архимандрит манастира Крушедола. Зидана „звоница пред црквију“ и у њој капела Светог Николе у манастиру Раковцу устројена је „трудом и иждивением и ктиторством“ митрополита Вићентија Јовановића, бившег пострижника овог манастира.⁷²

И великореметски и раковачки звоник с малим капелама у унутрашњости тешко да би могли настати без угледа на десет година ранији прототип поникао у зидовима крушедолског⁷³ манастирског конака. То што су новоизграђена фрушкогорска здања, старањем и приложништвом како мирјана тако и високог црквеног клера, представљала два могућа вида преиначавања свога узора – само говори о његовој зачетној подстицајности. Не зна се ко је први у првој половини XVIII века у срцу православног Срема дошао на идеју да конструкционо и функционално обједини два архитектонска постројења која у Крушедолу нису зидана ни у исто време, ни на истом месту. Било како било, и браћа Андрејевић у Великој Ремети, и карловачки митрополит Вићентије Јовановић у Раковцу 1735. године приводе завршетку своје намере да уз прочеље манастирских цркава око чијег су се обнављања старали, сместе и звоник и капелу.

Карловачки *граждани* саздали су у великореметском звонику – који својом висином далеко премашује крушедолски⁷⁴ – капелу са традиционално изведеном куполом на средини њеног крсто-

⁶⁸ В. Матић, *нав. дело*, 19; С. Чакић, *Манастир Крушедол*, Нови Сад 1991, 178–179.

⁶⁹ В. Матић, *Архитектура фрушкогорских манастира*, 80–81.

⁷⁰ О. Милановић-Јовић, П. Момировић, *нав. дело*, 40–42, 151–152; М. Шупут, *Споменици српског црквеног градитељства XVI–XVII век*, 41–45, 232–235.

⁷¹ В. Матић, *Капеле фрушкогорских манастира*, 29.

⁷² Д. Руварац, *нав. дело*, 399.

⁷³ Б. Кулић, Н. Срећков, *нав. дело*, 92.

⁷⁴ Он досеже готово целих 40 м. Запажено је да је великореметски звоник опонашао крушедолски и када је у питању његов део са зиданом лантерном на врху. – В. Матић, *Архитектура фрушкогорских манастира*, 156; Б. Кулић, Н. Срећков, *нав. дело*, 50.

образног свода и малим застакљеним прозорима на кубету, певницама и олтарској апсиди.⁷⁵ Све указује на то да је намера идејног пројектанта била да у торњу-кули устроји минијатурну цркву с олтарском апсидом и бочним певницама полукружног облика и још мањом припратом као улазним приступом са западне стране. Колико је познато, ово је била и остала једина звонична капела са устројеном куполом.⁷⁶ Утисак је да се имитација византијске куполе над капелом скривеном на првом спрату једног, споља гледано, изразито барокног звоника, није желела више поновити и да је као усамљени подухват остала да сведочи о хиру једног поручиоца и пролазности његовог времена.

Истовремено старање карловачког митрополита Вићентија Јовановића о обнови манастира свога пострига, Раковца, донело је сасвим другачије и неочекиване резултате. На први поглед, архијерејев градитељски подухват није одударо од великореметске адаптације браће Андрејевић: и овде се радило о призиђивању барокног звоника уз прочеље манастирске цркве са капелицом на првом спрату. Испод капеле, међутим, у нивоу између првог спрата и приземља торња, налазила се оригинално засведена скривница, а ниже самог звоника, у равни са његовим темељима, саграђена је и засведена крипта.⁷⁷ Према подацима из средине XVIII века, рекло би се да је постројење под звоником служило као гробница у којој су лежале кости почившег митрополита. Пошто су ту сахрањени и посмртни остаци ктиторових најближих сродника, ова подземна гробница могла би се сматрати и породичним маузолејем.⁷⁸ Има и навода који говоре да су средином века (1749), по наређењу Јовановићевог некадашњег егзарха а тада карловачког митрополита, Павла Ненадовића, мошти бившег раковачког пострижника и дародавца пренете из Београда у његову звоничну капелу где су све до пред крај XIX века почивале у једном сандучету на њеном поду.⁷⁹ Без обзира када и како је пренос моштију митрополита Јовановића извршен, у фунерарну намену крипте под звоником не треба сумњати. Можда је ктиторова намера била да се у тајној просторији под звоничном капелом, после одређеног времена, нађу само његове мошти, издвојене од костију осталих чланова породице, што би значило да је манастир Раковац у и испод црквеног звоника имао две *потјанице*. И постојање једне било је за наше ондашње прилике изузетно. Двострука тајна скровишта тако близу једно испод другог умањивала су могућност њиховог обостраног откривања.⁸⁰ При свему томе, раковачки торањ није се посебно истицао својом висином: био је преко десет метара нижи од великореметског браће Андрејевић.

Кула-торањ с капелом посвећеном светом Георгију уз стару шишатовачку манастирску цркву почела је да се зида 1737. године под надзором и помоћу средстава пуковника Вука Исаковића,

⁷⁵ Исти, *Капеле фрушкогорских манастира*, 29.

⁷⁶ Још једна „капелица у труду“, она кувејдинска, формирана у другој половини XVIII века, припадала је мешовитом, тзв. звонично-хорском типу ових постројења унутар спратова. Пошто је у XIX веку срушена, о њеном изворном изгледу може се само слути на основу архивских података. – в. *Исто*, 69–70.

⁷⁷ *Исто*, 42–46.

⁷⁸ Д. Руварац, *нав. дело*, 402.

⁷⁹ В. Матић, *Капеле фрушкогорских манастира*, 43; Б. Кулић, *Манастир Раковац* [магистарски рад], Нови Сад–Београд 1997, 41.

⁸⁰ У непосредној близини манастира, североисточно, завештањем ранијег раковачког намесника (епитропа), монаха Хаци-Јоаникија, подигнута је 1751. године гробљанска капела посвећена Богородичином покрову. И ова мала црквица је под својим темељима, са западне стране, имала пространу крипту-костурницу. Очигледно је да традиција грађења подземних гробница у манастиру Раковцу средином XVIII није јењавала па овај фрушкогорски црквени комплекс стаје на чело оних који су са нарочитом пажњом неговали погребне култове. – в. В. Матић, *нав. дело*, 57–64; Б. Кулић, *нав. дело*, 113–114. Не зна се да ли је и капела на монашком гробљу манастира Шишатовца, саграђена трудом рођеног брата Вука Исаковића, капетан Трифуна, 1750. године, имала подземно постројење. – в. П. Штрасер, *Исаковићи као ктитори манастира Шишатовца*, Сунчани сат, год. IV, бр. 5 (Сремска Митровица 1995), 186.

заповедника србијанске милиције. Грађење четвороугаоног здања трајало је најмање пет година, до 1742.⁸¹ Крипта-гробница под припратом цркве морала је бити начињена пре или на самом почетку подизања звоника, вероватно приликом постављања темеља, када је прилаз овом месту био најдоступнији и најлакши. Положај и изградња ове скривнице под припратом забележени су као затечено стање приликом сахране посмртних остатака Вука Исаковича (1759) и нису коментарисани другачије но као извршење његове изричите жеље за преносом и полагањем властитих костију у, за ту сврху, унапред припремљен подпростор.⁸²

Скривнице крушедолске и раковачке капеле и звоника биле су грађене и предвиђене за смештај моштију и костију високих српских црквених великодостојника и њихових најближих сродника. У великореметској и шишатовачкој звоничној капели овакви простори нису планирани. Ипак, укопана скривница под подом припрате манастирске цркве Шишатовца уверава како су и световна лица била упућена у тајне и разлоге њиховог подизања. Свест о себи и свом месту у овом свету била је очито на завидном нивоу: давала је јасне представе и о реалном положају у оном другом, загробном животу. Простор под звоником или под црквом у малом (капелом) имао је видљиву предност над предворјем цркве уз коју је призиђиван. Исто је важило и за гробљанске капеле (успалнице) подизане у непосредној близини монашког гробља.

Припремање гробног места у засебним црквама, капелама и параклисима уобичајавали су владари и у западном и у источном делу хришћанског света.

Код православних, тело умрлог владара полагао је прво у гроб да би, након неког времена, било церемонијално вађено (*elevatio*) и преношено (*translatio*) са култим значењем моштију на почасно место у цркви.⁸³ За разлику од римокатоличке, источна православна црква није била обавезна да култ светитеља потврди званичном саборском одлуком; сматрало се да је канонизација обављена самим тим што се народ осведочио у мироточивост и чудотворност моштију.⁸⁴ Код Срба је, почевши од успостављања култа светог Симеона, виши и крајњи смисао освећења моштију почивао у њиховој заштити државе, народа, верника и ходочасника. Земни остаци владара из куће Немањића полагани су у зидане гробнице (крипте) над којима се постављао кенотаф у виду саркофага као спољашње обележје гроба под црквом.⁸⁵ Осим задужбинских гробних храмова (приватних меморија), византијски и српски владари подизали су и заједничке монументалне гробнице да би у њима обезбедили места за своје најближе сроднике (породични маузолеји), али и за присне и заслужне личности које нису биле племићког рода – углавном истакнуте духовнике, архиепископе и епископе.⁸⁶

⁸¹ В. Матић, *нав. дело*, 47. За разлику од средњоевропских и подунавских, стари шишатовачки звоник разматран је и као један од примера руско-украјинских утицаја на панонску архитектуру у периоду између двадесетих и шездесетих година XVIII века. – в. Ј. Магловски, *Стари звоник манастира Шишатовца*, у: *Манастир Шишатовца*, Београд 1989, 235. Изузетност торња старог шишатовачког храма истовремено истиче и В. Матић, уз напомену да је, за разлику од ковиљског, крушедолског, великореметског, сланкаменачког и сремскокарловачког (Средња црква), овај настао под „несумњивим утицајем архитектуре са југа и истока“. – в. В. Матић, *Архитектура манастира Шишатовца*, у: *Манастир Шишатовца*, 224.

⁸² Исто, 48, и цртеж на стр. 50. Из недавно објављеног изворног документа чита се како је Вук Исаковић 1759. године „погребен в припрати церковној под којом сазиданом гробје“. – в. П. Штрасер, *Ктитори и приложници манастира Шишатовца у XVIII веку*, Сремски Карловци 1994, 30; Исти, *Исаковићи као ктитори манастира Шишатовца*, 184–185.

⁸³ Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца (Историјско-етнографска расправа)*, Смедерево 1965, 279; П. Мијовић, *Менолог: Историјско-уметничка истраживања*, Београд 1973, 167; Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 55.

⁸⁴ П. Мијовић, *Смрти мученика у средњовековној књижевности и сликарству*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 4 (Нови Сад 1968), 9; Д. Поповић, *нав. дело*, 26–27, 172.

⁸⁵ П. Мијовић, *Менолог*, 161–162.

⁸⁶ Д. Поповић, *нав. дело*, 175, 178–179.

Општа одлика гробова владара у српској средњовековној држави била је да су заузимали места или у западним травејима наоса или, поређани по хијерархијској лествици, још ниже и даље од олтара, у спољној припрати и њеним параклисима (бочним капелама).⁸⁷ Тек у свом другом гробу (ћивоту с моштима) кости владара-светитеља – било монаха, било лаика – премештане су у најсветији део храма, пред сам олтар.⁸⁸

У католичкој Европи, још од времена династије Каролинга било је уобичајено да се гробови владара и њихове породичне гробнице смештају у западни део црквених храмова, у капелама тзв. *Westwerka*. Будући да су се оне налазиле у улазним капијама са кулама приљубљеним уз западну фасаду храма – посебним здањима издигнутим на стубовима са луковима (аркадама), у овим архитектонским постројењима лако је било препознати остатке некадашњег римског тријумфалног лука. Како је антички царски славолук био праузор за хришћанска врата раја (Небески Јерусалим), улазном кулом-звоником симболично се представљала победа над смрћу и улазак у Царство небеско.⁸⁹ Сепулкрално-сотериолошка функција капела на овим почасним просторима свечаних улазних црквених грађевина није се исцрпљивала само надом у спас душе светог покојника, него је свој пуни смисао добијала тек уздањем у колективно спасење његових поданика и свеукупне државе или национа. Успостављање култова националних светитеља било је везивано за истакнута црквена средишта у којима су се налазили њихови гробови и у којима су чуване њихове мошти. Као што су владар или духовник за живота показивали очинску бригу за благостање свога народа или пастве, тако њихове мошти постају стециште молитвеног култа за опште спасење, али и јемство за јединство народа и опстанак државе. Није, зато, никакво чудо што уздизање владара у ред светитеља добија на снази и учесталости како у раздобљима образовања, тако и у временима поновног успостављања изгубљене државности.⁹⁰

Познавање постанка и развоја владарског и светитељског култа моштију и у католичкој и у православној европској уметности средњег века нужно је за боље и исправније схватање њихове актуализације код Срба у Аустрији почетком новог доба. Манастир Крушедол с католиконом и капелом са тајном криптом на спрату источног крила конака најупечатљивији је пример спајања православних погребних владарских обичаја и култова са повратком и обновом програма традиционалне сепулкралне уметности Запада. Истоимени архитектонски комплекси из прве половине XVIII века у фрушкогорским манастирима Раковцу и Шишатовцу овај културно-политички ток не само да потврђују већ га јасније осветљавају чинећи мост ка још изразитијој западноевропеизацији током друге половине столећа.

Историјски подаци говоре да је крушедолски ктитор, сремски деспот Ђорђе Бранковић, у калуђерству владика Максим, сахрањен под припратом своје задужбине 1516. године, а канонизован 1522/1523. И пре овог званичног чина, само неколико година по упокојењу, монаси су, отворивши владичин гроб и нашавши његово тело потпуно неизмењено, почели да га сматрају светитељем. Уследило је изношење ковчега с моштима на светлост дана, пред црквени иконостас, и његово штовање као највеће црквено-народне светиње.⁹¹ У турском спаљивању манастира Крушедола 1716. године страдале су и мошти осталих Бранковића. Оно што је од пепела костију остало, поново је

⁸⁷ Исто, 176.

⁸⁸ Исто, 177, 180.

⁸⁹ Исто, 37, 156.

⁹⁰ Исто, 33, 158.

⁹¹ С. Чакић, *Манастир Крушедол*, 173. Гаврил Стефановић-Венцловић своје *казаније* о светом владици Максиму деспоту завршава управо причом о његовом посмртном уврштавању у ред светитеља. – в. Г. Стефановић Венцловић [прир. М. Павић], *Црни биво у срцу: Легенде беседе, песме*, Београд 1996, 293.

спаковано у ковчежиће и изнова изложено пред црквену олтарску преграду.⁹² Како су кости патријарха Арсенија III Чарнојевића у то време, изгледа, почивале у владичиној подземној гробници, оне у овој похари нису могле страдати. Вероватно да су се већ 1721. године, после црквено-народног Сабора одржаног у Хопову, стекли услови за изношење светих костију патријарха Арсенија – и за живота сматраним „светим старцем“. Епископ Мелентијевић је, започињући грађење манастирске капеле и скривене крипте под њом, морао имати сасвим јасну визију о потреби вађења и преношења патријархових моштију ради оживљавања већ распрострањеног светитељевог култа. Политичка трвења с аустријским државним властима као и све неравноправнија борба с римокатоличком милитантном црквом налагале су *умивање* костију светог Арсенија. Шкропљење водом која је била с њима у додиру служила је „за ослобођење од страсти, напуштање грехова, одагнавање нечистог и непријатног духа и удаљење од свих зала“.⁹³ Скривена костурница-крипта сазидаана је пре капеле испод чијег се пода нашла, ниже првог спрата источног манастирског комплекса. Не може бити случајно што се њени темељи ударају управо у часу када се у највишем законодавном телу Срба у пресељењу доноси одлука о, по прилици, скором патријарховом увршћавању у ред светитеља. За крушедолску крипту може се са сигурношћу рећи да је међу првим важнијим црквеним средиштима на подручју Карловачке митрополије која постају жаришта и расадници нових српских светитељских култова. Временом, овај манастир постаће државно-црквени маузолеј најзнаменитијих Срба у Аустрији. Осим светопочившег патријарха Арсенија III, утемељивача српске народне и црквене аутономије под Хабзбурзима, овде ће свој вечни починак наћи и владика Исаија Ђаковић, митрополити Вићентије Поповић и Мојсије Петровић, гроф Ђорђе Бранковић и патријарх Арсеније IV Јовановић Шакабента.⁹⁴

Митрополит Вићентије Јовановић (1731–1737), велики *обновитељ* и *здатelj* црквених грађевина и дворских резиденција у Срему и Србији, морао је бити руковођен посебним разлозима због којих је себи, за живота, наменио манастир Раковац а не манастир Крушедол за гробно место. Одлука да за вечито пребивалиште изабере место свог пострига могла је бити згодно покриће за његову изричиту намеру да не буде сахрањен са својим светопочившим претходницима. У животу овог енергичног и окретног, али болешљивог и преког човека и архијереја, као да су били важнији планови него коначна остварења. Двоструке гробнице-крипте – једна под звоником и друга у његовом међуспрату, испод капеле на првом етажу – биле су у функцији митрополитовог посмртног прослављања, елевације његових костију и транслације његових моштију. То што ће питање времена и места митрополитовог погребена у манастиру можда заувек остати под велом тајне, не уноси никакву сумњу у идеолошку и политичку позадину његовог раковачког ктиторског прегнућа. Просторијама потребним за прописно извршење посмртног увршћавања у светитељски ред митрополит Јовановић поклатио је дужну пажњу, самосвесно их припремивши за личну, једнократну употребу.

О упућености ктитора-лаика у праву сврху црквених анекса о чијем су се зидању старали, говоре и шишатовачки звоник с капелом и крипта под припратом.⁹⁵ Пошто пуковник Вук Исаковић,

⁹² С. Чакић, *нав. дело*, 174.

⁹³ Исто, 177.

⁹⁴ Утисак је како је крушедолска крипта, бар неко време пре и после градње, била замишљена као заједничка костурница, пантеон, српских несужењих владара и заслужних црквених поглавара. Новија истраживања износе на светло дана, уместо једног, два одвојена гробна места, световно и духовно. – в. М. Тимотијевић, *Од светитеља до историјских хероја: Култ светих деспота Бранковића у XIX веку*, Култ светих на Балкану, 2, Крагујевац 2002, 124.

⁹⁵ Осим Шишатовца, скривницу под капелом (посвећену светом Стефану) повише накнадно призидане припрате са звоником, имала је и црква манастира Ораховице. У њој је 1758. године био сахрањен истакнути китор овог православног манастира у Славонији, спахија Димитрије Михаиловић (Михаљевић). – в. В. Красић, *нав. дело*, 64–65; Д. Кашић, *нав. дело*, 170–171.

као истакнути војни командант и племић, није могао рачунати на своју ексхумацију, његова здања јесу одраз жеље за подизањем световне меморије.⁹⁶

И летимични увид у патроне звоничних и звонично-хорских капела при српским манастирским, саборним и парохијским црквама у XVIII веку уверава у тачност претпоставке о њиховој заштитној и одбрамбеној улози:

- у крипти капеле светог Максима у Крушедолу почивале су мошти патријарха Арсенија III, сматраног за светитеља одмах после смрти;
- капела светог Јована Крститеља у звонику Велике Ремете имала је на престолу антиминс с ушивеним моштима преподобног мученика Стефана⁹⁷;
- раковачка капела светог Николе била је припремљена за мошти митрополита Вићентија Јовановића;
- новохоповска капела светог архијакона Стефана чувала је неко време мошти светог Теодора Тирона⁹⁸;
- хорско-звонична капела манастира Бешенова била је посвећена оним великомученицима чије је мошти чувала у једном ћивоту – светим Кирику и Јулити⁹⁹;
- дворска капела при сремскокарловачкој саборној цркви била је у почетку посвећена светом Трифуну за којег се веровало да има моћ „да исцељује људе од свакојаким болести и истерује демоне“¹⁰⁰;
- хорско-звонична капела Теодоровске цркве у Иригу била је посвећена светом мученику Харалампију, у знак сећања на дан (10. фебруар) престанка епидемије куге.¹⁰¹

И друге капеле, попут оне гробљанске при манастиру Фенеку, подигнуте над старим *исцелителним* (лековитим) бунаром – на *водици*, или *водице*¹⁰² посвећене великој светој заштитници Петки, биле су култно место где се окупљао велики број верника. Све до средине века као патрони капела и власници светитељских моштију преовлађивали су свети ратници и мученици¹⁰³, а након тога свети врач, видари и свеколики брзи помоћници и заштитници.¹⁰⁴

Декоративном украсу звоничних фасада придавана је велика пажња; према њиховим стилским елементима, усклађиване су и фасаде црквених грађевина. Смењивање пуних зидова и про-

⁹⁶ Исаковићево ктиторско прегалаштво у Шишатовцу неодвојиво је од покушаја обнове и истицања континуитета традиционалног сахрањивања истакнутих војвода и деспота у припрати манастирске цркве из времена оснивања храма (XVI век). У том светлу, Исаковића треба схватити као са највишег црквеног места признатог настављача светог Стефана Штиљановића – новог Штиљановића. – в. Р. Михаиловић, *О Џефаровићевом бакрорезу* Св. Стефан Штиљановић, у: *Манастир Шишатовца*, Београд 1989, 260–261.

⁹⁷ Д. Руварац, *нав. дело*, 334.

⁹⁸ В. Матић, *Капеле фрушкогорских манастира*, 67.

⁹⁹ *Исто*, 87–88.

¹⁰⁰ *Исто*, 109; Д. Поповић, *нав. дело*, 86.

¹⁰¹ В. Матић, *нав. дело*, 119.

¹⁰² О спајању паганских и хришћанских култова на српским етничким и културним просторима – лековитих извора (водица) с гробним местима (најчешће у оквиру црквених и манастирских здања) – најподробније у наведеној студији Л. Павловића, *Култови лица код Срба и Македонаца*, 311–315. Подизање капела покрај водница (чудотворних извора) предмет је и новијих истраживања етнолога. – в. Н. Влајић, *Водице јужнобанатског округа: Прилог проучавању сакралног народног градитељства на тлу Војводине*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, XVIII (Нови Сад 1996), 173–176.

¹⁰³ Овде треба приброджати и патрона шишатовачке звоничне капеле, светог Георгија.

¹⁰⁴ У част Богородице изведене су две капеле: она у Кувеждину посвећена је њеном Ваведуњу, а она у Дивши, њеном чудотворном Покрову. – в. *Исто*, 69 и 76.

зорских отвора, као задани ритам и обавезни *chiaro-scuro* контраст, допуњују угаони пиластри са стопама и капителима, уске украсне хоризонталне траке као етажни белези, декоративни оквири изведени у камену око прозора и кордонски венци у поткровљу.¹⁰⁵ Осим зиданих лантерни као ефектних завршетака торњева-звоника (Крушедол, Велика Ремета, Николајејска црква у Иригу, Нерадин, Шишатовић)¹⁰⁶, у првој половини XVIII века још чешће се подижу конструкционо лакше изводљиве, а ликовно слободније осмишљене високе декоративне барокне капе „на више јабука“¹⁰⁷ (Ковиљ, три сремскокарловачке цркве, Беочин, Николајејска црква у Ст. Сланкамену, стара Саборна црква у Сентадреји, Раковац).¹⁰⁸

Када би се стекли услови и материјална средства за обнову стародревних црквених грађевина и модернизацију њиховог изгледа, измене су вршене по обрасцу који је пружао призидани високи барокни звоник. Конкретно, радило се о презиђивању или поновном зидању старог црквеног храма на источном и западном делу (олтарски простор и припрата), чиме је читаво здање продужавано и по неколико метара. Било је уобичајено да ток радова иде овим редом: стара црквена купола прво је проширивана и повишавана тзв. назитком од опеке и луковичастом лантерном налик оној на звонику; првобитни олтарски отвори су зазиђивани, а на њиховом месту или повише њих, отварани су знатно шири нови прозори који су накнадно застакљивани и заштићивани гвозденим решеткама; кровне површине постајале су искошеније и добијале трајни покривач од бакарног лима. Истовремено, кровни венци бивали су све профилисанији, прозорски оквири добијали су пластичнији оквир, а фасадне површине обогаћиване су декоративном штукатуром и рељефним орнаментима у малтеру.¹⁰⁹ Судаћи по штурим описима и ретким сачуваним сполијама из времена првог *renovatum* српских православних црквених здања из прве половине XVIII века, најчешће примењивани облик у спољњој декорацији звоника и храмова био је једноставан низ слепих arkada у различитим варијантама.¹¹⁰ Овај украсни елемент познат је још из ранохришћанске фунерарне уметности, с јасним алузијама на аркосолијуме као гробна места првих хришћана у катакомбама. Његова симболична значења се, од тада, везују за станове праведника у Небеском Јерусалиму, али и за сама врата Раја.¹¹¹ С обзиром на скривене крипте под темељима црквене припрате или звоника, али и обавезне капеле смештене на првим спратовима улазних звоника, чини се вероватном упућеност ктитора и приложника првих барокних здања код Срба у Монархији у њихову првобитну прецизно дефинисану симболику. Она је могла, с једне стране, бити сачувана кроз српске

¹⁰⁵ В. Матић, *Звоник манастира Велике Ремете*, 311.

¹⁰⁶ Исти, *Архитектура фрушкогорских манастира*, 156.

¹⁰⁷ Барокне куполне капе „на две“ или „више јабука“ не само што подсећају већ су вероватно и настале на подобије луковичастих завршетака руских црквених кубета (уп. С. М. Радошевић, *Барок у средњој Европи*, у: *Монашка цивилизација*, 2, Београд 1994, 220). Овај карактеристични висински храмовни завршетак симболично је тумачен и горућим стремљењем ка небесима, јер, попут циновске свеће, уздиже молитве верника пут неба – Божијег обитавалишта. Свако манастирско постројење или град са више оваквих горућих пламенова асоцира на „онострано виђење града Божијег“ (Небеског Јерусалима). – в. Ј. Трубецкој, *Истина у бојама [Духовићење у бојама – Два света у древно-руском иконопису, Русија у њеној икони]*, Београд 1994, 9. Френтично изгарање верским жаром, с друге стране, својствено је и постулатима језуита. Грб овог црквеног реда представља сунце са палацајућим горућим зрацима сунца у чијој се унутрашњости налази Христов монограм, уједно заштитни знак исусоваца. Да је могућност довођења у везу помодних луковичастих куполних завршетака руских цркава са страним, западњачким утицајима на време уочена, доказује и наредба московског патријарха Никона (средина XVII века) да се у руску архитектуру врате неовизантијско сферично кубе и равностранни грчки крст. – в. Dž. Bilington, *Ikona i sekira: Istorija ruske kulture – jedno tumačenje*, Београд 1988, 176.

¹⁰⁸ В. Матић, *Кепеле фрушкогорских манастира*, 7.

¹⁰⁹ Исто, 7, 32; Исти, *Архитектура фрушкогорских манастира*, 65, 81, 128, 158.

¹¹⁰ Исти, *Кепеле фрушкогорских манастира*, 48. [в. пртеж са реконструкцијом изгледа старог звоника].

¹¹¹ Д. Поповић, *нав. дело*, 68.

средњовековне црквене грађевине, али, исто тако, и кроз уметничке обнове које су још у XVII веку захватиле суседне, како источне, тако и западне хришћанске области.

Из описанија црквених и инвентара целих фрушкогорских манастира из 1753. године, може се стећи подробнији увид у постепеност замењивања дрвених здања устројених у стилу старог грађевинарства из турског доба у модерна *каменоздата* и архитектонска постројења *созидата от цигле*. У првој половини XVIII века дрвене звонице над припратом или при цркви имају манастири Јазак, Врдник, Петковица, Кувеждин и Фенек, као и Сретењска црква у селу Крушедолу.¹¹² Визитациона комисија кувеждинског филијала, Дивше, затекла је средином века конаке овог манастира још неизмењене адаптационим радовима: приземне *келије* биле су начињене од плетера и имале су дрвене доксите; подрумске просторије биле су зидане опеком, а тавани устројени од греда и дасака. Кровни покривач чиниле су или чамове даске или хрстови балвани или шаша. Читав манастирски комплекс био је ограђен хрстовим палисадом; на западу се налазила велика улазна капија са чардаком покривеним шиндром.¹¹³ Ови драгоцени подаци прворазредни су документ о црквеном градитељству у прекосавским крајевима из времена пре и непосредно после Велике сеобе. Напредније манастирске колоније и имућнија братства, као што је било хоповско, у часу инвентарисања представљали су право градилиште нових *келија* и комора са доксатама. Двоспратна здања са подрумима која су уоквиривала манастирски храм управо тада добијала су своја одличја која се неће знатније мењати кроз наредно столеће: горње зоне биле су грађене *на штукатор* или *штукаторли* (с равном таваницом на западњачки начин), а доксати, читав доњи *штук* с подрумима, трпезаријом и кухињом – *на ћемер* или *ћемерли* (на свод, по источњачком обичају).¹¹⁴ Сви доксати су, по правилу, били изведени у дрвету, а што се монашких ћелија тиче, оне доње биле су зидане или подзидане каменом, а горње подигнуте од дрвене грађе. Као и храмови које су са све четири стране окруживали, манастирски конаци са пратећим економским зградама добијали су застакљене прозоре који су најчешће имали и заштитнике од гвоздених решетака. Ентеријери манастирских просторија из прве половине века препознавали су се по патосању циглом (*душетеисање*), фурунама од зелених кајева, оцацама изиданим циглом, понеким долапчићем устројеним у дувару, *дуловатим* вратима, обавезним немачким бравама и понеким ормаром од чамовине.¹¹⁵ Написаније зграда фрушкогорских манастирских конака износи на светлост дана и посебна архитектонска постројења уклопљена у реду са ћелијама, трпезаријом и кухињом: реч је о дрвеним (Бешеново) звоницама прекриваним старом шиндром, али и оним сазиданим од цигала (В. Ремета) или у комбинацији камен-опека (Гретег).¹¹⁶ У непосредној близини манастирске цркве често се налазио бунар, чесма или шадрван са тзв. *исцелителном водом*. Озидана опеком или подигнута у камену, ова мала архитектонска постројења обично су повише себе имала чардак покривен или хрстовом шиндром или чамовим даскама. На њима се налазило три (Кувеждин) до десет лула (Н. Хопово) или испуста за воду из којих се пило или точило.¹¹⁷

¹¹² В. Матић, *Архитектура фрушкогорских манастира*, 201.

¹¹³ Д. Руварац, *нав. дело*, 198–199.

¹¹⁴ Исто, 250–251; Д. Ј. Поповић, *Београд пре 200 година*, 133; Исти, *Србија и Београд*, 285.

¹¹⁵ Д. Руварац, *нав. дело*, 27, 32–33, 66, 91, 125–126, 294–295, 335–336, 372–373, 404–405, 432–433. По неуобичајености унутарње и спољње опреме, издвајала се црква манастира Бешенова; имала је патос у инкрустацији белог мермера у велике комаде црвене опеке, а улазна врата била су јој израђена од ораховог дрвета, „накићена седефом“. – в. Исто, 120.

¹¹⁶ Исто, 125, 337 и 373. Звонике одвојене од цркве, прислоњене уз једну од страна манастирских зидова са конацима, имали су још Н. Хопово и Дивша. – в. В. Матић, *Капеле фрушкогорских манастира*, 65 и 87.

¹¹⁷ Д. Руварац, *нав. дело*, 183, 253. На фрушкогорским падинама 1753. евидентирано их је девет (Фенек, Обед, Врдник, Ст. Јазак, Петковица, Кувеждин, Н. Хопово, В. Ремета и Раковац). – в. Исто, 28, 66, 103, 166, 178, 253, 297, 408–409. Нешто од њиховог вероватног изгледа забележили су бакрорези З. Орфелина (В. Ремета, 1765), као и непознатих мајстора (Н. Хопово, 1756; Фенек, 1782).

На каменој чесми при старојазачкој цркви стајао је и натпис са кога се читало да ју је начинио мајстор Рајко.¹¹⁸

Прва привремена резиденција патријарха Арсенија III Чарнојевића по Великој сеоби била је више него скромна зграда конака призидана уз Саборни храм у Сентандреји. Ово „патријаршијско здање“ изгледа да није имало више од три одељења: две собице и још мању кухињу. Питање је да ли је намера да се ово на брзу руку склепано коначиште прошири једном камаром и надвиси трима собама¹¹⁹ икад и остварена. Наиме, потоњи српски архијереји на трону Крушедолске (Карловачке) митрополије везивали су места својих боравишта прво за манастир Крушедол, а потом за политичке, црквене и културно-просветне центре какви су били Карловци и Београд. Ипак, судећи по обиљу преких послова и разгранатим делатностима које је по пресељењу под Хабзбурге имала патријаршијска канцеларија са бројним придворним духовницима, корисне просторије српске црквене врховне управе морале су својим бројем и квадратуром знатно премашивати поменути више него скромни обим. И заиста, на основу прибране архивске грађе старих Сентандрејаца, наслућује се да се нешто даље од патријарховог првошњег стана налазило новије здање, сазидао *на лакат*, у стилу старог балканског неимарства.¹²⁰ Сва је прилика да се ове зграде од трошне дрвене грађе нису много разликовале од првобитних конака фрушкогорских манастира чије је стање детаљно забележила визитациона комисија која их је средином века посетила и инвентарисала. Нема ни основа за веровање да је другачије могао изгледати и придворни скрипторијум подигнут при манастирској црквици-брвнари посвећеној светом јеванђелисти Луки.

Судбина патријарха Арсенија III који, напустивши Пећ, у држави Хабзбурга „није могао нигде имати мирна станка ни дуга боравка“, пратила је по питању праве и сталне резиденције и његове последнике на митрополитском карловачком трону. За кратко време свога резидовања, митрополит Исаија Ђаковић је у фрушкогорским манастирима Крушедолу и Гргетегу обитавао једнако колико и у Карловцима и Бечу, а крушедолски администратор и митрополит Стефан Метохијац, није избивао из Карловаца у којима је и умро.¹²¹ Вићентије Поповић-Јањевац је од 1713. године стално столовао у Карловцима. Његов привремени „двор“ био је, као и код његових претходника, смештен у једној бившој турској кући званој „Пашин конак“.¹²² Услед недоличног смештаја, саборске одлуке о премештању митрополитског седишта и, вероватно, званичног одобрења о издвајању потребних материјалних средстава, митрополит Поповић почиње са зидањем првог наменског резиденционог здања у близини данашње Саборне цркве у Сремским Карловцима, са пропратним зградама тзв. горњег дома. Године 1733. митрополит Вићентије Јовановић почиње да гради нови карловачки двор, чије је зидање срећно привео крају тек патријарх Арсеније IV Јовановић Шакабента.¹²³ Судећи

¹¹⁸ Исто, 103. Домаћи неимари излазе из анонимности било појединачно, било у оквиру немачких градитељских радионица, изгледа, тек почев од 1728. године. Тако су се, при подизању катедралне цркве у Вршцу, на пример, истакли мајстор Иван Пеић и дунђер Ђура. – в. Д. Медаковић, *Српска уметност XVIII века*, у: *Изабране српске теме*, Београд 1996, 40.

¹¹⁹ О. Микић, *Архијерејски портрети на двору епископа будимских у Сентандреји*, Сентандрејски зборник, I (Београд 1987), 38.

¹²⁰ П. Софрић, *Моменти из прошлости и садашњости вароши Сентандреје*, Панчево 1994, 47–48.

¹²¹ Д. К. Петровић, *Историја сремске епархије*, Ср. Карловци 1970, 17–20.

¹²² Исто, 22; В. Матић, *Карловачке цркве*, Београд 2003, 11.

¹²³ Исто, 28–29. Поуздано се зна да је уз зграду нове резиденције патријарх подигао и семинар са великом и лепо уређеном дворском баштом. Идеја о изградњи дворске или придворне капеле (светог Трифуна) могла би се, међутим, ставити у заслуге патријарховог претходника на карловачком митрополитском трону, архијереја Вићентија Јовановића. – в. В. Матић, *Капела светог Трифуна у Сремским Карловцима*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 16 (Нови Сад 1980), 123–124.

по архивским подацима, ни нова зграда резиденције на спрат није се одликовала знатнијом раскоши нити истицала каквим посебно запамћеним луксузним сјајем.

О поступном замењивању дурашних конак-здања из турског доба европеизованим дворским резиденцијама за време аустријске Краљевине Србије, најбоље сведоче београдска пребивалишта српских црквених поглавара. У релативно кратком периоду, за време столовања два београдско-карловачка митрополита, Мојсија Петровића и Вићентија Јовановића (1726–1739), у Београду су забележена чак три митрополитска двора: 1) стари двор (који се никако другачије поближе не означава); 2) други стари двор („старши двор ниже Сланог чешми“) и 3) нови двор („новоправителствујушчи белградски двор архијепископско-митрополитске резиденције“) започет 1725, а завршен непосредно пред поновно турско освајање привремене краљевске престонице, 1739. године.¹²⁴ Уз двор се налазила и придворна црква, а у његовој непосредној близини планиране су и школске зграде и семинари.¹²⁵ Пошто је спратна резиденција митрополита служила за окупљање и саборовање високих српских црквених великодостојника и народних првака, али и обављање сваковрсних и бројних административних послова, она је код савременика била познатија као *обшчи дом*.¹²⁶

Ова палата на три нивоа (подрум, приземље и спрат) грађена је с намером да буде највећа, најлепша и најрепрезентативнија зграда у тадашњем српском делу београдске вароши. На невољу, како због амбициозних неимарских планова, луксузно замишљене опреме и скупих радова, материјала и страних мајстора, тако и због хроничне домаће беспарице, грађење је споро одмицало. Колико је питање редовнијег приливања материјалних средстава за митрополитску резиденцију мучило и притискало и архијереје, и Сабор, и народ, показују архивска документа из којих се дознаје како је довршење здања у неколико махова и дословце висило о концу. Мада је свест о сврсисходности овако замашног градитељског подухвата и његовој општеној ползи била присутна код одговорних душебрижника, ипак су се често могле чути и примедбе да двор треба да се зида „на фундаменту, а не – на ветру“.¹²⁷ Тако се и десило да је ударање темеља Новом двору (1725) митрополит Петровић надживео пет година, а да у њега ни пред смрт није успео да се усели. Наиме, 1730. године били су готови тек подруми и доњи спрат, али су зидови будуће палате били на таквој висини и у таквом стању да се нису могли ни препокрити, ни затворити. Митрополит Вићентије Јовановић, Петровићев последник на београдском трону, био је склон обустави даљих радова, продаји започетог здања и уштеди новаца од којих би се саградила друга, далеко скромнија палата. Сваку даљу недоумицу и отезање градње отклонили су народни представници решивши да се са зидањем одмах настави како то следује по извођачким плановима јер није добро „што један митрополит достопамјатни подигне, други да квари“.¹²⁸ Зна се да су у новом резиденционом здању становали митрополит Вићентије Јовановић, темишварски владика и коадјутор Никола Димитријевић и, закратко, патријарх Арсеније IV Јовановић Шакабента, али није поуздано установљено да ли су радови на другом спрату 1739. године били заиста и окончани.

По сачуваним цртежима и ведутама Београда из последњих година аустријске управе, закључује се да је нови митрополитски двор (на простору данашње амбасаде Француске) споља био уобличен као замашно правоугаоно здање, са централним доксом као главним украсом на фасади

¹²⁴ Љ. Дурковић-Јакшић, *Двор Београдско-Карловачке архијепископије у Београду, Српска православна црква 1920–1970: Споменница о 50-годишњици васпостављања српске патријаршије*, Београд 1971, 137; Д. Медаковић, *Српски митрополијски дворови у XVIII веку*, у: *Барок код Срба*, Загреб 1988, 197.

¹²⁵ Д. Ј. Поповић, *Београд пре 200 година*, 131 (исти текст поновљен је и у другој књизи овог аутора, *Србија и Београд*, 283).

¹²⁶ Исто.

¹²⁷ Исто, 132 (283).

¹²⁸ Исто, 132 (284).

крунисаним барокним фронтоним и високим кровним покривачем, налик осталим виђенијим зградама у аустријском делу вароши.¹²⁹

Архивска документација о унутрашњем изгледу резиденције није ни оскудна ни штура, па се о њој далеко више зна. Што у приземљу, што на спрату, што главних, што споредних, што намењених за дневни боравак и рад, а што за починак и параду, двор је бројао четрдесетак одељења. У приземном делу зграде налазила се и придворна капела, или црквица светог Николе са хорским делом издигнутим у висини првог спрата (галерија)¹³⁰ и тамбуром с куполом која је пробијала кровни завршетак.¹³¹

Слично као и код зграда са коначима у фрушкогорским манастирима, и просторије у новом београдском митрополитском двору биле су грађене на два начина: оне са знаком *ћемерли* имале су сводну конструкцију, а *штукаторли* одељења завршавала су се равном таваницом, украшеном декоративним мотивима у штуку. Једина важна измена састојала се у томе што два типа грађења нису била распоређена по спратовима и нивоима (доњи и горњи), већ по значају који је придаван појединим собама: оне свечаније биле су зидане „на западњачки“. Изузетак је представљала „библиотека *ћемерли*“, просторија која је пре била сваштарско слагалиште но књигохранилиште у класичном смислу речи.¹³²

Међу главна дворска одељења убрајале су се митрополитова соба или „соба идеже господин стојит“, свечана сала, црвени и зелени кабинет, канцеларија и трпезарија. Њима је поклоњена личнија пажња, што значи да су биле обложене бојадисаним ламперијама и украшене ванредно лепим молерајем (забележен је и један у помодном рокајном *индијанише* стилу) са цветастим *шпалирима* и декоративном штукатуром.¹³³

Безмало сви патоси били су *подаванисани* *циглом*. Врата су била далеко различнија: једноставна, дуплована, бојадисана, окована, већином од храстовог или чамовог дрвета, али и гвоздена с незаобилазним немачким бравама и кључевима.¹³⁴ Пенџери од храстовине и јеловине имали су стаклена окна калајисана оловом. Спољњи прозори били су снабдевени и посебним штитником: неке од железних или дрвених *катри* или решетака на видљивијим местима добијале су и специјалне декоративне елементе – трбушаста испупчења и флоралну орнаментику.¹³⁵ И камини су, као и у коначима фрушкогорских манастира, били начињени од обичних, зелених кајева. За један је забележено да је украшен мотивима двоглавог орла. Неке пећи биле су узидане у дуваре између суседних соба ради економичнијег грејања. У инвентарима се наводе као „пола фуруне“.¹³⁶ Прозори су застирани завесама (*фирахангама*) од домаћег сукна (*раше*) или беле чоје.¹³⁷ Унутарње осветљење собама и ходницима митрополитског двора давали су зидни свећњаци у које су стављане свеће.¹³⁸ Било је и много чирака.

Најраскошнији намештај налазио се у просторијама у којима је обитавао митрополит. Од луксузније дрвенарије помињу се два канабета, један писаћи сто, цветаста астали, столови названи

¹²⁹ П. Васић, *Барок у Београду 1718–1739, у: Доба барока: Студије и чланци*, Београд 1971, 175; Д. Медаковић, *нав. дело*, 198.

¹³⁰ М. Тимотијевић, *нав. дело*, 58.

¹³¹ Д. Ј. Поповић, *нав. дела*, 133 (285); Д. Медаковић, *нав. дело* и место.

¹³² Д. Ј. Поповић, *нав. дела*, 139 (290).

¹³³ Р. М. Грујић, *Прилози за историју Србије у доба аустријске окупације (1718–1739)*, Споменик СКА ЛП, II разред 44 (Београд 1914), 129–130.

¹³⁴ Д. Ј. Поповић, *нав. дела*, 134 (286).

¹³⁵ *Исто*, 134–135 (287).

¹³⁶ *Исто*, 135 (287).

¹³⁷ *Исто*, 143 (294).

¹³⁸ *Исто*.

пилторским делом, позлађени, лакирани и израђени од црног камена, округли столићи, други с таблом, опшивени црном кожом, столови за точење пића – сви на *тракслерским* ногарима, *фајн* столице од коже или превучене чојом, *фајн* огледало оперважено стаклом, па чак и један *сахат-музикаш*.¹³⁹

Митрополитска палата је у унутрашњости имала двориште омеђено дрвеном оградом, а у њему и бунар са *штрицалицом*.¹⁴⁰

Нова резиденција београдско-карловачких митрополита била је за Српску варош оно што је за Немачки или Дунавски Београд представљала Александрова, Виртембергова или гувернерова касарна¹⁴¹ – апсолутна архитектонска доминанта и главна оријентирна тачка. О величини и лепоти најрепрезентативније зграде оног дела Горње Вароши коју су настањивали београдски *христијани* не може се правилно судити без макар овлашне представе о изгледу најнаочитије грађевине аустријског барокног Београда.

Правоугаона зграда касарне имала је три нивоа (приземље и два спрата) и исто толико дворишта. На основу цртежа француског сликара у служби на аустријском двору, Николе Франсоа де Спара, из 1738. године види се да су на све четири фасаде грађевине постојали улазни тремови-капије с отвореним терасама повише њих.¹⁴² Осим ових средишњих, и угаони ризалити рашчлањивали су зидне масе касарне, а широки венци делили су етажне. Сви прозори на згради (по легенди, било их је 312, по чему су ушли и у народну песму) били су украшени троугластим тимпанонима, забати на ризалитима и мансардама имали су конкавну барокну линију, а било је и елемената декоративне русике са стубовима тзв. колосалног типа.¹⁴³ У тренутку када су се у касарну аустријског принца Александра Виртембершког усељавали гренадири, београдском митрополитском двору тек су ударани темељи. У близини овог велелепног здања није било планирано подизање ни једне друге зграде: пред касарном се налазио празан простор – велики плац – намењен војним вежбама, смотрама и парадама.¹⁴⁴

Барокна обележја архитектуре Београда давали су преправљени Ђуприлића-хан и новосаграђене Пиринчана на Дорћолу (двор гувернера Краљевине Србије)¹⁴⁵, Зидарска или Коњичка касарна (доцније познатија као Делијски конак), а потом и градске капије међу којима су се, по саставним деловима новог архитектонског стила, нарочито истицале капија Карла VI (Видинска), капија Леополда I (Зиндан-капија), Стамбол-капија са Сахат-кулум и Краљ-капија.¹⁴⁶ Елементи ових грађевинских постројења подсећали су на антологијске детаље најлепших бечких и вирцбуршких палата, замисли и остварења најпознатијих аустријских и немачких барокних архитеката (Ј. Б. Фишер фон Ерлах, Л. Хилдебрант, Ј. Б. Нојман).¹⁴⁷

¹³⁹ Исто, 135–136, 140–141 (288–292).

¹⁴⁰ Исто, 135 (288).

¹⁴¹ Касарна Александра Виртембершког налазила се на простору данашње Кнез-Михаилове улице, на потезу између кафане „Руски цар“ и Змај-Јовине улице.

¹⁴² П. Васић, *Барок у Београду 1718–1739*. у: *Историја Београда, I*, Београд 1974, 575. (Између страна 527. и 528, у уметку с илустрацијама, Спаров прецизан цртеж репродукован је под бројем 8).

¹⁴³ Исто; Р. Веселиновић, *Београд под влашћу Аустрије од 1717. до 1739. године*, у: *Историја Београда, I*, 559.

¹⁴⁴ *Нав. дела*, 538 и 575.

¹⁴⁵ Д. Ђурић-Замоло, *Палата аустријског команданта Београда из XVIII века, називана „Двор принца Евгенија“ и „Пиринчана“*, *Годишњак града Београда, XVII* (Београд 1970), 69–80, сл. 7.

¹⁴⁶ Р. Веселиновић, *нав. дело*, 539–540, 559 и 579–580; Лј. Стојић, *Emblematic Motifs on Baroque Gates of Belgrade*, *Balkanica*, XXVIII (Београд 1997), 213–234.

¹⁴⁷ М. Илић-Агапова, *Илустрована историја Београда*, Београд 2002³, 164; П. Васић, *нав. дело*, 577, 579; В. Коњичушић, *Маргиналије уз српску графику XVIII и XIX века*, *Свеске Друштва историчара уметности СР Србије*, 18 (Београд 1987), 76.

У којој мери је рат у доба барока постао „урбанистички чинилац“, одразивши се на „војничко освајање простора“, најбоље сведоче прегнућа француског маршала и градитеља Себастијана Вобана, чија ће схватања о подизању фортификационих објеката – прилагођена временима сталног војевања – постати и остати општеприхваћена широм Европе све до XIX века. Вобановско наглашавање лепоте улазних капија уз прилагођавање грудобрана затеченој конфигурацији терена (бројни утврђени градови у Италији, Француској, Немачкој, Аустрији, али и у Трансилванији)¹⁴⁸, испољило се и приликом грађења београдске тврђаве за време аустријске управе. Пре но што је Дворском Ратном савету у Бечу са принцом Евгенијом (Еутеном) Савојским на челу 1725. поднео детаљни урбанистички план за обнову београдске тврђаве и варошког ширег центра¹⁴⁹, швајцарски инжењер и генерал-пуковник Никола Доксат¹⁵⁰ већ се прочуо као фортификациони стручњак по Вобановом систему при подизању и учвршћивању бедема Темишвара, Беча и других европских градова.¹⁵¹

Претварање утврђеног средњовековног *Singidunuma* у модерни систем војне краљевске бастионске фортификације подразумевало је како реконструкцију затечених, тако и подизање нових градских капија. Декоративну обраду фасада београдске тврђаве из двадесетих и тридесетих година XVIII века, карактерисала је строга, војничка варијанта немачког барока, њен визуелни ред и стаменост. Архитектонско рашчлањавање pročела капија обављано је по Микеланђеловом принципу моделовања ефектом *chiaro-scuro*. Реч је о примени рустичне структуре зида употребом каменних квадера, дискретној профилацији капитета пиластара и наглашавању заглавног (теменог) камена. Треће и четврто поглавље *Трактата о архитектури* болоњског градитеља и теоретичара архитектуре, Себастијана Серлија (S. Serlio, 1475–1554) чинили су управо предлози за рустичне градске (сценске) капије. Како је Серлија за живота најбоље прихватила француска средина у којој је радио као дворски градитељ (Фонтенбло) и писац утицајних трактата, чини се вероватним да је његов млађи имењак, Вобан, у каснијим новаторским схватањима фортификација и теоретским расправама о војним утврђењима ингениозно применио градитељска знања свог великог претходника. Упадљива сличност Серлиових нацрта за градске капије фланкираних стубовима или ступцима (западна фасада капија Карла VI и Леополда I, Сахат-капија, Краљ-капија и прва Водена или Диздарева капија) и тријумфалних лукова с троструким отворима са главних улаза у београдску тврђаву (североисточна фасада Капије Карла VI и Доња или Унутрашња Видин-капија)¹⁵² може се тумачити једино дугом владавином Вобановског уметничког укуса формираног на старијој традицији италијанског маниризма. Овим би били разјашњени и ранији разлози помињања неуобичајених варијанти тосканске и француске варијанте немачке барокне архитектуре, непримерно окарактерисане као „дорски стил“.¹⁵³

¹⁴⁸ Т. Стефановић-Вилковски, *Београд од 1717–1739. по архивским изворима*, Нова искра, VII, бр. 8 (Београд 1905), 246; М. Илић-Агапова, *нав. дело*, 163; V. Vatasianu, *Arta in Transilvania de la inceputul secolului al XVII-lea pina in primele decenii ale secolului al XIX-lea*, у: *Istoria Artelor Plastice in Romania*, Bucuresti 1970, 181–182, fig. 303–304.

¹⁴⁹ П. Васић, *Барок у Београду 1718–1739*, у: *Ослобођење градова у Србији од Турака 1862–1867*, Београд 1970, прештампано и у: П. Васић, *Доба барока: Студије и чланци*, Београд 1971, 150; Т. Стефановић-Вилковски, *Београд од 1717–1739. по архивским изворима*, Нова искра, VII, бр. 9 (Београд 1906), бр. 9, 274.

¹⁵⁰ Ž. Škalamera, *Planovi barokne rekonstrukcije Beograda od 1717–1739*, Urbanizam Beograda, 22 (Beograd 1973), 13.

¹⁵¹ М. Илић-Агапова, *нав. дело*, 158.

¹⁵² На основу четири прислоњена ступца око улаза и на крајевима, који јој фасадну површину деле на три дела, ова капија може, условно, послужити као илустративни пример за оба типа Серлиових нацрта градских улаза. То што њеном садашњем изгледу недостаје рустичност, не значи да је првобитно није ни имала. – в. М. Вуловић, *Капије београдске тврђаве*, Годишњак града Београда, XIX (Београд 1972), сл. 6 и 7; М. Поповић, *Београдска тврђава*, Београд 1982, сл. 48.

¹⁵³ П. Васић, *нав. дело*, 161.

Исте године када је саграђена Капија Карла VI (1736)¹⁵⁴ умире велики војсковођа Евгеније (Еуген) Савојски, чија су слава и ратне заслуге биле толике да су се памтиле још дуго након његове смрти – београдска тријумфална капија све до данас познатија је под његовим него под именом императора за чију је девизу „Аустрија изнад свега“ (*Plus ultra*)¹⁵⁵ принц војевао. Као и остале, и ова барокна капија Београдске тврђаве сачувала је већину својих скулпторалних инсценација, политичких порука и морализаторских симбола. Веродостојни сведоци барокних ефемерних спектакла апсолутистичких монархија које су их створиле (*Adventus – Улазак у Јерусалим*)¹⁵⁶, оне су остале упамћене више по њиховим утопистичким замислима и империјалистичким циљевима него по кадрости да их заиста чврсто остваре и очувају на дужи рок.¹⁵⁷

Одмах по освајању Београдске тврђаве, Аустријанци су прегли да целу варош, као најистуренији бедем целокупног хришћанства према Турској, фортификационо утврде и грађевински осавремене (1723–1736).¹⁵⁸ Због отпочињања новоградње, морало је бити срушено све што се испречило на замишљеној, а ускоро и оствареној бастионској траси урбанистичког плана за краљевску престоницу. У предузетим рушењима и чишћењу простора, нестала је с лица места и стара палата београдско-карловачких митрополита.¹⁵⁹ Нови регулациони план предвиђао је подизање кућа строго устројених у улицама које се секу под правим улогом. Мада је остварење овако замашног урбанистичког плана нарочито било намењено немачком делу града¹⁶⁰, по истом обрасцу почела се мењати и Српска варош: лаганим нестајањем непрегледних кривудавих уличица, губила се и атмосфера својствена оријенталним махалама.

Судбину београдског митрополитског двора, како старог тако и новог, делила је и Саборна црква посвећена светим архистратизима Михаилу и Гаврилу. Како је нова линија београдске тврђаве ишла баш преко старог и оштећеног главног српског варошког храма, то су њени остаци, заједно са старом резиденцијом митрополита, морали бити сравњени са земљом. Грађење нове велике катедралне цркве „са базиликалном основом и полукружном апсидом“ започео је митрополит Петровић, наставио његов наследник Јовановић, али га ни он није сасвим привео крају. По замашним завршним рачунима из овог периода, рекло би се да се радови на њеном подизању и украшавању завршавају тек пред поновни пад Београда у турске руке (1739).¹⁶¹

¹⁵⁴ Уједно, ово је и једина капија Београдске тврђаве којој се на основу постављене спомен-плоче зна тачна година завршетка градње. – в. М. Бирташевић, *Један нов документ о капији цара Карла VI у Београду*, Годишњак Музеја града Београда, III (Београд 1956), 121.

¹⁵⁵ F. Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI: Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, Berlin – New York 1981, Abb. 24, 37, 38.

¹⁵⁶ A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantine: Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*, Paris 1936, 234–236.

¹⁵⁷ D. Đurić-Zamolo, *Beograd kao orijentalna varoš pod Turcima 1521–1867: Arhitektonsko-urbanistička studija*, Beograd 1977, 167–169. Осим наведених капија београдске тврђаве, овде се мисли и на бедемске градске улазе: Стамбол (Цариградску или Виртембергову), Видин, Варош, Шабачку (Сава или Бањалучку), Петроварадинску и Темишварску (Вишњичку или Водену) капију. За главну и највећу, Стамбол-капију, зна се да је имала три улаза, од којих је средишњи, као колски, био највећи, највиши и најшири (4 м) док су бочни отвори били намењени проласку пешака. Била је сазирана од тесаника, раковичког гранита и опеке и, попут Карлове тријумфалне, простирала се правцем североисток–југозапад. Као једина која је преживела рушење 1739–1740, она је срушена тек 1866. године, али јој се темељи, због своје дубине (16 м), и данас прецизно знају.

¹⁵⁸ Исто, 165–166, 206–208.

¹⁵⁹ Р. Веселиновић, *нав. дело*, 537.

¹⁶⁰ Већ 1724. године било је предвиђено раздвајање немачке од српске београдске вароши. – в. Р. Веселиновић, *нав. дело*, 530.

¹⁶¹ Исто, 560; Има и аутора који тврде да је београдска Саборна црква подигнута већ 1728. – срушена тек након више од века одлуком кнеза Милоша, када је на њеном месту подигнута нова, 1837–1840. – у духу класицизма и касног барока. – в. Б. Вујовић, *Српске цркве и манастири Београда* [каталог изложбе Галерије САНУ, 31. јануар – 12. фебруар 1995], Београд 1995, 12; Исти, *Саборна црква у Београду*, Београд 1996, 25–26.

После новодонесене резолуције цара Карла VI из 1726. године о колонизационој политици у новоосвојеним покрајинама (Србији, Банату, Срему и Влашкој), из Дунавског Београда морали су се иселити сви становници који нису припадали римокатоличкој вероисповести. Међу њима је било највише православних Срба, Грка, Цинцара, Јермена и Јевреја којима више није било места у етнички чистом немачком делу Београда. Претежни део исељених Срба настанио се у Доњој српској вароши званој и Нова доња варош или Доњосавски Београд.¹⁶² За мање од десет година, у овом крају града, на раскрсници данашње Балканске и Немањине улице, довршена је 1734. године црква Рождества светог Јована Претече¹⁶³ на каменим темељима, зидана у бондруку и покривена хрстовом шиндром. Уз богомољу се налазила дрвена звоница, а у црквеној порти била је смештена и приземна школска зграда скромних димензија.¹⁶⁴

Изгледа да су Саборну цркву, заједно са новим митрополитским двором, Турци порушили, али не сасвим, нити до темеља. По сачуваној преписци београдског везира и Порте, чини се да је катедрални храм био доста оштећен, али је по добијању дозволе за поправку 1742. године, био обновљен без икаквих измена и проширења.¹⁶⁵

Што се покретне имовине и највећих драгоцености београдско-карловачких митрополита тиче, оне су на време, пре нових ратних вихора и страха, повучене на сигурно место. Опонашајући владаре и властелу у доба старе српске средњовековне државе, који би пред очекиваном турском најездом полагали своје благо у Дубровник, српски високи црквени великодостојници из прве половине XVIII века депоновали су своје драгоцености у за то већ унапред спремљене пологе у Будиму. Судећи по броју оковом добро обложених сандука и сачуваног пописа ствари које су се у њима нашле 6. октобра 1734. године¹⁶⁶, српска црква под аустријском окупацијом није била нимало сиромашнија од српске самосталне државе у средњем веку. Овај записник представља, уједно, и контролни документ о стању инвентара београдске резиденције из времена митрополита Мојсија Петровића и Вићентија Јовановића.

За време хабзбуршке владавине Краљевином Србијом, њу је, осим београдске архидијецезе, чинила и ваљевска епархија.¹⁶⁷ Вредна помена је ваљевска епископска резиденција о чијем се подизању, одржавању и уређењу старао владика Доситеј Николић. Двор се састојао из три зграде од којих је највеће и најлепше здање чинила кућа предвиђена за епископов боравак и стан, тзв. велики двор.¹⁶⁸ Приземно здање са две собе, две коморе и кухињом било је сазидано од печене опеке на начин *турецки* који је, ипак, дозвољавао опаску савременика како се радило о високој *чардакли* грађевини.¹⁶⁹ У главној згради епископске резиденције налазила се и придворна капела или мала црква с дрвеним доклатом испред ње. Ова капела била је и главни камен спотицања између месног становништва и аустријских власти око добијања дозволе за подизање нове варошке цркве. Ваљево је, због постојања придворног храма и вршења службе у њему, добило варошку цркву тек након 1735. године.¹⁷⁰

¹⁶² Исто, 530–531; Ж. Шкаламера, *Београдска Нова доња варош у XVIII веку*, Годишњак града Београда, XVIII (Београд 1971), 55 и даље.

¹⁶³ Д. Руварац, *Храм рождества св. Јована у Новој Вароши*, Српски Сион, бр. 5, год. XIV (Ср. Карловци 1904), 105–107.

¹⁶⁴ Исто, 560.

¹⁶⁵ Р. Тричкових, *Главна тврђава Царства према Европи*, у: *Историја Београда*, 1, 615.

¹⁶⁶ Р. М. Грујић, *Прилози за историју Србије*, 84–85, 110.

¹⁶⁷ Д. Руварац, *Митрополија београдска око 1735. године*, Споменик СКА, XLII, II разред 37 (Београд 1905), 101.

¹⁶⁸ Д. Ј. Поповић, *Србија и Београд*, 127.

¹⁶⁹ Исто.

¹⁷⁰ Исто, 152.

Визитације које су од 1732. до 1736. године по налогу митрополита Вићентија Јовановића обављене у пожаревачком ексархату, као и у смедеревском, грочанском, београдском, шабачком, ваљевско-палежком и рудничком диштрикту, инвентарисале су седамдесетак цркава и манастира тзв. београдске и ваљевске епархије Краљевине Србије.¹⁷¹ Прикупљени подаци занимљиви су и сами по себи, али још више када се упореде са сличним пописима и описима (шматизмима) састављеним нешто раније (1734) и касније (1753) у фрушкогорским манастирима, на пример.

Пада у очи да је што стародревних што новоподигнутих црквених здања у односу на употребљени грађевински материјал – камен или дрво – било отприлике пола-пола. Београдска администрација принца Александра дозволила је Србима-варошанима преуређење бивших турских џамија у богомоље православног обреда у свега седам случајева: у Параћину, Смедереву, Смедеревској (Асан-пашиној) Паланци, шанцу Коларе код Јагодине, Гроцкој, Чачку и Крагујевцу.¹⁷² Све оне биле су на солидним темељима, добро очуване и у потпуности изграђене од камена. По својем унутарњем и спољном изгледу толико су се издвајале од свега у околини да су их задивљени и занемели визитатори немоћно описивали као грађевине чија се „висина не може ни измерити“. Из цркве у Параћину 1734. године, православни парохијани управо су уклањали преграђени чардак у којем су се Турци својевремено клањали, а две године доцније, Чачани су постављали иконостас у богомољи којој су настојали да врате хришћанско подобје.¹⁷³ Смедерево и Гроцка, као вароши са накнадно преправљеним турским мошејама, имале су по једну православу цркву подаље од ове, значи, ван главне чаршије.

Нове цркве грађене су или на темељима стародревних из турског земана (у међувремену обрушеним до земље), или на новоизабраним местима, обично на сред села. У областима обухваћеним визитацијом, тридесетих година XVIII века, храмови су устројавани од храстових балвана, порта је кољем ограђивана, а уместо звонима, цркве су располагале клепалима, баш као за време Турака. Истовремено, зидане су и велике, високе, дуге и простране богомоље од камена, са женском припратом и двојим вратима – *мужеским* и *женским*, а потом покриване шиндром и препокриване црепом.¹⁷⁴ Дрвене звонаре постављане су на четири дирека са звоном у црквеној порти. Од било каквог материјала да су подизане, *ћемерли* свод над црквом је, по правилу, тек накнадно постављан. За ретко који храм се изреком наводи да је попатосан опеком или липовим даскама и *кречлеисан* споља и изнутра. Звона су, уколико их је богомоља уопште имала, постављана или у каменој звона-

¹⁷¹ Д. Руварац, *нав. дело*, 101–205.

¹⁷² Исто, 105, 141, 143, 146, 166 и 168. Пре турских освајања у Чачку је већ постојала православна црква, па се ова примопредаја може сматрати враћањем правим власницима. – уп. Д. Ј. Поповић, *нав. дело*, 151.

¹⁷³ Д. Руварац, *нав. дело*, 105 и 166.

¹⁷⁴ Првом типу црквених здања припадали су храмови у Смољинцу код Пожаревца, Затоње и Острво код Великог Градишта, Петка код Костолца, Доња Ливадица (Ливаде) крај Велике Плана, Неменикуће близу Младеновца, Раниловац недалеко од Аранђеловца, црква светог Јована у Шапцу, црква-брвнара посвећена светом Николи у Прхову и она у Јаловику у Шабачком диштрикту, црква светог великомученика Георгија у Дивцима крај Ваљева и богомоље у Прањанима, Мојсињу, Лозници (Чачак) и Витановцу (Краљево) као и црква-брвнара у Такову.

Другом типу здања од трајног материјала, камена, припадале су, осим већ помињаних преуређених турских џамија, и цркве у Доњем Милановцу (Поречу), Голупцу, Смедереву (манастир Успења Богородичиног), Великом Селу код Сланаца, Црној Бари крај Дрине у шабачком диштрикту, Петници, Грошници код Крагујевца (чији је ктитор био тамошњи оберкапетан Станиша Млатишума), Жабарима код Аранђеловца и Страгарима.

Црква светог Николе у Шетоњама недалеко од манастира Горњака занимљива је по томе што је грађена пола од камена, пола од дрвета.

За богомоље чија је градња била у току, најчешће се није изричито наводило од какве су грађе подизане.

Изгледа да су и цркве сачуване из средњег века (чије се време настанка ретко кад прецизније наводи) такође биле равномерно подељене по начину зидања и употребљеној грађи. – в. Исто, 102–171.

ри, или под црквеном стрехом или, најчешће, на дрвену звоницу покривену шиндром, на коју је стављан лимени крст на средини. Многе цркве нису биле снабдевене ни крстионицом; крштавало се или у прозорском удубљењу у зиду, или у каквом другом „ископаном рову“ начињеном у једном од углова наоса.¹⁷⁵ Олтар и женска припрага били су од главног црквеног брода одељени липовим, тополовим, храстовим, буковим, чамовим, јасиковим и стрижевим даскама или обичним пружењем. За највећи број храмова наводило се да имају двоја врата, тзв. мушка и женска, на северној и западној страни цркве, или устројена „једна за другим, от запада“. Посебну занимљивост представљале су црквене грађевине са две приправе и два иконостаса.¹⁷⁶

Спољашњи изглед и унутрашња опрема сеоских цркава у београдској архидијезези и ваљевској епархији нису се много разликовали од својих парњака истовремено подизаних и украшаваних од Срба у Карловачкој митрополији и оних у крајевима под јурисдикцијом Пећке патријаршије. Примера ради, у рубним деловима Срема, у Каменици, Товарнику и Карловчићу, такође су забележене појаве два иконостаса у једној те истој цркви: као олтарске, и као преграде које су делиле мушку од женске приправе.¹⁷⁷

У периоду омеђеном Карловачким и Београдским миром, на подручју далматинске Буковице, Равних Котара, книнске и цетињске Крајине и сплитске Загоре настављено је са подизањем нових и обновом већ постојећих тзв. ускочких или хајдучких цркава.¹⁷⁸ Реч је о једнобродним храмовима са полукружном апсидом и несразмерно високим кулама-звоничима (кампанилима) приграђеним са западне стране, који преузимају улогу ранијих скромних звоника на *преслици* смештаних повише главног улаза. Будући да ове сеоске камене богомоље нису имале посебно наглашене стилске одлике, нити су се одликовале компликованијом фасадном декорацијом, треба их сматрати делима руку домаћих неимара, зидара и каменара.

Позамашан је број села и насеља која се након протеривања Турака из ових крајева обраћају новим властима с молбом да саграде, оправе или прошире црквене грађевине у којима би се обављала служба за православни живаљ.¹⁷⁹ Затечене турске џамије и овде су биле на добром гласу као верска здања која су се могла брзо, лако и јефтино преиначити у храмове римокатоличког и православног хришћанског обреда. У Врлици су, на пример, 1688. године тамошњу османску мошеју Млеци уступили на коришћење фратрима упркос чињеници да је цетињска Крајина већином била настањена Србима. Како представници владајуће вере нису могли гледати две цркве које су православни овде имали од давнина (храм Вазнесења Господњег, или цркву Светог Спаса покрај врела Цетине, и храм светог Ђорђа у непосредној близини саме вароши), заповеђено је насилно одузимање обе српске богомоље и њихово стављање на располагање римокатолицима. Тако је вла-

¹⁷⁵ Исто, 105 и 108; Д. Ј. Поповић, *нав. дело*, 153.

¹⁷⁶ Храм светог Георгија у Осечини у првој припрати имао је иконостас са изображеним *Распећем Христовим* на крсту повише царских двери. Црква светог Николе у Бељини (Белину) код Степојевца имала је само једну, женску припрату, али зато две сликане преграде: иконостас пред олтаром и сликано *Распеће* на дрвеном крсту у паперти. Изгледа да је и црква светих архистратига Михаила и Гаврила у вароши Бродац у Семберији имала два иконостаса, пред олтаром и припратом. – в. Исто, 157–158, 165.

¹⁷⁷ Д. Ј. Поповић, *Срби у Војводини*, 2, 352–353.

¹⁷⁸ М. Радека, *Прилози о споменицима културе код Срба у сјеверној Далмацији*, у: *Срби и православље у Далмацији и Дубровнику*, Загреб 1971, 166–170; Р. Л. Веселиновић, *Уметност у Срба Северне Далмације у XVIII столећу: Прилог историји српске уметности у XVIII веку*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 18 (Нови Сад 1982), 200 и 211; Љ. Стошић, „Ускочке“ или „хајдучке“ цркве у Далмацији, *Политика*, 22. фебруар 1992, 17; Иста, *О ускочким црквама и хајдучким иконама*, Даница, 2 (Београд 1994), 306.

¹⁷⁹ У првој половини XVIII века такве молбе млетачким властима поднели су: Читлук, Ервеник, Карин, Модрино Село, Опuzен, Ковачевићи, Баљци, Церање, Тепљух, Жегар, Бенковац и Дрниш. – в. Р. Л. Веселиновић, *нав. дело*, 211.

дајућа мањина за непуних десет година стекла чак три латинска храма, а *схизматичким Морлацима* који своје јереси баш никако нису хтели да се одрекну, предата је у власништво једна појата, стајска просторија са приземљем и таваном.¹⁸⁰ Да је било и другачијих примера, сведочи случај из Имотског. Пошто су Турци 1717. године напустили Имотску Крајину, њена опустела поља населило је неколико хиљада Срба из Старе Херцеговине. Новообразованој јакој и национално-верски хомогеној црквеној општини генерални млетачки провидур Мочениго изашао је у сусрет тако што је дозволио претварање бивше турске џамије у православну богомољу. Фратри су против *хркаћа* залуд негодовали све до 1735. године. Тек тада су, оснивањем свога манастира, успели да неприкосновено загосподаре овим крајем на начин како су то већ спровели у Врлици и, делимично, у Книну.¹⁸¹

Због изненадне турске провале и нечуведеног зулума Далбатан-пашиних пуштахија, калуђери манастира Драговића били су приморани да сместа напусте (1698) своје старо, тек обновљено обитавалиште (1695) и пређу под дуждеву власт. Млетачки Сенат им је као избеглицима-бескућницима уступио на коришћење цркву светог Јована на главици код Брибира с околним земљиштем за изградњу новог манастира. Све што је том приликом саграђено и оправљено на старој православној цркви, морало се, услед повлачења Турака из Далмације у Босну и повратка калуђера у манастир Драговић, вратити у руке Латина. О давнашњем привременом боравишту монаха-Драговићана код Брибира остало је само сећање кроз спомињање старе Бусовића куле.

Тридесете године XVIII века за Србе у Далмацији јесу период када се више пали и руши него гради и дограђује. Изузетак чине православне цркве у Баљцима и Дрнишу: док се прва подиже из темеља, друга се проширује по други пут тако што јој се са источне стране приграђује нова капела (1730).¹⁸² Свега неколико година доцније, у околностима које се по верској нетрпељивости не могу поредити с онима под Турцима, од млетачког провидура стижу учестане наредбе да се православни храмови у Броћанцу, Брибиру, Кистању и другде – сравне са земљом.¹⁸³

После државног дукала (1739), за српске цркве у Далмацији престаје се везивати постојање олтара двају обреда – православног и римокатоличког. Њихово постављање и упоредно обављање богослужења забележено је у цркви светог Илије у Задру, цркви Успења Богородице у Шибенику, храму свете Параскеве на Хвару и у Трогиру, а везује се за период од XVII до прве половине XVIII века.¹⁸⁴ Крајњи циљ постављања католичких олтара у православне храмове¹⁸⁵ био је перфидна намера њиховог преконоћног обраћања у латинске без доказа да су грчки на истом месту икада и постојали.

Парохијалне и манастирске цркве у Далмацији у својој унутрашњости имале су ниске олтарске преграде са престоним и једним до три реда мањих икона са сликаним крстом (*Распећем*) повише њих. Зидане иконостасе имале су четири цркве: у Билишанима Доњим, Бјелини, Исламу Грчком и Бргуду.

Малени једнобродни правоугаони храмови с полукружном олтарском апсидом уобичајени су тип црквених здања грађених и дограђиваних током прве половине XVIII века и у Старој Херцеговини. Полуобличасти сводови ових црквица ослањали су се на конструкциона појачања: прислоњене лукове уз подужне зидове – карактеристичне елементе црквене архитектуре које је тзв. турски период сачувао као стилску заоставштину поморског (медитеранског) типа византијске архитектуре.¹⁸⁶

¹⁸⁰ Н. Милаш, *Православна Далмација: Историјски преглед*, Београд 1989, 245–247.

¹⁸¹ *Исто*, 358–359.

¹⁸² *Исто*, 580.

¹⁸³ *Исто*, 388.

¹⁸⁴ *Исто*, 331–332 и 377–378.

¹⁸⁵ Р. М. Грујић, *Православна српска црква*, Крагујевац 1989, 161.

¹⁸⁶ С. Раичевић, *Споменици у старој Жупи Оногошит*, Београд 1992, 62–65 и 71–74.

Црква светог архистратига Михаила у Велимљу и петропавловски храм у Никшићу два су споменика с подручја Жупе Оногошт који на најбољи начин илуструју овај тип црквених грађевина. Са звонницама *на преслици* и једноставном розетом повише западног улаза, ова мала камена здања се по својој спољашњости ни по чему не разликују од српских храмова у православној Далмацији.



1. Црква манастира Крушедола (1722)
1. Monastery of Krušedol, church (1722)



2. Улаз, коначи и капела манастира Крушедола (1725–1736)
2. Monastery of Krušedol, entrance, dormitories and chapel (1725–1736)



3. Манастир Велика Ремета (1722–1735)
3. Monastery of Velika Remeta (1722–1735)



4. Манастир Шишатовач (1738–1742))
4. Monastery of Šišatovac (1738–1742)



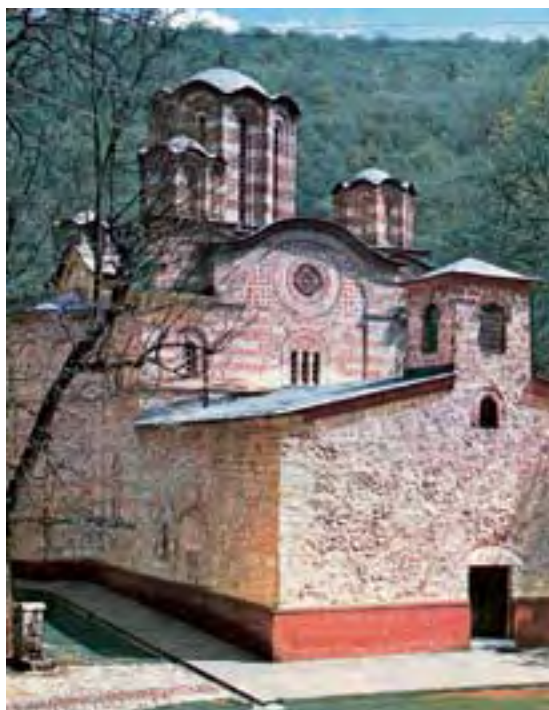
5. Црква манастира Бођана (1722)
5. Monastery of Bodjani, church (1722)



6. Конаци и звоник манастира Бођана (1722)
6. Monastery of Bodjani, dormitories and belfry (1722)



7. Црква манастира Драче (1735)
7. Monastery of Drača, church (1735)



8. Припрата и звоник манастира Раванице (1721)
8. Monastery of Ravаница, narthex and belfry (1721)



9. *Кapiја Карла VI, североисточна страна, Београд (1736)*
9. *Triumphal gate of Charles VI, view from the northeast, Belgrade (1736)*



10. *Кapiја Карла VI, југозападна страна, Београд (1736)*
10. *Triumphal gate of Charles VI, view from the southwest, Belgrade (1736)*

Обнова монументалног живописа код Срба између Пожаревачког (1718) и Београдског мира (1739) неодвојива је од сликарске теорије и праксе грчких конзервативних монашких кругова са почетка века. И стварање програма, и отпочињање опонашања неприкосновеног узора у овом периоду, истакнутог солунског сликара из доба Палеолога, Манојла Панселиноса (Μανουήλ Πανσεληνός), везани су за Свету Гору. Наиме, јеромонах, живописац, иконописац и стихописац Дионисије Фурноаграфиот¹, тридесетих година XVIII века саставља сликарски приручник који ће истовремено – имајући у виду тада још увек добро сачуване Панселиносове оригинале (фреске из Протатона у Кареји из око 1300. године², али и иконе и друге фреско комплексе на Светој Гори) – спроводити у дело како путујуће групе грчких монаха-зографа, тако и оних окупљених око Давида из Селенице (припрата параклиса Богородице Кукузелице у Великој Лаври, 1715; католикон манастира Каракала, 1717; параклис Светих арханђела у Хиландару, 1718; наос параклиса Богородице Кукузелице у Лаври, 1719; параклис светог Димитрија у Ватопеду, 1721; параклис Богородичиног покрова у Хиландару, 1740; егзонартекс манастира Дохијара и припрата манастира Ставрониките, прва половина XVIII века)³, а потом и у Мосхопољу (Свети Никола, 1726), Костуру (Свети Јован Претеча – предграђе Аποзари, 1727) и у Солуну (Неа Панагиа, око 1727).⁴ Има основа за веровање

¹ Α. Ευγγουπουλου, *Τεσσαρες φορηται εικονες του Διονυσιου*, Ελληνικα, 10 (Αθηναι 1938), 5–7, εικ. 1–4; P. Hetherington, *The "Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, London 1974, II [Introduction]; Љ. Стошић, *Одјеци Ерминије Дионисија из Фурне у зидном сликарству хиландарских параклиса из прве половине XVIII века*, у: *Осам векова Хиландара*, Београд 2000, 621–628; D. D. Triantaphyllopoulos, "Byzance après Byzance": *Post-Byzantine Art (1453–1830) in the Greek Orthodox World*, у: *Post-Byzantium: The Greek Renaissance – 15th–18th Century Treasures from the Byzantine & Christian Museum, Athens*, Athens 2002, 18; D. Konstantinos, *Greece: Heart of Art and Culture after the Fall of Constantinople*, у: *Post-Byzantium: The Greek Renaissance*, 45–47, ил. на стр. 20 и 46.

² G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, 2; Α. Χυγγουπουλος, *Manuel Panselinos*, Athens 1956, 11–12; M. Chatzidakis, *Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle: Les recherches sur l'évolution du style*, у: *Rapports I de XIVe Congrès internationale des études byzantines*, Bucarest 1971, 105; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, Београд 1975, 18; П. Миљковић-Пепек, *Прилог кон сознанијата за солунското потекло на сликарска фамилија Астрада и за можното поистоветување на зографот Михаило Астрада со Панселинос*, *Годишен Зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот во Скопје*, књ. 5–6 (Скопје 1979–1980), 217.

³ Μ. Χατζηδακης, 'Ελληνες ζωγραφοι μετα την 'Αλοση (1450–1830) με εισαγωγή στην ιστορία της ζωγραφικής της εποχής, т. 1, Αθηναι 1987, 105, 107; Исти, *Byzantine Art of Mount Athos*, у: *Treasures of Mount Athos*, Thessaloniki 1997, 25–26; P. L. Vocotopoloulos, *Monumental Painting on Mount Athos, 11th–19th Century*, у: *Treasures of Mount Athos*, 37; E. N. Tsigaridas, *Portable Icons*, у: *Treasures of Mount Athos*, 53.

⁴ Th. Popa, *Piktorët mesjetarë shiptarë*, Tiranë 1961, 63–72; Исти, *Considération générales sur la peinture postbyzantine en Albanie*, у: *Actes du Ier Congrès international d'études balkaniques, vol. 2*, Sofia 1969, 780; H. Nallbani, *Rreth krijimitarisë së piktorit David Selenicasi [De l'oeuvre du peintre David Selenicasi]*, Monumentet, 1 (Tiranë 1971), 119–126; Д. Медаковић, *Манастир Хиландар у XVIII веку*, Хиландарски зборник, 3 (Београд 1974), прештампано и у: Д. Медаковић, *Трагом српског барока*, Нови Сад 1976, 132–133; Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, Нови Сад 1987, 21; D. Dharmo, *Peintres albanais aux XVIe–XVIIIe siècles*, Balcanica, XX (Belgrade 1989), 52–53; D. Konstantios, *нав. дело и место*.

како су нова схватања⁵ у поимању зидног сликарства, преко Корче и Охрида као центара, а преко синова и настављача старијих живописца, веома брзо ухватила корена на просторима ондашње Охридске епископије.⁶

За своје ставове које ће изнети у приручнику за сликаре (Ἐρμηνεία της ζωγραφικης τεχνης) са циљем да кодификује актуелно позновизантијско сликарство⁷ на грчком тлу у доба туркократије, Дионисије из Фурне се, према сопственом признању, надахнуо старијим утицајним сликарским приручницима који су, по предању, припадали Панселиносу, Теофану Крићанину и Франгосу Кателаносу, али и библијским, литургијским и хагиографским текстовима.⁸ Стога су и разумљива доцнија упоређивања Дионисијеве *Ерминије* с одлукама Стоглавог сабора (1551), сазваног у време руског цара Ивана IV Грозног и налажења сличности између закључака изнетих у *Сто поглавља* са излагањем грчког јеромонаха. Ово се нарочито односи на ставове о сликању светачких ликова (икона) као богоугодном делу и предмету вишегодишњег самопрегорног труда које будући мајстори ваља да наукују код најобдаренијих, највештијих и најискуснијих мајстора.⁹ Уколико пак оваква обука из било каквог разлога изостане, њену замену треба потражити у угледању на оригиналне творевине Манојла Панселиноса или неког од великих Крићана XVI века.¹⁰

У манастиру Хиландару крајем XVII и током целог XVIII века живопишу се многобројни параклиси. Осликавање зидова црквице посвећене светим архистратизима Михаилу и Гаврилу¹¹ плод је конзервативног истрајавања у подражавању средњовековних строгих сликарских закона, потпомогнутог светогорском *Ерминијом* Дионисија из Фурне. Ктитори Димитрије и Кранислав при игуману кир Макарију јеромонаху 1718. године наручили су од двојице мајстора¹² уобичајене традиционалне композиције везане за легендарна *Чуда* храмовних патрона¹³, односно, архистратига Михаила.¹⁴ Улога великог предводника арханђела као народног ратника-ослободиоца и лекара-исцелитеља подробно је илустрована у циклусу од десетак композиција, међу којима има и оних из других библијских тематских циклуса са светим Михаилом као неизбежним посредником

⁵ Реч је о *Трактату* грчког сликара Панајотиса Доксараса (1662–1729) са острва Закинтоса из 1726. године. – в. А. С. Про-
сориоу, *La peinture religieuse dans les îles Ioniennes pendant le XVIIIe siècle, Essai sur la transformation de la peinture byzantine en
baroque*, Paris 1939, 106–111; Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 128–129; Д. Медаковић, *Натуштање
зографског стила. Дело Христофора Жефаровића. Бојани*, у: *Српска уметност у XVIII веку*, Београд 1980, 17; Л. Шелмић,
Српско зидно сликарство XVIII века, Нови Сад 1987, 28; Иста, *Западноевропски барок и српско зидно сликарство 18. века,
у. Западноевропски барок и византијски свет*, Београд 1991, 194; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад
1996, 232; М. Тимотијевић, *Традиција и барок: О тумачењу традиције у реформама барокне пикторалне поетике*, Зборник
Матице српске за ликовне уметности, 34–35 (Нови Сад 2003), 205.

⁶ Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX–XVIII век*, Скопје 1983, 113–124; В. Поповска-Коробар, *Ико-
не из XVIII века из цркве Св. Димитрија у Битољу*, Свеске Друштва историчара уметности СР Србије, 17 (Београд 1986),
89–98; Иста, *Прилог кон проучавањето на ликовните врски помеѓу живописот на манастирот Драча и сликарството од прва-
та половина на XVIII век во Македонија*, Зборник Музеја на Македонија, Нова серија, 1 (Скопје 1993), 149–159.

⁷ В. В. Бичков, *Византијска естетика: Теоријски проблеми*, Београд 1991, 163–164, 306–307.

⁸ Р. Hetherington, *нав. дело*, III–IV [Introduction].

⁹ Г. Острогорски, *О веровањима и схватањима Византинца*, Сабрана дела Г. Острогорског, књ. V, Београд 1970, 189, 199 и
202; Dž. Bilington, *нав. дело*, 94.

¹⁰ Р. Hetherington, *нав. дело*, 2.

¹¹ С. Петковић, *Хиландар*, Београд 1989, 54.

¹² Д. Давидов, *Позновизантијски и „барокни“ манир у светогорској графици XVIII и XIX века, Западноевропски барок и визан-
тијски свет*, 138.

¹³ Д. Медаковић, *Манастир Хиландар у XVIII веку*, 132. Мада неуједначеног квалитета, живопис параклиса посвећеног
светим архистратизима сматра се за зографски најуспелије достигнуће у Хиландару не само током прве половине већ
и у целом XVIII веку. – в. Исто, 144.

¹⁴ С. Габелић, *Циклус арханђела у византијској уметности*, Београд 1991, 23–31.

(Гостољубље Аврамово, Три младића у пећи огњеној, Чудо арханђела у бањи Витезди). Представа Чудо у Хони уз приказивање изненадног јављања арханђела Михаила цару Давиду (Арханђео Михаило зауставља погибију народа тражењем Давидове жртве), пророку Данилу (Данило у лављој пећини), старозаветном војсковођи Гедеону (Руно Гедеоново) и Сариној робињи Агари и њеном и Аврамовом незаконитом сину, Исмаилу (Арханђео Михаило показује Агари студенац с водом) – препоручивао је и Дионисије из Фурне у својој Ерминији.¹⁵ Низање сцена у којима се помаже болним, слабим, пониженим, животно угроженим, духовно ослабљеним или неодлучним, а истовремено зауставља масовна погибел и патње недужних, било је посебно омиљено у доба туркократије.

Сцене каква је и она из припрате – Свети Пахомије Велики и анђео Господњи са славним пустиножителем насликаним као Божијим изаслаником у дугачкој монашкој ризи¹⁶ – потврђују како се овде радило о обнављању тзв. наративног монашког стила из доба Палеолога. Занимљиво је да је ову композицију, смештену и у првој зони јужног зида нартекса цркве банатског манастира Месића, четврт века доцније (1743) поновила трочлана група архаизирајућих сликара влашко-цинцарског порекла.¹⁷ У питању је приказ који Дионисије подробно описује у одељку свога приручника о сликању светих преподобних отаца: старцу Пахомију прилази анђео у облику савршеног монаха (чин великог схимника), у дугачкој мантији с капуљачом, саопштавајући му како ће стари отшелник у оваквом лику, спасавајући своје тело и душу, постати образац за искушеничко и трудољубиво живљење, дарујући му, том приликом, и писани устав-правила за подвижнички монашки живот у облику отвореног свитка.¹⁸ Образац за Дионисијеву Ерминију у одељку о светом Пахомију – оличењу грешника-светитеља којим се постаје својом слободном вољом, а не пуким рођењем – осим у Протатону, могао се наћи и на зидовима храма светог Николе на Метеорима, које је живописао Теофан Крићанин (1527), или у светогорском манастиру Дохијару (1568), врским ликовним и теолошким баштиницима дела сликаревог омиљеног мајстора Манојла Панселиноса.¹⁹

Стојећи ликови светих пустиножитеља и ратника у првој зони хиландарског параклиса светих Арханђела одају неподељен утисак да су њихови анонимни творци – а по грчким натписима рекло би се да су у питању Грци²⁰ – морали потећи из најужег сликарског круга или Давида из Селенице, или самог Дионисија из Фурне. Осим што представљају одразе крутог повиновања препорукама из сликарског приручника који се тада тек писао или састављао, ликови са ових фресака јесу и покушај верног копирања протатонских парњака-предложака.²¹ У прилог томе говоре

¹⁵ P. Netherington, *нав. дело*, 65.

¹⁶ Д. Медаковић, *нав. дело*, 133.

¹⁷ Л. Шелмић, *нав. дело*, 18–19, сл. 53.

¹⁸ Дионисије из Фурне у својој Ерминији прецизира текст анђеоског упутства: „У овом лику (схими) спашће се свако тело, о, Пахомије“. – в. P. Netherington, *нав. дело*, 59.

¹⁹ Сцена са светим Пахомијем била је честа тема фрескописаца српских цркава и манастира између XIV и XVII века. Светитељев анђеоски пратилац понекад се и прецизније наводи као арханђел Гаврило (Никоље), односно Рафаил (Благовештење под Кабларом, Темска).

²⁰ Једини изузетак представља свитак у рукама светог Симеона Српског са ћириличним текстом који започиње речима: „Приђите, чедо, и послушајте мене (о) страху Господњем“ (Пс. XXXIV,11: „Ходите, дјецо, послушајте ме; научићу вас страху Господњему“ – текст који свети Сава у Хиландарском типичу [1199] наводи као препоруку манастирској братији при постављању игумана, саветујући их да изаберу онога који има одважности да то каже – в. Свети Сава, *Сабрана дела* [прир. и прев. Т. Јовановић], Београд 1998, 69), али је исписан у толикој мери невестно у односу на све остале у параклису да оставља недоумицу да ли га је писала иста рука. Исти текст нешто касније наћи ће се и на свитку светог Симеона насликаног такође у великосхимничкој одори у првој зони западног зида наоса цркве манастира Драче.

²¹ Свети Јефрем Сирин, представљен је у капуљачи, као старац ретке браде и раштркане косе с натписом „Озбиљност помешана са смехом лако убија душу“, а од протатонског узора дели га само изостављање црвеног перваза при ободу његовог покривала за главу. – уп. А. Хунгорџоулис, *нав. дело*, сл. 2; P. Netherington, *нав. дело*, 60.

и остале сцене, попут оних из циклуса *Чуда светих арханђела и Великих празника*, композиције са светим јеванђелистом Јованом и *Пророком Данилом међу лавовима* али и фигуре старозаветних великих свештеника, пророка и царева – Самуила и Мелхиседека.²²

Новија истраживања фрагменте живописа из крушевачке Лазарице, рађене уљаном бојом²³, са идентификованим ликовима кнеза Лазара и цара Уроша (данас у Народном музеју у Београду), датују у период око 1721. године и не атрибуирају зографској дружини Андреја Андрејевића.²⁴ Палеографија сачуваних натписа и хемијска анализа упућују, додуше, на прву половину XVIII века²⁵, али ни стилски, ни технолошки ови више него скромни остацки сликарства не могу се довести у везу с традиционалним фреско техникама²⁶ примењеним најмање деценију позније у Враћевшници.

Старији истраживачи доводили су и живопис Стефанове припрате цркве манастира Раванице у непосредну везу с познатим боравком мајстора из тајфе Андреја Андрејевића у Враћевшници, описујући чак неке његове партије (лик светог Трифуна), као несумњиво боље радове.²⁷ Пажљиво праћење животног пута, ктиторског прегалаштва, па и уметничке каријере даскала јеромонаха Стефана Раваничана, упућивало је и на нешто другачија датирања и атрибуирања живописа манастирске припрате. Будући да се пређашњи раванички монах вратио у Србију у време ратног затишја (1717), пре успостављања Пожаревачког мира, обнављање ћелија и припрате било је окончано већ 1721. године²⁸, да би се вредни прегалац 1729. преставио Богу оставивши у свом тестаменту новац неопходан за наставак радова.²⁹ На основу података визитационе комисије, на чијем челу се 1733. године нашао митрополит Вићентије Јовановић, сазнаје се како је срушену раваничку припрату „неки даскал Стефан подигао на свод и изнутра утврдио са четири стуба и живописао само свод“.³⁰ Судећи по овим подацима, живопис у првој (стојеће фигуре) и другој зони (медаљони са ликовима светитеља) као и на ступцима у припрати, укључујући и ктиторски портрет јеро-

²² Д. Медаковић, *нав. дело*, 132–133. Смештене на потрбушју лука који дели припрату од наоса параклиса, фигуре старозаветних праведника, Самуила и Мелхиседека, до најситнијег детаља следе Дионисијеве препоруке. Насликани као старци са изузетно дугим и сасвим седим брадама, они носе митре и атрибуте по којима се и распознају – кадионицу с рогом напуњеним уљем (Самуило) и зделом у којој су три хлебчића (Мелхиседек). – уп. Р. Netherington, *нав. дело*, 27–28. Поврх тога, и мимо кратких писаних упутстава, творац овог живописа био је очигледно добар зналац сликане зидне декорације из XIV века јер је, у духу њене најбоље традиције, огрчаче старозаветних отаца самостално украсио исцртаним словима по древном обичају из доба Палеолога. Међутим, сва слова (а на огрчачу пророка Самуила избројано их је 156) овде су искључиво у декоративној функцији пошто зографи позновизантијског периода (од половине XVI до почетка XVIII века) нису више разумевали њихов изворни значај и смисао. – уп. Л. Павловић, *Иконографска епиграфика код пророка*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 20 (Нови Сад 1984), 39, 40–41, 44–45.

²³ Један од западноевропских изума новијег доба, уљано сликарство, Дионисије у првим деловима свог сликарског практикума спорадично образлаже као техничко-технолошку новину у односу на у Византији одомаћене технике фрескописа и иконописа. – уп. М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 139.

²⁴ В. Ристић, *О живопису цркве св. Стефана у Крушевцу*, Рашка баштина 1 (Краљево 1975), 59; М. Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Београд–Крагујевац 1987, 24; Л. Шелмић, *нав. дело*, 51.

²⁵ В. Ристић, *нав. дело*, 62–63.

²⁶ Л. Шелмић, *нав. дело и место*.

²⁷ М. Ђоровић-Љубинковић, *Даскал јеромонах Стефан Раваничанин*, Рад војвођанских музеја, 5 (Нови Сад 1956), 78; Иста, *Даскал Стефан: Поводом шесте стогодишњице оснивања Раванице*, у: *Манастир Раваница 1381–1981*, Београд 1997, 175.

²⁸ П. Васић, *Поствизантијско сликарство у Србији у XVIII и XIX веку*, у: *Градска култура на Балкану (XV–XIX век) – 1*, Београд 1984, 227; *Очевици о Великој сеоби Срба* [приредио Ђ. Трифуновић], Крушевац 1990, 42; Л. Шелмић, *Западноевропски барок и српско зидно сликарство XVIII века*, 192.

²⁹ М. Ђоровић-Љубинковић, *Даскал јеромонах Стефан Раваничанин*, 75; М. Tatić-Đurić, V. S. Jovanović, *Ravanica*, у: *Likovna enciklopedija Jugoslavije*, 2, Zagreb 1987, 702; М. Kolarić, *Ravanicki, Stefan, Likovna enciklopedija Jugoslavije*, 2, 703; Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије (1791–1848)*, Београд 1986, 185–186.

³⁰ Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, 12 и 50.

монаха Стефана Раваничанина на западном зиду, северно од улазних врата (без макете припрате у рукама), настао је после даскалове смрти, можда и 1736. године.³¹ Ове фреске, сродне радовима Андрејевићеве сликарске радионице, мада претходе, несумњиво су боље уметничке израде³² од годину дана касније изведених зидних слика у Враћевшници. Речју, раванички живопис још увек буди недоумице како у погледу времена настанка, фаза обнове, мајсторских руку али, што није и најмање важно, и питања ауторског учешћа даскала Стефана у његовом непосредном сликарском и у ктиторском ангажовању.³³

Сликарско стасавање зографа Андреје Андрејевића неодојиво је од две водеће сликарске радионице *стила Бранковану* – владајућег уметничког покрета у Влашкој крајем XVII и почетком XVIII века – организоване око мајстора Прву(ла) Мутуа и Константина Грка.³⁴ Зографска делатност Прву Првескуа званог Муту (Неми) (1657–1735) може се пратити пуних тридесет година након његовог сликарског првенца у родној Буковини (1677), и то претежно у црквама Мунтеније чији су ктитори били влашки кнезови Шербан Кантакузен и Константин Бранковану. Круну његовог уметничког рада представља зидно сликарство цркве у Филипешти де Падуре (1692). Ово своје ремек-дело, сликану декорацију задужбине Томе Кантакузена, Муту је остварио као предводник сликарске дружине коју су сачињавали монах Михаило, Марин, Стан, Андреј, Неагое и Никола.³⁵ Нешто касније, око 1700. године, Муту отвара своју сликарску школу у Букурешту, а себе у овом периоду назива *учитељем-сликаром* (*ascalul Pîrvi Mutu zugravul*). Отварање и запажени рад Мутуове школе живописа и иконописа у Букурешту део је нових уметничких струјања и свеопште културне обнове у румунским полувазалним земљама; крај XVII и почетак XVIII века је и време када влашка (Букурешт) и молдавска престоница (Јаши) постају *академски* центри по узору на европска универзитетска средишта (Падова) на којима грчки теолози и клирици предају хуманистичке науке.³⁶ Уједно, Прву

³¹ М. Тимотијевић, *Портрети архијереја у новијој српској уметности*, у: *Западноевропска уметност и византијски свет*, 152, сл. 1; Л. Шелмић, *Западноевропски барок и српско сликарство 18. века*, 193.

³² У то уверавају и веома успело насликани ликови светих Трифуна и Протасија (северозападни стубац). – в. Р. Николић, *Прилог за проучавање живописа манастира Раванице*, Саопштења, IV (Београд 1961), 16 и сл. 26 (20).

³³ Недовољно проучен живопис крушевачке Лазарице додатно компликује енигму зидних слика раваничке припрате даскала Стефана. Могуће је да су оба комплекса, будући да су се најнепосредније везивала за култ кнеза Лазара, рађена у приближно исто време, можда и исте године. Остаје, међутим, нерешено да ли је то била 1721. или година пре или после живописања Враћевшнице, што се своди на кључно питање: јесу ли или нису, с обзиром на близину ових споменика, њени аутори припадали сликарском кругу А. Андрејевића. Фреско фрагментима из Лазарице са владарским портретима приписује се „нешто већа слобода“, а мајсторима истрвених фрагмената са ликовима кнеза Лазара и цара Уроша „знатно сликарско знање и слобода“ као и „барокни детаљи ношње и накита“ представљених историјских личности. Све ово могло би указивати на основаност мишљења које зидно сликарство Лазарице не само да везује за путујућу сликарску тајфу А. Андрејевића већ га и датије у 1737–1739. годину. – в. П. Васић, *нав. дело*, 22; Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије (1791–1848)*, Београд 198, 188–189.

³⁴ Т. Voinescu, *Zugravul Pîrviul Mutul si scoala sa*, Studii si cercetari de istoria artei, n. 3–4 (Bucuresti 1955), 133–156; Истра, *Pîrvi Mutu zugravu*, Bucuresti 1968; Истра, *Pictura*, у: *Istoria Artelor Plastice in România* [red. G. Oprescu]. vol. II, *Arta pe teritoriul României de la începutul secolului al XVII-lea pîna în primele decenii ale secolului al XIX-lea*, Bucuresti 1970, 59–76; V. Draguț, *Arta Brâncoveneasca*, Bucuresti 1971; Исти, *Dictionar enciclopedic de arta medievala romanesca*, Bucuresti 1976; Исти, *Arta româneasca*, Bucuresti 1982, 392–420; А. Vasiliu, *Pictura murala brâncoveneasca: Context cultural si trasaturi stilistice*, I, Studii si cercetari de istoria artei, t. 29 (Bucuresti 1982), 19–37; С. Popa, *Pictura bisericii manastirii Hurezi – realitate artistica si culturala a veacului al XVII-lea*, Studii si cercetari de istoria artei, t. 33 (Bucuresti 1986), 13–31; А. Vasiliu, *Brancovan mural painting and several aspects related to Greek postbyzantine art (I)*, Revue roumaine d'histoire de l'art, Série Beaux-Arts, XXIV (Bucarest 1987), 3–19; Истра, *Brancovan mural painting and several aspects related to Greek postbyzantine art (II)*, Revue roumaine d'histoire de l'art, Série Beaux-Arts, XXV (Bucarest 1988), 45–63; I. Miclea, R. Florescu, *Hurezi*, Bucuresti 1989.

³⁵ А. Vasiliu, *Pictura murala brâncoveneasca*, I, 23, 26 и Anexa II.

³⁶ N. Iorga, *Byzance après Byzance: Continuation de l'histoire de la vie byzantine*, Bucarest 1935, 217–218; V. Papacostea, *La fondation de l' „Académie Grecque“ de Bucarest: Les origines de l'erreur de datation et sa pénétration dans l'historiographie*, Revue des études sud-est européennes, t. IV, n. 1–2 (Bucarest 1966), 115–147; S. Runciman, *The Great Church in Captivity: A Study of the Patriarchate of Constantinople from the Eve of the Turkish Conquest to the Greek War of Independence*, Cambridge 1968, 363, 368, 376–377.

Муту је истицан и као први (ауто)портретиста у румунском сликарству новијег доба (многољудне ктиторске композиције)³⁷, чиме је стао на чело колоне новог кова самосвесних сликара који су тежили да устаљене каноне позновизантијских сликарских предлогака и ерминија обогате и превазиђу тзв. уметничким слободама.

За разлику од Прву Мутуа који се све до сталног настањивања у Букурешту, у преко десет цркава потписује као једини аутор, грчки сликар Константин[ос], активан у Влашкој између 1683. и 1698. године, само у једном од четири храма у којима је радио, зидну декорацију изводи сам (Могошоаја, 1688–1690).³⁸ Штавише, након мајсторовог одласка из Румуније, бројни чланови Константинове сликарске дружине се прво осамостаљују, а потом и сами појављују као предводници (протомајстори) нових генерација зидних сликара.³⁹

Од свих чланова хуреске сликарске екипе, најуспешнију каријеру имао је један од Константинових сарадника, зограф Андреј. Након Константиновог одласка из земље, Андреј окупља око себе млађе сараднике-ученике који нису учествовали у осликавању већ су се поучавали на примерима сликаног комплекса манастра Хуреза (Истрате, Храните, Јанакије, Георгије, Јосиф и Стефан). Пошто је Андреј напустио Влашку, млађи сликари ће сарађивати међусобно или са неким од старијих сликара активних управо у периоду Константинове пуне ангажованости у Хурезу.⁴⁰

Пошто је са већим бројем старијих домаћих мајстора и млађих сарадника декорисао унутрашњост цркава значајнијих манастира у Олтенији (Хурез, Половрађи, Коција, Сурпателе), зографу Андреју се током периода дужег од 15 година (1707–1724) губи сваки траг. Чланови сликарских екипа које је раније сам окупљао за то време увелико живопису монументалне зидне ансамбле у Влашкој и Трансилванији. Тек у цркви светог Димитрија у Крајови (1724) Андреј са својим старим познаницима, мајстором Предом и јерођаконом Стефаном, оставља запис о заједничком ауторству.⁴¹ Шест година доцније, у тајне сликарског заната мајстор Андреј на велика врата уводи свог сина-имењака; 1730. године он му, уз Киријака (Недељка) и Јована, постаје главни помоћник приликом осликавања цркве манастира Шемљут-Сарака у данашњем румунском Банату.⁴² Ово је, уједно, и последње познато дело Андреја Старијег чија се уметничка делатност, почев од сарадње са Прву Мутуом у Филипешти де Падуре, може пратити – са већим или мањим прекидима – безмало четрдесет година.

³⁷ T. Voinescu, *нав. дело*, 138, 142 и 144; С. Попа, *Le tableau votif dans la peinture murale du XVIIIe siècle: Contexte social-politique*, *Revue des études sud-est européennes*, t. XXII, n. 1 (Bucarest 1984), 29.

³⁸ *Исто*.

³⁹ *Исто*.

⁴⁰ Такозвану хуреску сликарску школу треба схватити као хетерогени појам који у најопштијим цртама подразумева: 1) период омеђен осликавањем хуреског католикона и кнежевског параклиса у Трговишту у којима мајстори Константин и Јован раде са групом сарадника, румунских живописаца (1694–1698); 2) период после Константиновог одласка, када један од његових сарадника и следбеника, Андреј, преузима предвођење групе румунских млађих живописаца који нису сарађивали са Константином (1703–1707); 3) период заједничког ангажовања Константинових сарадника и Андрејевих ученика (1708–1718); 4) период у којем предвођени већ остарелим хуреским мајсторима (Андреј, Преда) и њиховим ученицима (Георгије, Храните) с њима почињу да раде и њихови блиски сродници – синови или млађа браћа (Филип и Андреј Андрејевић [Андреович], Георгије и Григорије Храните) – до око 1735. године, и 5) период постепеног осамостаљивања млађих сродника и њиховог окупљања новог круга млађих нараштаја сарадника чији радови сежу и до краја XVIII века. – в. Lj. Stošić, *Les peintures murales du groupe de zographes d'Andrei Andreovic au monastère de Vraccsniica (Serbie)*, *Revue roumaine d'histoire de l'art, Série Beaux-Arts*, XXXIII-1997 (Bucarest 2000), 39–49, прештампано у: *На размеђу Истока и Запада: Студије и чланци о новијој српској уметности*, Земун 1999, 98–99.

⁴¹ T. Voinescu, *нав. дело*, 71; A. Vasiliu, *нав. дело*, 35 (Анеха I); Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, 14.

⁴² I. B. Muresianu, *Manastiri din Banat*, Temisoara 1976, 98–102, сл. на стр. 93, 97 и 99; Л. Шелмић, *нав. дело* и место; М. Јовановић, *Сликарство Темишварске епархије*, Нови Сад 1997, 8, 104–106, табла у боји V.

Живописање цркава и манастира у средишњој Србији и Влашкој у наредним годинама и деценијама, а у сарадњи са зографима које је упознао радећи са оцем, преузима Андрејев син-имењак. Андреј Млађи се после очеве смрти потписује и презименом Андреович као својим заштитним знаком – потврдом о директном настављачу великог имена једне дуге и цењене сликарске школе.⁴³

Манастирску цркву светог Георгија у Враћевшници, недалеко од Горњег Милановца, обновио је 1737. године игуман Михаило архитектонским интервенцијама и прекривањем остатака живописа из XV века новим. Како се из ктиторског натписа на северном делу источног зида у припрати чита, црква је осликана у доба аустријског цара Карла VI, уз благослов тадашњег српског патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте, а живопис су извели зографи: Андреи Андреович, Првул⁴⁴, Недељко [Поповић], Никола [Јанковић], Георгије [Раните], Филип Андреович и Шербан [Поповић].⁴⁵ Влашка имена чланова сликарске екипе потписаних у Враћевшници, заједно са стилским особеностима њеног живописа, упутила су раније истраживаче овог споменика на главног представника *стила Бранковецу* – тзв. хуреску сликарску школу као његов естетски и иконографски модел.⁴⁶ Зидно сликарство Враћевшнице је, такође, пре но што је ваљано и публиковано, описано као „конзервативна линија у српском монументалном живопису XVIII века“⁴⁷, а због свог традиционалног и ретардираног рукописа пореклом с Југа, сврстано је у „прелазни период развоја српске уметности“ новог доба.⁴⁸ Да су и једни и други били у праву, говори – данас већ добро проучено – грчко позновизантијско сликарство као основа у ликовном језику *стила Бранковецу*.

Велики грчки сликари пореклом с острва Крита, под упливом италијанске уметности, а с тежњом да обнове византијски стил из доба Палеолога⁴⁹, створили су еkleктичан и хибридан⁵⁰, али у основи јединствен и непоновљив поствизантијски сликарски израз који ће веома брзо почети радијално да се шири из градских (Крит, јонска острва, Солун), манастирских (Атос, Метеори) и регионалних центара (Епир, Тесалија)⁵¹ на околне, али и удаљеније земље (Влашка, Молдавија, Русија). Мада родоначелнике две сликарске школе – *критске* (Теофан Грк – Крићанин) и *хуреске* (Константин Грк) дели безмало столеће и по, студије о византијској уметности позног средњег века

⁴³ Овде се и нехотице намеће претпоставка да је живопис приправе манастира Раванице – с обзиром на упадљиву сличност са фрескописом Враћевшнице, али запаженим већим уметничким вредностима – можда могао сликати или радове око живописања предводити остарели Андреј, непосредно пред смрт. У науци је остало непознато да ли је у украшавању приправе учествовао и њен ктитор, даскал Стефан, који у време бављења мајстора Андрејевића у Шемљуту (1730) вероватно више није био међу живима († 1729). Није разјашњено ни то чему и коме је била намењена новчана сума коју је Раваничанин оставио тестаментом – будућим живописцима манастирске трпезарије или мајсторима који су свој посао већ обавили у припрати. – в. М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 75.

⁴⁴ Могуће је да се под именом Прву[л] крије нико други до старији син зографа Прву[ла] Мутуа. Како се види из хронологије развоја *стила Бранковецу* и *епохе постбранковецу*, није било нимало неуобичајено да водећи сликари овог периода упућују у тајне свог уметничког заната и своје старије синове и млађу браћу. Тако се и могло десити да су се старији синови-имењаци Прву Мутуа и зографа Андреје среди и сарађивали на заједничком послу, једнако као и њихови очеви (Филипешти де Падуре, 1692), али у тренутку када ни један од очева није више био жив (Враћевшница, 1737).

⁴⁵ Д. Ранковић, М. Шаkota, М. Вуловић, *Враћевшница*, Београд 1967, 12–18; Р. Станић, *Манастир Враћевшница*, Горњи Милановац 1980, 24; Д. Милосављевић, *Враћевшница: Цртежи фресака*, Нови Сад 1990, 3.

⁴⁶ Л. Шелмић, *нав. дело*, 15.

⁴⁷ Д. Медаковић, *Из историје српске архитектуре XVIII века, у: Путеви српског барока*, Београд 1971, 249.

⁴⁸ Д. Ранковић, М. Вуловић, М. Шаkota, *Враћевшница*, Београд 1967, 16.

⁴⁹ М. Tatić-Djurić, *Byzance après Byzance – aspects, survivances et innovations*, Balcanica, XX (Belgrade 1989), 9–44.

⁵⁰ А. Грабар, *Средњовековна уметност источне Европе*, Нови Сад 1969, 8.

⁵¹ М. Chatzidakis, *Etudes sur la peinture postbyzantine*, London 1976, 11–26.

уверавају да су се у овом периоду неговали канони колективног духа који су оригинална тумачења доживљавали једино у рукама изузетно даровитих мајстора.⁵²

Спој традиционалне уметничке баштине са модерним уметничким струјањима са Запада у свакој од балканских земаља доводио је до стварања специфичних ликовних варијанти које би се могле назвати домаћим, аутохтоним или националним. Стилске и иконографске иновације долазиле су или директно, преко грчких мајстора, или посредно, преко њихових настављача и епигона. Два споменика зидног сликарства у централној Србији на свега двадесетак километара удаљености један од другог, а при том насталих готово истовремено – манастир Драча (1735) и манастир Враћевшница (1737) – изразити су примери оваквих различитих утицаја и преплитања међусобно опречних традиција. Храмови чији су живопис извели мајстори школовани на самим извориштима грчког позновизантиског сликарства (Драча), истраживаче не стављају у недоумицу да ли је реч о уметничким целинама које припадају новом стилу и времену. Напротив, сликарске целине које су плод рада мајстора пониклих из других, „декадентних“ средина (Влашке, на пример – какав је случај у Враћевшници), немају довољно јасне стилске резове, што их, осим што их чини занимљивим, сврстава у групу споменика тзв. прелазног периода. Зидно сликарство манастира Враћевшнице представља и посебан куриозитет; у њему се спајају три националне традиције (грчка, влашка и српска) и две провинцијалне школе (румунски и српски путујући мајстори) баш у временима када се званична српска уметност на територији Аустријске монархије окреће новом стилу, руско-украјинском бароку.

На унутрашњим зидовима цркве манастира Враћевшнице уочавају се особености грчког живописа XVI века, влашког *стила Бранковану*, али и старе српске средњовековне традиције (живопис из 1737. имао је задатак да понови раније зидне слике из XV века). Зографска група Андреје Андрејевића неговала је наративни сликарски дух који се испољавао и у мноштву сцена, и у њиховој многољудности.⁵³ Најбољи пример за то јесте композиција Христовог *Распећа*.⁵⁴ Површина зида у облику издужене или спљоштене лунете, предвиђена за исликавање ове сцене, идеално је одговарала намери њеног аутора да је опширно и подробно илуструје по јеванђеоским текстовима на начин како је то препоручивао Дионисије у свом приручнику за сликаре.⁵⁵ Приказ распетог Христа с двојицом разбојника лево и десно од њега симултано прате епизоде које непосредно претходе или следе тренутку када Исус испушта душу. Наиме, свештенички поглавари и фарисеји оптужују Христа, један од војника (на коњу) пробада му ребра копљем, три Марије и Јосиф из Ариматеје налазе се испод крста, а група војника бацањем коцке одлучује коме ће припасти Христове хаљине. Композиције *Распећа* влашких и грчких старијих мајстора такође су се одликовале наглашеном декоративношћу и питорескним детаљима чији се поједини делови могу сматрати минијатурним жанр-сценама.⁵⁶ Зидне композиције *Распећа Христовог*⁵⁷ из цркве Доамнеи (1683) и Могошоаје (1690) из Букурешта

⁵² Исти, *Considérations sur la peinture postbyzantine en Grèce*, у: *Actes du premier Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes*, t. II, Sofia 1969, 711; М.-А. Musicescu, *Étapes du langage pictural aux XVIe-XVIIIe siècles: Réflexions sur la relation entre la forme artistique et l'oeuvre témoin*, *Revue des études sud-est européennes*, t. X, n. 2 (Bucarest 1972), 185.

⁵³ М.-А. Musicescu, *нав. дело*, 185 и 187.

⁵⁴ А. Vasiliu, *Brancovan mural painting and several aspects related to Greek postbyzantine art*, II, *Revue roumaine d'histoire de l'art, Série Beaux-Arts*, XXV (Bucarest 1988), 45–49, fig. 1–6.

⁵⁵ Р. Hetherington, *нав. дело*, 38.

⁵⁶ Ако је бацање коцке међу војницима и било предвиђено Дионисијевим сликарским приручником (Р. Hetherington, *нав. дело*, 38), ковање *оруђа мучења* чекићем и наковњем подно Распетог – није. Будући да се ова колико споредна толико живописна сцена не налази ни на једној од ранијих зидних композиција *Христовог Распећа* тзв. хуреске школе, може се претпоставити да ју је у Враћевшници инаугурирао њен протомајстор, А. Андрејевић Млађи.

⁵⁷ Узор за *Распеће Христово* А. Андрејевића Старијег у Шемљугу-Сараки (1730), мада такође изведено у лучној површини, но наративно и експресивно далеко сведеније а ликовно монументалније, могла је послужити млађа композиција

и његове непосредне околине могли су бити узорни сликарској дружини Андреја Андрејевића приликом извођења истоимене сцене у Враћевшници. Прототипове за илустровање „проширене и многољудне“ верзије *Распећа* у земљама северног Балкана треба тражити на његовом Југу (црква Галата на Кипру, 1502⁵⁸; Лавра, 1535⁵⁹, и Ставроникита, 1545/1546)⁶⁰, на Светој Гори Теофана Крићанина; Велциста у Епиру Франгоса Кондариса, 1568⁶¹), али то се односи и на друге сцене из циклуса *Христових Страдања*. Тежња ка театралности, драматичности и реализму, позадинско гомилање компликованих архитектонских кулиса⁶², минуциозни цртеж, неволуминозност фигура и димензионалност композиција – стилске су одлике живописа Враћевшнице које показују да њени мајстори, уза сва своја знања и умења, нису били кадри да остваре монументалну сликарску целину. Неуједначен сликарски рукопис упућује на то да је осликавање значајнијих композиција на истакнутијим местима у цркви било прегуштено највештијем мајстору, вероватно самом Андреју Андрејевићу. Сцене као што су *криторска композиција* (јужни зид припрате), *Богородица са Христом на престолу* (олтарска конха) или представа *Свете Тројице* (свод наоса) имају нешто од барокно-репрезентативности⁶³ која се, међутим, не може прогласити и општим утиском.

Да су зографи из Враћевшнице били добро упознати са савременим уметничким токовима, потврђују не само новине у иконографском програму и композиционим схемама, већ и појединости које доприносе декоративном карактеру целине (господствена брукатна одећа, везена обућа са ушивеним украсима од драгог, полудрагог камења или бисера⁶⁴ и огртачи опшивени хермелинским крзном, протоме и барокизирани украси на Христовом трону⁶⁵ у *криторској композицији*, *Богородичином престолу* у олтарској конхи и *Приуговореном престолу* [*Хетимасији*] на своду наоса, као и пејзажне партије са патуљастим дрвећем и грађевинама у првом плану фризова са стојећим фигурама). Свим овим елементима левантинског или барокно-украјинског декоративног система придружује се и трећи, влашког порекла, означен као *стил Бранковану*. Тип флоралних врежа које опточују медаљоне са попрсјима светитеља у Враћевшници показује несвакидашњу сродност с онима оствареним на иконостасима, црквеном мобилијару, улазним вратима и порталима влашких црква и манастира (Трговиште, Говора, Тисмана, Могошоја, Сурпателе, Арнота, Колцеа, Хурез).⁶⁶

којом се завршава циклус Христових Страдања у влашком манастиру Половраћи (1703) где овај мајстор ради са још тројицом помоћника. – в. А. Vasiliu, *Pictura murala brîncovenasca*, I, 31, fig. 9, Anexa I.

⁵⁸ М. М. Garidis, *Le peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989, ill. 222.

⁵⁹ А. Embiricos, *L' école crétoise: Dernière phase de la peinture byzantine*, Paris 1967, fig. 34.

⁶⁰ D. Konstantios, *нав. дело*, 42–43.

⁶¹ М. М. Garidis, *нав. дело*, ill. 192.

⁶² Претежни број архитектонских кулиса на позадинама фресака у Враћевшници одликује се отвореним сводовима на аркадама, високом кулама са више спратова и прозорских отвара, као и балдахинима са сараценским луцима.

⁶³ Б. Вујовић, *нав. дело*, 188.

⁶⁴ На зидним представама у Враћевшници готово да и нема босоногих ликова; изузев Христа и апостола, необуване су остале само фигуре јеванђелиста, анђела и арханђела, светог Јована Претече, Кирика и Алексија Божијег човека. Све остале су у изузетно раскошним ципелама (влашких) дворана и племства, римски војници приказани су у дугачким чизмама посувраћених крајева, а умањена фигура светог Јована Дамаскина покрај Богородице на трону у олтару представљена је чак – у папучама. Овом правилу подвргнути су како свети ратници и мученици из поворке стојећих ликова у првој зони северног и јужног зида наоса, тако и свети Ђорђе и Радич Поступовић у криторској композицији у припрати. И анђеоски зборови на своду наоса, око представе *Свете Тројице*, носе полудубоке ципеле декорисане у складу са својим одежама.

⁶⁵ Сликани столови у овом стилу појављују се још и на композицијама са светим јеванђелистима и мелодима као и у сценама *Ваведења*, *Благовести* и *Старозаветне Свете Тројице* (*Гостљубља Аврамовог*).

⁶⁶ T. Voinescu, *Observatii asupra stilului brîncovenesc: Portalul*, Studii si cercetari de istoria artei, t. XV, n. 1 (Bucuresti 1968), 3–24; F. Dumitrescu, *Observatii asupra stilului brîncovenesc: Decoratia iconostasului*, *нав. дело*, 25–40; Иста, *Trasaturi specifice ale sculpturii în lemn brîncovenesti*, Pagini de veche arta româneasca, t. II (Bucuresti 1972), 257–305.

Палестински монаси-слаткопевци, Јован Дамаскин и Козма Мајумски, сходно Дионисијевим сликарским прописима⁶⁷, на зидовима враћевшничке припрате били су, попут четворице јеванђелиста, приказани како седећи за троновима пишу.⁶⁸ Не добивши место украј композиције *Успења Богородичиног*, поред којег су, захваљујући свом стихотворењу о овом јеванђеоском догађају, били приказивани у византијском живопису⁶⁹, сликарска дружина А. Андрејевића поставља их на истакнуто место у олтару, у оквиру композиције *Богородице са Христом на престолу*. Двојица најгласовитијих мелода, међутим, пропорционисани по мери малог Христа у Богородичином наручју, представљени су и сами неуједначеног раста.⁷⁰ Уз то, Јован Дамаскин живописан је у монашкој ризи с кукуљицом на глави и већ помињаним папучама – далеком сећању на обичаје арапскога света.⁷¹ С друге стране, њихове умањене фигуре сећају на ктиторске композиције (*tabloul votiv*) у црквама које су подизали и украшавали влашки кнежеви Бранковану, при чему су се у првом плану многољудних портрета затицали најмлађи чланови породице (Хурез, 1697).⁷² Химнографи, Јован Дамаскин и Козма Мајумски држе размотане свитке. На Јовановом се читају и почетне речи најчешће певане православне химне *Достојно јест*, упућене Богородици.

Све зидне композиције у Враћевшници одигравају се у екстеријеру, укључујући и оне које се традиционално представљају у дому (*Рођење Богородице, Благовести, Тајна вечера*, представе четворице јеванђелиста).⁷³ Овога пута није у питању особеност ликовног израза Андрејевићеве зографске тајфе већ њена изразита припадност маниризму тзв. *стила постбранковану*. За фреско декорацију букурештанске цркве Крецулеску (1722), стилски најближу враћевшничком сликаном комплексу, већ је примећена лаицизација религиозних сцена с тежњом да се у њих уведе живот са градских тргова и улица.⁷⁴ Друга, паралелна струја дочаравања унутрашњег дворског живота на унутрашњим зидовима цркве манастира Враћевшнице може се разабрати једино у *ктиторској композицији* и поворци светих ратника и мученика у којој су све личности, без разлике, приказане као припадници повлашћеног staleжа пажева.

⁶⁷ Р. Hetherington, *нав. дело*, 85.

⁶⁸ Д. Милисављевић, *Враћевшница: Цртежи фресака*, 36 и 41. Живописању светих мелода у монашким ризама и источњачким турбанима у пандантифима куполе у припрати прибегавали су и раније следбеници туђих ликовних традиција у старом српском сликарству. Такав је, на пример, непознати јошанички мајстор, школован у радионици где је негована бугарска редакција писма, делатан у другој четвртини XV века. – в. Р. Николић, *Прилог проучавању животиса манастира Јошанице*, Саопштења, IX (Београд 1970), 138–139, сл. 11.

⁶⁹ С. Радојчић, *Беседе Јована Дамаскина и фреске Успења Богородичиног у црквама краља Милутина*, у: *Узори и дела српских уметника*, Београд 1975, 181–193; Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 166; М. М. Машнић, *Јован Зограф и његовата уметничка активност – досегашни и најнови сознанија*, Културно наследство, 22–23/1995–1996 (Скопје 1997), 71, сл. 1–2.

⁷⁰ Умањење није извршено равномерно будући да фигура Јована Дамаскина видно премаша раст Козме Мајумског. Могуће је да је неуједначеност фигура задржана као позни обол средњовековном визуелном рангирању вршеном према значају, заслугама и поштовању лика који се представља.

⁷¹ Г. Бабић, *нав. дело* и место.

⁷² Упоредбе с ктиторском композицијом Константина и Марије Бранковану с њиховом многобројном децом, враћевшничка олтарска композиција са византијским песницима не мења распоред већ само представљене ликове. Улогу ктиторског брачног пара са испруженим рукама преузимају свети арханђели Михаило и Гаврило, Јован Дамаскин и Козма Мајумски заузимају места њиховог подмлатка, а Богородица са Христом у наручју у улози је модела задужбине, саме цркве. Додатну аналогију чине свици у рукама мелода и отворена књига коју држи један од Бранкованових млађих синова. Сви портретисани ликови из манастира Хуреза опасани су појасом везаним у декоративни чвор око струка, спреда, управо онако како су насликани сви стојећи ликови из прве зоне наоса и припрате манастирског храма Враћевшнице.

⁷³ Р. Hetherington, *нав. дело*, 32, 37, 50, 53.

⁷⁴ С. Pillat, *Biserica Cretulescu*, Bucuresti 1969, 28.

Манастир Враћевшница један је у низу споменика из прелазног периода српског сликарства XVIII века на чијем се примеру може пратити процес прерастања једног интернационалног стила, какав је био поствизантијски, у специфично локалну ранобарокну варијанту. То што до сусрета између Истока и Запада овом приликом није дошло директно – путем грчких или руских уметника – већ преко зографа школованих у влашкој средини, чини Враћевшницу необично занимљивим спомеником, а српско-румунске уметничке везе овог доба отвореним за даља и детаљнија изучавања.

Како се чита са натписа изнад улазних врата у наос цркве манастира Драче, храм је освећен у доба цара Карла VI, за митрополитовања Вићентија Јовановића, а у време када се о ваљевској епархији старао владика Доситеј Николић. Подизање и живописање цркве платио је 1735. године Станиша Марковић-Млатишума – виши (обер)капетан и, уз Вука Исаковића и Атанасија и Јована Рашковића, један од заповедника тзв. српске милиције и истакнути вођа побуњеника непосредно пред другу сеобу Срба. Млатишума је, као пријатељ и сарадник патријарха Арсенија IV, пре повлачења на Север, а за службовања у Крагујевцу, одлучио да део имовине утроши на обнову манастирског храма у непосредној близини свога обитавалишта. Иконографска својеврсност олтарске композиције *Причешћа апостола* с ликом ђавола на Јудиним плећима, коју је нешто раније (1726) зографска радионица мајстора Давида из Селенице извела и у Мосхопољу⁷⁵ изузетно је олакшала атрибуирање овог јединственог фреско комплекса у српском зидном сликарству XVIII века. И композиционо устројство сцене *Исцељење слепог* у припрати цркве манастира Драче још је један показатељ о дугочности образаца монументалне зидне декорације базилике светог Николе у Мосхопољу.⁷⁶

Јака емотивна приврженост овог грчко-цинцарског мајстора и његових следбеника светогорској линији неовизантијског сликарства, није по аутоматизму значила и одсуство слуха за снажне уметничке западноевропске таласе – превасходно оне из правца Венеције који су, заплускујући јонска острва, повремено успевали да се пробију и до јужнобалканског залеђа.⁷⁷ Зидно сликарство цркве манастира Драче – изведено за свега неколико месеци на измаку једног од дужих затишја између узастопних аустро-турских војни које су се распламсавале посред српских земаља – права је мала ликовна енциклопедија како крајњих могућности једне епохе на издисају, тако и отварања широких видика које је са собом доносило наступајуће ново доба. Брисање и потирање просторних граница између вишевековном традицијом успостављених сликаних зона и црквених компартимената⁷⁸ отуда можда ваља схватити као непосредну последицу директног сусрета двају, премда суседних, ипак оштро супротстављених светова.

⁷⁵ Фигура апостола Јуде с ђаволом на плећима, леђима окренутог Христу и његовим ученицима, својим двократним појављивањем скренула је пажњу и довела у везу млађи са старијим спомеником. – в. В. Поповска-Коробар, *Иконе из XVIII века из цркве Св. Димитрија у Битољу*, 95–98. Живопис манастира Драче, наиме, мада несигниран, са овом сценом као аутографом, већ више од десет година служи као самостално остварење Мосхопољаца чији је учитељ, Давид из Селенице (места крај Валоне у Албанији), између 1715. и 1735. био присутан на ширем јужнобалканском подручју (Света Гора, Костур, Мосхопоље, Битољ). Представљање Јуде адорсираног свом Учитељу и дотадашњим друговима, запажено је, између осталог, у светогорском сликарству XVI века, али Јудина опседнутост ђаволом све доскора није тумачена другачије него као утицај македонског фолклора. – уп. Л. Шелмић, *нав. дело*, 23; Љ. Стошић, *Мотив Јуде с ђаволом у сцени Причешће апостола живописа манастира Драче*, *Balkanica*, XXVII (Београд 1996), 273–286.

⁷⁶ Н. Nallbani, *нав. дело*, fig. 1 на стр. 121.

⁷⁷ Д. Давидов, *Хиландарска графика*, Београд 1990, 25–27.

⁷⁸ Одвајање фрескописаних сцена у Драчи није вршено на уобичајен начин, бордурама, већ је низано стриполико, а илустровање појединих циклуса, започетих у припрати, настављано је у наосу, у певничком простору (мартиријуми из менолошког циклуса), или се приликом илустровања, преласком са зида на зид, мењао и хоризонтални регистар (легенда о прекрасном Јосифу).

Докази да је ктитор обновљене Драче, крагујевачки оберкапетан Станиша Марковић-Млатишума, заиста имао крупне личне разлоге када се подухватио свог богоугодног дела, осим у већ образлаганој сцени *Причешћа апостола*⁷⁹, почивају и у својеврсној ктиторској композицији или у представи која то у ствари није, али би се могла сврстати у њену уприличену замену узроковану посебним разлозима. Наиме, макету храма Драче у првој зони на јужном зиду наоса, придржавају апостолски прваци и темељи васцеле Христове Цркве, свети Петар и Павле, у пратњи једног преподобног црнорисца и подвижника у Богу – светог Антонија Великог.⁸⁰

Како се сазнаје из светитељевог житија писаног руком једног другог великог светог оца, Атанасија, богољубиви Антоније се још као младић у потпуности предао подвижничком животу по узору на свете апостоле. Сву силу и множину демонских искушења и ђаволових замки Антоније је успео тако стоички да савлада да је стекао моћ над нечистим дусима, успевајући успут да их исмеје, а самог сотоу у својој немоћи и постиди. Познат још за живота по способности да изгони демонске силе из људи, преподобни Антоније важио је међу хришћанима за оног чије хаљине имају исцелитељску моћ.

Из записа на свитку који свети Антоније, као Млатишумин лични заступник и представник свеколиког манастирског братства, у неуобичајеној *ктиторској композицији* у Драчи држи у десној руци, постаје јасно како само сваки њему уподобљен Божији подражаватељ, може очекивати спас у Царству Небеском. Првоапостолски пар, страдалници вере у Христа, хришћански су хероји-мученици и праликови непобедивих бојовника-атлета на пољу моралне снаге и људских врлина.⁸¹ У том смислу, храм (модел цркве манастира Драче)⁸² у рукама светих апостола Петра и Павла симбол је исправног избора сваког доброг хришћанина – Небеског Јерусалима, а свети пустиножитељ Антоније се, за разлику од свог западњачког парњака из морализаторских алегија, Херкула на раскршћу, већ определио за прави пут – *vita contemplativa*. Да *ктиторску композицију* из Драче треба најозбиљније схватити као својеврсну заветну сцену, потврђују и представе светитеља који је непосредно окружују: *Вазнесење светог Илије на небо у ватреним кочијама* (са пророком Јелисејом), тик уз лик светог Петра на зиду који одваја централни од западног дела наоса, *Свети Пахомије* повише ње, *Свети Стилијан*, између њих, на почетку потпорног лука и *Свети Сисоје пред гробом Александра Великог*⁸³, смештен у лучни простор изнад саме ктиторске композиције опточене фризом медаљона с мученицима. У оном насликаном баш изнад модела цркве манастира Драче, а ниже сцене са светим Сисојем⁸⁴, представљен је свети Сисин[ије], такође познат као опробани борац у борби против ђаволових и ђаволских насртаја на децу (грчки, јерменски, етиопски, румунски, руски, бугарски и српски апокрифни текстови с молитвама егзорцистичке намене).⁸⁵ Лик *Светог Пахомија* као чудотворног истеривача ђавола и исцелитеља⁸⁶ насликан је без његовог уобичајеног пратиоца,

⁷⁹ Љ. Стошић, *нав. дело*, 281–282.

⁸⁰ Д. Милисављевић, *нав. дело*, цртеж на стр. 38.

⁸¹ М. Тимоџевић, *нав. дело*, 367–371.

⁸² Храм у рукама двојице храмовних дародаваца, скрбника и црноризаца чест је мотив у грчком зидном сликарству у монашким круговима XVI века (Метеори, ктиторске композиције у Варлаамовом манастиру са преподобним Нектаријем и Теофаном и у Великом Метеору са светим оцима Атанасијем и Јоасафом Метеорским). – в. Ј. Поповић, *Житија светих за месец мај*, 439; Исти, *Житија светих за месец април*, Београд 1974, 303.

⁸³ Добро је познато колико је ова композиција, почевши од најугледније, оне у трпезарији светогорске Велике Лавре, била популарна у монашким срединама XVI века као својеврсна ортодоксна варијанта западњачког *tementa mori*. – в. P. Sherrard, *Athos: The Mountain of Silence*, London–New York–Toronto 1960, 33; П. Христу, *Света Гора Атонска: Историја, начин живота, блага*, Београд 1994, 118.

⁸⁴ Преподобни Сисоје Велики узима се за узор достизања највећег могућег савршенства на земљи.

⁸⁵ М. Детељић, *Свети Сисин у својој зони усмене књижевности*, Источник, 35–36, год. IX за 2000 (Београд, јул 2001), 99–114.

⁸⁶ Свети Стилијан († 346), савременик оца пустињака, светог Антонија († 356), сматра се и творцем првог ценобитског правила.

анђела Господњег, *Свети Стилијан* држи свитак на којем је исписано: „Молим ти се, Боже наш, избави младенца од болести“⁸⁷ док у исто време држи умотану бебу у наручју⁸⁸, а представе *светог Илије* су увек, па и ова, служиле за углед слугама Божијим.⁸⁹ Неугледност и грешност пред Господом ктитора Драче, Станише Марковића-Млатишуме⁹⁰, нагнала је овог истакнутог српског војника да свој лик у *ктиторској композицији* замени ликовима бораца за хришћанску веру, а своју породичну трагедију (умоболност све тројице синова) покуша да сублимира патриотским и богољубивим чином искупљења.

Извођачка спремност и окретност следбеника Давида из Селенице огледа се у завидно ревномном удовољавању посебним захтевима поручиоца. Осим заиста беспримерне *ктиторске композиције*, живописцима већи проблем за приказивање није представљала ни композиција везана за чуда храмовног патрона, светог Николе, распрострањена код Срба, али популарна и међу Цинцарима и Румунима.⁹¹ Ради се о сцени *Свети Никола враћа вид светом Стефану Дечанском*, приказаној у форми привођења Христу изнад прозора на јужном зиду између олтарског простора и наоса.⁹² Међутим, изузев у одсуству дрвета с три гране у доњем левом углу, фреска из Драче у свему је представљала копију истоименог дрвореза Божидача Вуковића из његовог штампаног *Празничног минеја* (Венеција, 1538)⁹³, што значи да се књига са готовим предлошком морала налазити у време живописања у манастиру. Тако су се грчко-цинцарски фрескописци, у погледу овог изворника при коришћењу графичких узора, нашли раме уз раме са српским иконописцима и минијатурицима (Г. Стефановић-Венцловић) свога доба.

За представе у олтарском (*Богородица са Христом на престолу окружена светим арханђелима, Божанствена литургија, Причешће апостола, Поклоњење архијера*) и поткуполном простору (*Христос Пантократор, старозаветни пророци, четворица јеванђелиста*⁹⁴, *Свети Убрус и Керамида*), као и на

⁸⁷ Код Дионисија дословце стоји: „Христос ме је обдарио даром да будем дечији старатељ“. – в. Р. Netherington, *нав. дело*, 60.

⁸⁸ Свети Стилијан Пафлагонац још се за живота прочуо по свом строгом подвижништву, али и чудотворној исцелитељској моћи којом је нарочито помагао болесној деци и бездетним родитељима.

⁸⁹ Ј. Поповић, *Житија светих за месец јануар*, 525.

⁹⁰ Историјски подаци говоре да је баш у време започињања живописања цркве манастира Драче, у пролеће 1735, Млатишума био ухапшен због бигамије коју су тада власти у Србији, као варварски источњачки обичај, најстроже кажњавале. Током целе године, београдско-карловачки митрополит Вићентије Јовановић заузимао се у Бечу за Млатишумино помиловање од смртне казне у чему је, на крају, и успео. Крагујевачки оберкапетан, осим старања око украшавања Драче, обновио је и манастир Каленић и богато га обдарио, а подигао је и нову цркву светог Томе у селу Грошница код Крагујевца. – в. М. Костић, *Станиша Марковић-Млатишума: оберкапетан крагујевачки (1664–1741)*, Гласник Скопског научног друштва, књ. XIX, Одељење друштвених наука (Скопље 1938), 182, 184.

⁹¹ Ј. Радовановић, *Свети Никола са житијем и чудима на српским бакрорезима XVIII века*, у: *Српска графика XVIII века*, Београд 1986, 219.

⁹² Д. Милисављевић, *нав. дело*, цртеж на стр. 14. На јужном, западном и северном зиду наоса тече изузетно опширно илустрован циклус из живота и чуда светог Николе. Бројем и избором композиција, мајстори из Драче премашују Дионисијева упутства сликарима (в. Р. Netherington, *нав. дело*, 67) и живопишу чак 10 сцена: *Рођење светог Николе, Полазак светог Николе у школу, Рукоположење светог Николе за ђакона, Свети Никола спасава три девојке од блуда, Чудо светог Николе на мору, Свети Никола руши Артемидин храм, Свети Никола спасава три младића од смрти, Свети Никола се јавља у сну цару Константину, Сабор у Никеји и Смрт [Успење] светог Николе*. – в. Д. Милисављевић, *нав. дело*, 35, 37–38, 39, 42.

⁹³ Д. Медаковић, *Графика српских штампаних књига XV–XV–XVII века*, Београд 1958, Т. XLIV/1; Исти, *Стари српски дрворез*, Београд 1964, сл 19; С. Петковић, *Ликови Срба светитеља у српским штампаним књигама XVI века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, 26 (Нови Сад 1990), 140–143; М. Тимотијевић, *нав. дело*, 365.

⁹⁴ Јеванђелист Јован се у XVI и у првој половини XVIII века приказује како седећи у пећини свом помоћнику, малоазијском ђакону Прохору (Дап. VI, 5), диктира у перо богодонахнути текст. За разлику од ранијих византијских представа, у овом периоду сви крилати симболи јеванђелиста представљени су у непосредном живом разговору са светим Матејом, Марком, Луком и Јованом. Њихове представе у Драчи у потпуности одговарају описима из Дионисијева *Ерминије*. – в. Р. Netherington, *нав. дело*, 53, 106.

улазној лунети (*Свети Никола на трону*), западном зиду припрате (*Деизис*) и добром делу наоса (*Велики празници, Успење Богородице [Смрт са Вазнесењем Богородице]*) може се рећи да, уз мања одступања, знатније не искорачују из иконографских правила одомаћених у позном византијском живопису XVI века.

За преостали, претежни део програма унутрашњег зидног украса цркве манастира Драче мора се приметити да је настао вођен, вероватно, основном богословском тријадолошком идејом о страдалништву, чудотворном Божијем посредништву и спасењу.

У првој зони северне и јужне певнице, смештене испод самих простора, налазе се две сцене везане за страдалнички живот старозаветних пророка, *Мучење пророка Исаије* и *Пророк Данило у лављој пећини*. Због моралног изобличавања идолопоклоничког понашања цара Манасије, пророк Исаија био је осуђен на смрт пререзивањем дрвеном тестером. На месту где су његово свето тело погребли неки богобојажљиви људи потекла је лековита вода. Поред тог извора касније је подигнута у Новом завету више пута помињана исцелитељска Силоамска бања.⁹⁵ У Драчи је приказан визуелно најстравичнији тренутак када пророка Исаију, старца од сто двадесет и шест лета, усмрћују расподућивањем тестером – сцена која се по својој реалистичкој експресивности може мерити једино још са сличним мартиролошким сценама на романичким и готичким ретаблима. Насупрот овој ређе илустрованој, мада не и непознатој композицији у православној уметности византијске епохе и турског периода⁹⁶, у јужној певници представљен је Данилов боравак у лављој пећини док му, уз свесрдну помоћ анђела Господњег, пророк Авакум доноси спасоносни обед.⁹⁷ Доцније у јами, у Даниловом присуству, неверне Вавилоњане који су оптужили пророка цару, поједу исти они лавови који су уз њега били мирни као јагњад, а Данило, спасавши се, доживи дубоку старост.⁹⁸ Живописци Драче приказују, међутим, не баш тако мирољубиве лавове који неповерљиво њуше и стављају шапе на пророка, али, као и у представи усмрћивања пророка Исаије, главни протагонисти упркос смртној опасности или извршењу најтеже казне, не губе завидно присуство духа и душевну крепкост каква и доликује слугама за углед – онима у потпуности преданима Христу.

Све остале сцене и циклуси у драчком наосу и припрати – а њих је највећи број – упадљиво илуструју само једну једину тему: досезање вечног живота и славе претходним понижавајућим телесним мучењима и умирањима („Сије се у срамоти, а устаје у слави; сије се у слабости, а устаје у сили; сије се тијело тјелесно, а устаје тијело духовно“ – I Кор. XV, 43–44). Реч је о невероватном броју снажних, уверљивих и незаборавних библијских и апокрифних мартиролошких сцена које се пружају куд год се баци поглед; оне су остављале мало места за лирски излив и пасторални детаљ за сликара, или тренутак предаха и опуштености за верника.⁹⁹

Мучења светог Димитрија, архиђакон Стефана, светог Прокопија и три младића у ужареној пећи прате усековање главе светог Јована Претече и мучење светог апостола Томе, настављају се убијањем светих апостола Петра и Павла, Јована Богослова и Марка, а ни изблиза се не завршавају мучењем светог Харалампсија и светог Јакова Персијанца. Надугачко и нашироко илустровање По-

⁹⁵ Ј. Поповић, *Житија светих за месец мај*, 217–218.

⁹⁶ Р. Hetherington, *нав. дело*, 25.

⁹⁷ У истоименој сцени из параклиса Светих архистратига у Хиландару (1718), пророк Данило стоји између четири мирољубива лава. Дионисије из Фурне, међутим, препоручује сликање седам лежећих звери. – в. *Исто*.

⁹⁸ Ј. Поповић, *Житија светих за месец децембар*, Београд 1977, 476.

⁹⁹ У том смислу мале излете у савремени живот представљају барокни детаљи с архитектонским кулисама (*Рођење светог Николе*) и оновремени јужнобалкански костими светих ратника – дубока обућа од воловских опута заједно са вишеструко обмотаним појасевима о којима висе (свети Нестор) или су у њих заденути ножеви (непознати мученик), огрлице (или бројанице) и марамнице. – уп. О. Микић, *Христофор Жефаровић и живопис манастира Бођана*, у: *Дело Христофора Жефаровића*, Нови Сад 1961, 14 и 22.

коља витлејемске деце појачава сцена старозаветног *Потопа* из циклуса о Ноју, а дути страдалнички и луталачки животни пут прекрасног Јаковљевог сина Јосифа – старозаветне префигурације Христа – приказан је у горњим зонама јужног и западног зида припрате у чак осам композиција.¹⁰⁰ Телесна и душевна мучења којима су били подвргнути други велики хришћански светитељи нису приказана (осим уобичајене сцене свете Марине која чекићем туче ђавола), али јесу њихови смерни и смирени ликови у вечности (свети Кузман, Дамјан и Пантелејмон, свети Кирик и Јулита, света Петка, Варвара и Катарина, као и већи број светих отшелника и пустиножитеља). Коначно, на потрбушјима лукова између централног и западног дела наоса представљене су две старозаветне композиције (*Зидање Вавилонске куле* и *Лестве Јаковљеве* или *Јаковљев сан*) као парадигме двају путева – погрешног и правог – досезања небеских вратница и измирења с Богом.

Кроз супротстављање неубичајене множине старозаветних као пандана новозаветним композицијама, јужнобалкански мајстори зидног сликарства цркве манастира Драче као да су желели да осим своје занатске перфекције искажу и несвакидашњу, велику теолошку ученост. Обновљање духа сазданог по правди и светињама новог завета, претпостављало је одбацавање правила првобитног живљења старозаветног човека (Ефес. IV, 22–24). Нови човек био је Христос.¹⁰¹ Покоравање њему значило је истовремено противљење ђаволу, а приближавање Богу значило је и његово узвратно приближавање људима (Јаков. IV, 7–8). Како се Небески Цар најпотпуније опонашао управо строгим аскетским начином живота у ком се добровољно прихватила непрекидна смрт (свакодневно умирање), алегорије о идеалном монаху-мученику на зидовима манастирских храмова биле су у функцији непрестаног подсећања на издизање над смртним гресима. О овим живим морализаторским сликама нарочито је водио рачуна Дионисије из Фурне у својој *Ерминији*¹⁰². Он у зографима манастира Драче добија можда и најверније следбенике који су се по упорном истраживању на планском илустровању херојских дела истакнутих заветованих мартира могли мерити још само са најортодокснијим круговима светогорских зографа-монаха. Сасвим је природно што је неубичајено велики број старозаветних сцена и приказа страдања најистрајнијих бораца за хришћанску веру са мноштвом питорескних детаља (шкорпион као симбол ђавола у сцени мучења светог Димитрија) нагнао раније истраживаче живописа манастира Драче да га непосредно повежу с оновременим продором западњачких сликарских новотарија. Ипак, сада се чини извеснијим да је посредни само њихово у теорији (Дионисије из Фурне) и пракси (Света Гора)¹⁰³ већ раније спроведено

¹⁰⁰ Наглашавање Јосифових пророчких сновиђења, његове издаје и предаје, бацања у тамницу због клевете и зацарења којем присуствују десеторица његове неверне браће – хотимичан су избор из потанко испричаних девет сцена о прекрасном Јосифу забележених у Дионисијевој *Ерминији* (P. Netherington, *нав. дело*, 20 [1 Мојс. XXXVII–XLII]). Алузивна конструкција о легендарном ропству и присилном боравку Израиља у Египту и Вавилону, али и историјски утврђеним чињеницама о изгнанствима под тиранском туђинском влашћу, могла би наћи разложно утемељење у причи о прекрасном Јосифу и тако ступити у смисаону везу са актуелним положајем српског народа и његовог црквеног и војног врха у време градитељске обнове и живописања манастира Драче. Будући да непознати Шишатовчанин у *Служби светом кнезу Стефану Штиљановићу* чак на три места пореди преподобног деспота Стефана, хранитеља гладних, са целомудреним Јосифом у Египту (*Србљак*, књ. 3, Београд 1970, 253, 275 и 283), јасно је да идеја парадигматичног везивања идеалног хришћанског војника за једног од старозаветних праведника у временима робовања под Османлијама и Хабзбурзима, била општеприхваћена и од тадашњег српског високообразованог клера и његове убоге и неписмене пастве. У том смислу, појава осам сцена из живота прекрасног Јосифа на зидовима манастира Драче у аустријској Краљевини Србији, не изненађује тиме што је, ма ко био њен идејни творац, имала тачну и прецизну ликовну, али, у још већој мери, и политичку поруку. То што она у измењеним историјско-политичким околностима по српски народ и његову државу не задржава првобитно значење, још снажније уверава у нескривену жељу ктитора за правним континуитетом и обновом српске духовности.

¹⁰¹ M. Nicoll, *The New Man: An Interpretation of Some Parables and Miracles of Christ*, Harmondsworth 1981, 1–19.

¹⁰² E. Amand de Mendieta, *Mount Athos the Garden of the Panaghia*, Berlin–Amsterdam 1972, 323–324.

¹⁰³ Б. Вујовић, *нав. дело*, 186–187.

брижљиво и промишљено укрштање са оним изданцима древне византијске сликарске баштине који су предњачили по свом традиционализму и конзервативизму.

Скромни остаци зидног сликарства у припрати Манасије (лунете изнад главног и северног улаза у наос) и манастиру Војловици (олтарски простор са проскомидијом и ђаконикомом), по својим стилским одликама, као и по примењеној *fresco-secco* техници, приписују се кругу мајстора који су вероватно нешто раније осликали и унутрашњост крагујевачке Драче.¹⁰⁴ Судајући по сличности ресавске композиције *Силаска светог Духа* са истоименом иконом из цркве светог Димитрија у Битољу (данас у Музеју Македоније у Скопљу)¹⁰⁵ и композицијом *Причешића апостола* из олтарске апсиде цркве светог Николе у Драчи, све три представе дела су истог мајстора.¹⁰⁶ На то нарочито скрећу пажњу поновљене физиономије сваког од апостола, али и карактеристична арабеска сачињена од њихових разиграних босих стопала. С друге стране, већ уочене аналогije између војловичких племенитих ликова светих Филипа, Јована Милостивог, Харалампиија и Симеона са њиховим панданима из олтарског простора Драче (свети Роман, Стефан и Харалампиије)¹⁰⁷, довољне су да, у недостатку потпуније сачуваног програма живописа, посведоче о истој сликарској руци.

Штавише, исти мајстор¹⁰⁸ одскора почиње да се препознаје и у унутрашњој декорацији параклиса Богородичиног покроба у Хиландару (1740), двома црквама на Преспанском језеру (1741. и 1743)¹⁰⁹, као и у главном манастирском пролазу у Хиландару (лунета из 1753)¹¹⁰, чиме се уметнички и животни круг овог зографа из сликарског круга Давида из Селенице изгледа и дословно затвара.

У хиландарском болничком параклису узнемирани апостоли у сценама *Уснења Богородице* и *Вазнесења Христовог* одмах одају сродност са композицијама у нешто раније живописаним храмовима централне Србије и Баната у којима се као главни учесници појављују Христови следбеници. Архимандрит Герасим, ктитор параклиса Богородичиног покроба, добио је и свој портрет у великосхимничкој одежди, који, хтео-нехтео, подсећа на ктиторску композицију са светим Антонијем Великим и свепрожимајући дух монашког сликарства у цркви манастира Драче (свети Пахомије и Онуфрије, на пример). Наглашено ортодоксно учење о једносущности Свете Тројице у виду Христа са три лица и шест руку (апсида ђаконикона)¹¹¹ и учествовању сва три лица Свете Тројице у композицији *Небеске (Божанствене) литургије* у калоти следе куполе¹¹² овај мајстор – тако искрено

¹⁰⁴ Д. Руварац, *О земљишту манастира Бездина, Сент-Ђурђа, Партоша и Војловице*, Српски Сион, год. XVII, бр. 8 (Сремски Карловци 1907), 117; Р. Зарић, *Остаци фресака у припрати Манасије*, Саопштења, XXIV (Београд 1992), 109; С. Раичевић, *О зидном сликарству манастира Војловице из тридесетих година XVIII века*, Саопштења, XXIV, 263–275; Б. Живковић, *Војловица и припрати Манасије*, Нови Сад 1994, 3–5; М. Јовановић, *Српски манастири у Банату*, Београд–Нови Сад 2000, 35–36.

¹⁰⁵ В. Поповска-Коробар, *Иконе из XVIII века из цркве Св. Димитрија у Битољу*, сл. на стр. 92.

¹⁰⁶ Р. Зарић, *нав. дело*, 111.

¹⁰⁷ S. Adhami, *Tri bazilika të mëdha të ndërtuara në Voskopojë brënda katër vjetëve (Trois grandes basiliques construites à Voskopojë en l'espace de quatre années)*, Monumentet, 14 (Tiranë 1977), fig. 14 на стр. 153; С. Раичевић, *нав. дело*, 267–270.

¹⁰⁸ Ако је судити по „распознавајућој“ сцени – *Силаску светог Духа* – фреско комплекс у хиландарском параклису посвећеном Богородичином покрову нису извели мајстори који претходно живопису по Македонији и Србији. Уза сву композициону сличност, не може се спорити како се у Хиландару не понављају пређашњи ставови, гестови и физиономије дванаестице апостола. Штавише, уочљиво мајсторско овладавање стилским правилима која су са собом доносила нова реалистичка струјања са Запада, иде у прилог тврдњи како је ова сликарска дружина далеко више од својих претходника одмакла у превазилажењу статичности и каноничности устаљених великопразничних сцена из византијског и позновизантијског периода.

¹⁰⁹ M. Arapi, *Analizë mbi dy ikona të piktorit David Selenica (Analisis regarding two icons of the painter David Selenica)*, Monumentet, s. n. (Tiranë 2001), 129 (135).

¹¹⁰ Б. Живковић, *нав. дело*, 5.

¹¹¹ Д. Медаковић, *Манастир Хиландар у XVIII веку*, сл. 65. У легенди, омашком, стоји како живописана сцена потиче из хиландарског параклиса Рођења Богородице.

¹¹² С. Петковић, *Хиландар*, 59.

привржен упутствима Дионисијеве *Ерминије* – сигурно је у договору са својим наручиоцем у овим скривеним просторима илустровао као својеврсни теолошки подсетник за мали број изабраних Хиландараца.¹¹³ Будући да уметничка обнова древног духа Палеолога није била остварива без оживљавања и њених основних црквених начела (Цариградски сабори из 1341. и 1351), повратак старијим иконографским решењима из XVI века током прве половине XVIII, није представљало ништа друго до истрајавање на опонашању већ опонашаног – враћању антипапистичким¹¹⁴ и антиунијатским догмама исихаста (Паламини *Аподиктички трактати* о исхођењу Светог Духа, 1336).¹¹⁵

За великопразничне композиције, појединачне фигуре стојећих светитеља, портрете јеванђелиста и медаљоне са пророцима распоређеним по правилима старе ортодоксије на зидовима параклиса Богородичиног покрова, нипошто се не може рећи да искорачују из уобичајених иконографских схема разрађених у позновизантијском периоду, канонизованих и Дионисијевим сликарским приручником. Штавише, у сценама попут *Крштења*, *Распећа* или *Силаска у Ад* с лакоћом се уочава композиционо угледање на истоимене представе из Протатона, а њихова местимична инверзност само потврђује рад по старијим предлошцима (*Силазак у Ад*). Преостале сцене (*Ваведјење*, *Полагање Христово у гроб* – *Оплакивање Христа*, *Вазнесење*, *Силазак светог Духа*, *Свети апостол Јован са Прохором*) непосредне су илустрације Дионисијевих кратких али прецизних иконографских упутстава. Па ипак, болничким параклисом у Хиландару дунули су нови ветрови, завијорили необично декоративне и раскошне тканине дотад невиђених кројева и дезена, а гестове приказаних библијских и хагиографских личности учинили опуштенијим и природнијим, налик сасвим обичним, људским. Анђеоски чиновници, ђакони, старозаветни свештеници и свети ратници носе парадне одоре на начин који их чини ближим нацифраним гизделинима но Христовим војујућим атлетима из првих борбених редова. Чак и полунаго Христово тело¹¹⁶ (*Крштење*, *Распеће*, *Оплакивање*, *Христос Евхаристија*) није приказано без тежње за постизањем складних телесних пропорција и истицањем привлачне мужевне физичке грађе. Лик Богородице у апсидалној конхи заједно с Христом Емануилом и троструким *портретом* Христа (*Свете Тројице*) идеалне су физиономије по једног од изузетно лепих представника људског рода различитих полова и животних доба, а не бестелесних становника неба. Стојеће и седеће фигуре се *заиста* утибају под својом тежином и теретом који носе или држе, а оне које су се винуле пут неба, анђели, *заиста* губе тежину и, лаки као перца, одају утисак лебдења (*Подизање Часног крста*, *Вазнесење Христово*). Композиције попут *Рођења Богородице* и *Рођења Христовог* обилују и реалистичким детаљима из свакодневног живота, љупким жанр сценама с елементима народног фолклора које пружају мноштво занимљивих по-

¹¹³ Знајући за старије представе из XIV века, Дионисије из Фурне не пропушта да у свом сликарском приручнику подсети и препоручи приказивање *Свете Тројице* као Бога у једном уз подразумевано проистичање светог Духа из Оца што поткрепљује изводима из Јовановог јеванђеља („Ја и Отац једно смо“ и „Зар не вјерујеш да сам ја у Оцу и Отац у мени?“ – Јован, X, 30; XIV, 10–31 [Обрицање светог Духа]). – в. Р. Hetherington, *нав. дело*, 88, 112. Очигледно је да се овде ради о враћању исходиштима византијске догматике, превасходно схватањима великих Кападокијаца; свети Василије Велики (330–379) у *De Spiritu Sancto* говори о поступном тринитарном *созерцању* Бога уз помоћ светог Духа, које прво приводи слици Сина а тек после архетипу Оца, а мистични свети Григорије Назијански (328–390) своје виђење тројичне светлости у делу *In sanctum baptisma* објашњава: „Нисам ни почео да мислим о Једном када ме Тројица окупаше својим сјајем. Нисам ни почео да мислим о Тројици када ме Јединица испуни“. – в. В. Лоски, *Боговиђење*, Вршац 1997, 48–50.

¹¹⁴ R. Theodorescu, *Sur un chapitre de la Renaissance transylvanie: art du livre et art funéraire aux débuts de la Réforme*, *Revue roumaine d'histoire de l'art, Série Beaux-Arts*, XXIII (Bucarest 1986), 21–25, fig. 1, 2, 5.

¹¹⁵ E. Amand de Mendieta, *нав. дело*, 264.

¹¹⁶ Нага фигура дечака Христа у сцени *Визија светог Петра Александријског* која се промаља испод раздеране кошуље, *право* је тело мушког детета и по изгледу и по држању.

датака за етнографску грађу из градског и сеоског живота балканског Југа из прве половине XVIII века. Као и параклис Светих арханђела, и ову црквицу при хиландарској болници, судећи по натписима¹¹⁷ али и стилским и иконографским особеностима, могли су живописати једино бољи и обавештенији мајстори – Грци.

Две сцене у олтарском простору – *Христос Евхаристија* и *Подизање Часног крста* (заједно са фигуром Марије Магдалене у положају Оранте у композицији *Оплакивање Христово*), највише су се приближиле иконографији оновремених барокних програма западноевропске уметности.¹¹⁸ Реч је о истицању Христових рана (*Fons pietatis*)¹¹⁹, оруђа његових страдања (*Arma Christi*) и жртве као алегорија свеколике обнове¹²⁰ – *Животодајног извора* – омиљених пропагандних порука противреформацијског покрета (1551) које од краја XVI века кроз полемичке расправе прихватају и морализаторски тумаче и учени украјински богослови.¹²¹

За живопис Бођана (1737) нико не спори да представља весника нових стремљења у српском сликарству XVIII века, али са његовог аутора још увек није скинута копрена тајанствености¹²² која и даље прекрива тачно мајсторово порекло, место и годину рођења, као и путеве стручног стасавања и усавршавања.¹²³ Сва је прилика да је Дојранин са сликарском спремом стеченом у Мосхопољу или околини, у смелом колико и свесном заокрету у избору предложака који су нову ученост претпостављали још живој позновизантијској традицији, прионуо на посао уз очински благослов бачког епископа Висариона Павловића, ктитора бођанског сликарског комплекса.

Овај високообразовани српски јерарх изгледа да је теолошка знања стекао у Русији, да би као даскал провео једно време у Хиландару (до 1720), а потом и у Пећи, где убрзо (1723) постаје и патријаршијски протосинђел. Када 1730. године буде постављен за крушедолског архимандрита, за њим ће бити већ десет година успешно спровођене повереничко-посредничке мисије између Пећке патријаршије и Карловачке митрополије.¹²⁴ Истичући се по својој натпросечној просвећености, владика Висарион ће тридесетих година XVIII века у Петроварадинском Шанцу отворити прву

¹¹⁷ Само се на неколико места, на ктиторској композицији, запису изнад улазних врата на западном зиду, поврх представе *Божанствене литургије*, покрај неколиких фигура и композиција у олтарском простору међу којима је и лик Христа са три лица (*Света Тројица*) налазе ћирилички натписи.

¹¹⁸ С. Петковић, *Хиландар*, 59.

¹¹⁹ Д. Медаковић, *Барокне теме српске уметности. II, Представа Христа као „Fons Pietatis“ у српској уметности*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 15 (Нови Сад 1979), и у: *Барок код Срба*, 218–219, 225.

¹²⁰ Као и неке раније (*Чуда светог арханђела Михаила* из хиландарског параклиса Светих арханђела) или суседне (*Подизање часног крста*), скривени смисао ове композиције указује се у правом светлу уколико се схвати као део свехришћанских али и национално-политичких порука припадника православних монашких заједница у циљу коначног ослобађања од Турака.

¹²¹ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 390–393; Исти, *Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола*, Сопштења, XXVI (Београд 1994), 63. Наговештаји увођења новог евхаристичног програма до сада су, међутим, везивани само за олтарски простор цркве манастира Бођана (1737), а његово доследно спровођење приписано је обновитељима живописа олтарске апсиде крушедолског католикона (1751). Готово истовремено (1741), и братство фрушкогорског манастира Раковца посеже за овом темом наручујући од бечког гравера Томе Месмера бакрорез са представом *Христа Евхаристије*.

¹²² Д. Медаковић, *Христофор Жефаровић*, *Летопис Матице српске*, књ. 389, св. 3 (Нови Сад, 1962), 243, прештампано и у *Српски сликари XVIII–XX века: Ликови и дела*, Нови Сад, 1968, 14.

¹²³ Четири обострано сликане минејне иконе за цркву светог Николе у Кожанима (1730), са по четири сцене са сваке стране, за сада су најранији Жефаровићеви познати радови. – в. S. Kissas, *Icons of a Kozani Menologion*, *Balkan Studies*, 17/1 (Thessaloniki 1976), 93–95, il. 1–7.

¹²⁴ R. Grujić, *Pavlović, Visarion*, *Narodna enciklopedija srpsko-hrvatsko-slovenačka* [red. S. Stanojević], Zagreb 1927, III, 261–262, прештампано и у: *Азбучник Српске православне цркве по Радославу Грујићу* [приредио С. Милеуснић], Београд 1993, 179; Сава, епископ шумадијски, *Српски јерарси од деветог до двадесетог века*, Београд–Подгорица–Крагујевац 1996, 87–88.

латинску гимназију, а само десетак година доцније и прву српску филозофско-теолошку Академију по узору на Русе. Због опште заосталости средине и њене неспремности за више школе, Академија је морала бити затворена само неколико година касније, али зато Висарионова гимназија није престајала са радом ни после епископове смрти (1756). На овакву вансеријску трудољубивост владику је морала наводити и његова горућа жеља за досезањем највише пречаге на црквеној хијерархијској лествици у тадашњој Карловачкој митрополији.

Колико год да је чланова Жефаровићева сликарска група бројала, украшавање бођанских зидова никако није могло трајати (с обзиром на зимска прекидања радова) мање од две сезоне, што значи да се са фрескописањем морало отпочети још 1735. године.¹²⁵ Прихватањем ове чињенице постаје јасно и то да су јужно (Драча) и северно (Бођани) од Саве и Дунава истовремено деловале бар две потпуно особене зографске тајфе. Њихови мајстори и помоћници, премда сви поникли на јужнобалканском подручју и уметнички формиран на истим светогорским узорима, сликарски ће се развити толико опречно да ће убрзо постати главни представници једног одлазећег и једног долазећег ликовног израза, али и реперне тачке нашег оновременог културног развоја.

Ако је за извођаче зидних слика у Драчи установљена несумњива зависност од Дионисијевог приручника за сликаре, утемељеног на богатој византијској и позновизантијској, посебно атоској пракси, у потрази за ликовним и иконографским новинама бођанског живописа, пут је добрим делом водио и ка московским и кијевским црквеним књигама, стециштима прерађених графичких предлога преузетих из западноевропских илустрованих Библија.¹²⁶ Да је фреско комплекс из Шиклоша у Барањи (1739–1740) којим случајем сачуван, Жефаровићев сликарски развојни лук, али и његови бођански почеци, данас не би остављали недоумице и празна места при сваком иоле озбиљном покушају сагледавања још увек мистериозног настанка српске барокне уметности. Овако, архаично, сирово и наивно, али и до беспримерне бизарности ћудљиво и необично изведене библијске сцене бођанског сликарског ансамбла остају једини фрескописани сведоци о унакрсним утицајима којима је Жефаровић као светогорски монах био изложен нагло искорачујући из свог матичног културног круга и уметничког поднебља. Ванредно и непоновљиво укрштање традиционалних канона источноправославног сликарства са реалистичким токовима западњачке римокатоличке уметности у Бођанима се преломило на начин како је мало ко, укључујући и поручиоце и извођаче, могао очекивати: на сценама уобличеним по правилима старе зографије, мада све на своме месту – ништа више није било као некад, а на композицијама за које православна уметност раније није знала – као да је све било некако препознатљиво.

Програм живописаних сцена у олтарском простору бођанске манастирске цркве не одступа значајније – бар не на први поглед – од уобичајене иконографије у светилиштима храмова из позног византијског периода, прописане и Дионисијевим монашким приручником за сликаре. У најнижој зони смештена је композиција *Служба архијереја* коју сачињава поворка од четрнаест светих

¹²⁵ П. Момировић, *Манастир Бођани*, Бођани 1980, 70.

¹²⁶ Р. Михаиловић, *Утицаји морализаторских тема и школске драме на европску ликовну уметност XVII и XVIII века* [текст необјављене докторске дисертације чува се у Универзитетској библиотеци у Београду под сипнатуром РД 1346], Београд 1963, 16; Иста, *Утицај западноевропске уметности на српско сликарство XVIII века. I, Старозаветне теме у манастиру Бођани*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 1 (Нови Сад 1965), 225–235; Иста, *Утицај западноевропске иконографије на композиције „Удовичина лепта“ и „Изгнање трговаца из храма“ у српском сликарству XVIII века*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 2 (Нови Сад 1966), 291–305; Иста, *Бођани и Библија Пискатора*, Зборник Филозофског факултета, IX-1 (Београд 1967), 279–295; Иста, *Иконостас XVIII века и циклус Христових страдања*, Зборник Светозара Радојчића (Београд 1969), 203–235; Иста, *Бођани и Библија Јохана Урлиха Крауса*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 6 (Нови Сад 1970), 71–87; Љ. Стошић, *Западноевропска графика као предлог у српском сликарству XVIII века*, Београд 1992, 5–7, 19–23, 73–83, табеле I, III, VI–IX, сл. 1–2.

црквених отаца и ђакона северно и јужно од *Христа Агнеца (Мелисмос)*, од којих тројица (свети Сава, Арсеније и Максим) припадају српским светитељима.¹²⁷ Сви они, уместо у полиставрионе, одевени су у шљаштеће брокатне фелоне с омофорима који се завршавају дебелим кићанкама, а архијереји који нису гологлави представљени су са барокним митрама. Уколико обема рукама не носе свитке, десницом благосиљају.

Евхаристична сцена са *Христом као Хлебом Животним* приказана је у ниши проскомидије као скраћени *Деизис* испод симболичног Светог Духа (двокрили херувим), а повише часне трпезе на којој су путир (у који шикља крв их Христових рана), дискос, свећа и отворено јеванђеље („Једи моју плот и пиј моју крв“ – Јован VI, 54).¹²⁸ Као обећање вечног живота, Небеског Јерусалима (пасхалног или града пролаза/преласка), сликана жртвена менза ослоњена је о аркаду састављену од четрнаест лукова. Заједно са евхаристичним подтекстом представе *Поклоњења Христу (Рођење Христово)*¹²⁹, и алегоријска сцена са животодајним небеским хлебом¹³⁰, била је визуелизовани плод полемике источног са западним хришћанским учењем о причешћу (без)квасним хлебом, Жефаровићу по свему судећи познат из јужнобалканског сликарског круга у којем је уметнички формиран, пре но из западноевропских илустрованих Библија које су до њега доспеле.¹³¹ У првој саборној Посланици светог апостола Јована Богослова (V, 6–13) изричито се наводи како Отац, Реч и Свети Дух нису друго до дух, вода и крв – а ово троје је једно. Свети Павле у Посланици Јеврејима (IX, 1–14), наспрам старозаветне Скиније са јарчевом или телећом крви, истиче савршеност Христовог приношења крвне жртве без кривице и поручује како „без прољева крви нема опроштења“ (IX, 22–28).

Композиција *Причешћа апостола* илустрована је у њеној „историјској“ варијанти (са светим Петром и Јованом као предводницима двеју поворки Христових ученика), али и са издвојеним Јудом на зачељу северне половине сцене, приказаним без ореола, окренутим натрашке, с једном руком принесеном устима, а другом подигнутом у покушају да се одбрани од демона.¹³²

Све остале представе на зидовима боћанског олтарског простора везане су за Богородицу – *Богородица Знамења, Ваведене* (храмовна слава) и низ од осам сцена које илуструју стихове химне *О тебје радујетсја* у оквиру којих су приказане и великопразничне сцене *Благовести* и *Рођење Христово*, као и старозаветно *Стварање света*¹³³. Представе Богородице коју арханђео Гаврило затиче док чита књигу за пултом, као и Свете породице непосредно после рођења Сина Божијег, компо-

¹²⁷ Л. Мирковић, И. Здравковић, *Манастир Боћани*, Београд 1952, 21–23, сл. 15–20.

¹²⁸ Исто, 21, сл. 14 и 16; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 50, 391, сл. 6. У Боћанима се сцена са евхаристичним Христом који крвари из својих рана (*Fons pietatis*) јавља у српској уметности прве половине XVIII века први, али не и последњи пут (готово истовремено, за сремски манастир Раковац и хиландарски параклис Богородичиног покроба, 1740. године, настају по један бакорез и зидна слика у ниши проскомидије). – в. Д. Медаковић, *Барокне теме српске уметности. II, Представа Христа као „Fons pietatis“ у српској уметности*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 15 (Нови Сад 1979), прештампано у: *Барок код Срба*, 218–225.

¹²⁹ Место Христовог доношења на свет, Витлејем, на јеврејском значи *Дом хлеба*, а *хлебом живота* назива себе и сам Христос пред апостолима, упућујући недвосмислену поруку свим хришћанима о вечном животу као највећој награди (Јован VI, 35, 57–58). – в. М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 319.

¹³⁰ Слично пшеничном зрну које прво треба да падне у земљу да би, проклијавши, дало рода (Јован XII, 24; 1 Кор. XV, 36), тако и ми прво ваља да умремо не би ли васкрсли. – в. Исто, 35.

¹³¹ Исти, „Хлеб животни“ у ниши проскомидије храма манастира Боћана, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, XVIII (Нови Сад 1996), 152, 155.

¹³² Л. Мирковић, И. Здравковић, *нав. дело*, 23–24, сл. 21–24; П. Момировић, *нав. дело*, 67; Жефаровић живопише *Причешће апостола* поштујући, начелно, Дионисијеве препоруке, али и уважавајући нешто ранију јужнобалканску и светогорску сликарску праксу (мада не приказује, он претпоставља присуство ђавола уз Јуду). – уп. Р. Netherington, *нав. дело*, 45; Љ. Стошић, *Мотив Јуде с ђаволом у сцени Причешће апостола живописа манастира Драче*, 273–282.

¹³³ Л. Мирковић, И. Здравковић, *нав. дело*, 25–29, сл. 25–30.

зиционо су устројене по узору на гравире из Пискаторове илустроване библије.¹³⁴ Извесно је да су и лик Бога Оца (*Vetuxi denmi*) у целој фигури са снажно завијореном драперијом изнад дванаест концентричних кругова (*marramondo, Weltkarte*)¹³⁵ у сцени *Стварање неба и земље* такође морали настати под утицајем западноевропске графике (Краусова Библија)¹³⁶ и њених украјинских ликовних прерада из XVII века.¹³⁷ Богородица са крилима на полумесецу који придржава читав анђелски сабор на једном од зидних сегмената, смештеном испод сцене *Благовести*, може се сматрати најавом уласка западњачке композиције *Immaculata Conceptio* у српско барокно сликарство. *Крилата Богородица* се у првој половини XVIII века већ нашла на *Деизисима* из Моровића¹³⁸ и Новог Сада,¹³⁹ а Дионисије из Фурне у одељку своје иконографске рецептуре о представи *О тебје радујетсја* доводи њено приказивање у везу са сунцем, месецом и звездама.¹⁴⁰ Премештање илустровања ове литургијске песме светог Василија Великог из припрате у простор црквеног светилишта не може се, међутим, разумети другачије но као несумњиви руско-украјински утицај.¹⁴¹

Испод *Христа Пантократора* у калоти куполе, живописана је визија *Славе Господње* (*Будућег Сиона*) старозаветног пророка Исаије са фигурама Богородице¹⁴² и светог Јована са крилима међу збором светих анђела.¹⁴³ Сцену употпуњују и анђели који подижу куполу¹⁴⁴ на местима где се горња конструкција ослања о четири стуба-носача. Реч је о ретком и необично уверљивом сликовном тумачењу места визионарског наговештавања сусрета праведника са Божијим Месијом у присуству његових вечно будних стражара.¹⁴⁵

Испод *Божанствене литургије*, у трећем појасу тамбура кубета, налази се низ од 16 старозаветних пророка. Њихови ликови одају утисак да су рађени по упутствима светогорског сликарског приручника, али текстови на свицима који се налазе у левој или обема рукама (Осија и Наум) пророка не понављају наведена места из њихових књига. Босоноги визионари новозаветних догађања приказани су са изузетно широким и чукљевитим стопалима, препознатљивим детаљима манира сликарске радионице Давида из Селенице и његових следбеника. Дочаравајући небеску

¹³⁴ Љ. Стошић, *Западноевропска графика као предложак у српском сликарству XVIII века*, 7, 21, 84. Већ је запажено како је Жефаровићу у Бођанима помагала група анонимних зографа, међу којима се нарочито истицао Христофоров ученик, на цени и код савременика, иначе мајсторов повереник за исликавање заклоњенијих самосталних композиција. Као најуспелија међу њима, помиње се управо сцена олтарских *Благовести* што значи да је њено преузимање са коришћеног предлошка Жефаровић могао само надгледати. – в. О. Микић, *Христофор Жефаровић и живопис манастира Бођана*, у: *Дело Христофора Жефаровића*, 18.

¹³⁵ Л. Мирковић, И. Здравковић, *нав. дело*, 27.

¹³⁶ Љ. Стошић, *нав. дело*, 68, 94.

¹³⁷ М. Тимотијевић, *нав. дело*, 297–298.

¹³⁸ В. Марицки, *Иконе и грађански портрети из збирке Музеја Срема од XVII до XX века*, Сремска Митровица 1995, 50, кат. бр. 6.

¹³⁹ М. Тагић-Ђурић, *Једна нова тема словенског барока*, у: *Западноевропски барок и византијски свет*, Београд 1991, 128, сл. 9.

¹⁴⁰ Р. Hetherington, *нав. дело*, 51.

¹⁴¹ М. Тимотијевић, *нав. дело*, 351.

¹⁴² Богородица је и овде, као и у олтару, представљена како стоји на месечевом српу.

¹⁴³ Л. Мирковић, И. Здравковић, *нав. дело*, 30; П. Момировић, *нав. дело*, 61. Ова композиција била је позната мосхопољском сликарском кругу; живописана је око 1715. године на темену свода око лика *Пантократора* у катедралној цркви посвећеној Богородичином Успењу. – в. S. Adhami, *Katedralja "Fjeta e shën Mërisë" në Voskopoje (La cathédrale "le Sommeil de Sainte Marie" a Voskopoje)*, Monumentet, 15–16 (Tiranë 1978), fig. 18.

¹⁴⁴ Л. Мирковић, И. Здравковић, *нав. дело*, 34–35; П. Момировић, *нав. дело*, 61 и 67.

¹⁴⁵ Имајући у виду бујно растиње („доиста је народ трава“ – Исаија XL, 6–8) које ниче из одшкринутих капителних поклопаца, биће да су се представе с анђелима-атлантима понајвише тицале метафоре из књиге пророка Исаије о костима слугу Господњих које ће подмлађене („као трава“) дочекати онај исти који је кадар да „отвара материцу“ и роди спас у виду Новог Јерусалима (Исаија LXVI, 1–14).

висину места догађања, драперије са пророчких одежди *курбиновски* су завијорене и изгледају као да су захваћене неким снажним и блиским извором вртложних ваздушних струја. Ништа мањом узнемиреношћу одишу и пророчки свици који се одмотавају по непредвидивим ђудима змијолике линије. Коначно, жива гестикулација пророка изведена је са пуно маштовитости и очевидном тежњом да се покрети руком учине што је могуће разноврснијим.¹⁴⁶ По својој учесталости, нарочиту пажњу привлачи упозоравајуће упирање кажипрстом у небо, гест добро знан из западноевропског сликарства новијег доба с којим се први, а касније и препознатљиво, приказује свети Јован Крститељ као Христов претеча. Испод пророка, илустрован је низ допојасних ликова старозаветних царева, патријараха и праведника смештених у медаљоне између декоративне вреже сачињене од лишћа и гроздова.¹⁴⁷ Не само због поновљених ликова Давида и Соломона већ и због алузије на племениту лозу становника Јерусалима као небеску војску Израиља у Божијем винограду, рекло би се да и у овом делу бођанског храма ваља препознати смишљен наставак јединствене визије пророка Исаије (V, 1–7). У ликовном погледу, реч је о првој правој барокној галерији „портрета“: главе старозаветних личности, окренуте удесно или улево у три четврти, приказане су у пелеринама које у горњем делу прекривају и украшавају бели чипкани оковратници различитих кројева и величина, очигледно настали по угледу на омиљене оновремене модне детаље. Старозаветни оци су, међутим, представљени гологлави (без круна), дужих су коса и брада, и носе уобичајене хитоне и химатионе.¹⁴⁸

Најнижу зону, први појас тамбура куполе, заузима девет сцена из циклуса *Христових страдања*. Оне представљају нешто скраћени избор композиција из светогорске приручне књиге за сликаре¹⁴⁹, што значи да су илустроване Библије са Запада на челу са Пискаторовим албумом гравира већ нашле пут до Дионисија из Фурне и његових истомишљеника. Жефаровићеве композиције (*Тајна вечера*, *Прање ногу*, *Јудино издајство*, *Христос пред Кајафом и Пилатом*, *Шибанье Христа*, *Ругање Христу*, *Прикивање на крст* и *Распеће*)¹⁵⁰, стога, у главним цртама нису одступале ни од источноправославних текстових упутстава, ни од западноевропских графичких предлогака.¹⁵¹

У експресији која се граничи са бизарним и гротескним највише су одмакле сцене какве су *Прикивање Христа на крст*, *Ругање Христу* и *Парабола о милосрдном Самарјанину*. Готово као најоданији следбеник позне схоластичке филозофије („*Quid turpius diabolo, ratione peccati?*“ – „Шта је ружније од ђавола, узрока греха?“)¹⁵², Жефаровић пренаглашава гримасу и људску ружноћу на

¹⁴⁶ На овом месту не сме нити може бити пренебрегнуто сазнање како је Жефаровић лично преписао грчки превод Леонардовога *Трактата о сликарству*. Наиме, стиче се утисак како се наш сликар својски трудио да једне поред других не приказује ликове истих физиономија, гестова, покрета и драперија на шта је своје ученике изричито, у више наврата и подробно упозоравао Леонардо, позивајући се на природу. – в. L. da Vinci (прев.), *Traktat o slikarstvu*, Beograd 1988, нарочито ставке 104, 105 и 183.

¹⁴⁷ Л. Мирковић, И. Здравковић, *нав. дело*, 32–33.

¹⁴⁸ Стиче се утисак да је „портрете“ старозаветних праведних отаца са мањим главама и равним, а не коврцавим косама и брадама, ненаглашених обрва, радио један од бољих Жефаровићевих помоћника, можда и сам аутор *Благовести*. Ови медаљони постају и могући водичи кроз циклус јеванђеоских композиција илустрованих зону ниже. Наиме, као дела истог мајстора, они олакшавају атрибуирање појединих сцена па би тако, на пример, било вероватно да сцену *Тајне вечере* није радио Жефаровић.

¹⁴⁹ Р. Netherington, *нав. дело*, 37–38.

¹⁵⁰ Л. Мирковић, И. Здравковић, *нав. дело*, 33–34.

¹⁵¹ О. Микић, *Христофор Жефаровић и живопис манастира Бођана*, 14–15.

¹⁵² Дионисије Картузијанац (1402/1403–1471), аутор ових размишљања на тему ружног, злог и грешног (*De consolatione philosophiae*), суштински се не разликује од неоплатоничара Псеудо-Дионисија Ареопагите (крај V–почетак VI века) који и у наказном и језивом види лепоту, мада једне друге, демонске врсте (*De divinis nominibus*). – в. Р. Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку*, Београд 1975, 82–83, 86, 246.

ликовима огрезлим у греху као антитезу¹⁵³ смирености и лепоти праведника, будућих небеских становника. Ваљда због детаља какви су ужурбани војници који са неприкривеним задовољством, искежени попут дивљих звери, прикивају Христа за крст, или светине која се, исплажених језика и обријаних глава, руга Христу, управо су у овом циклусу препознати елементи барокне касне готике.¹⁵⁴ Премошћујући непремостиви јаз између старог и новог, источног и западног, јужнобалканског и средњоевропског, православног и римокатоличког, Жефаровићу су се и могле догодити слободе незамисливе и у једном и у другом свету и ликовном схватању – јединствени полуакт Христа виђен с леђа и без ореола (позадина сцене *Прикивање Христа на крст* на којој је Спаситељ приказан и други пут док везаних руку на леђима окреће главу од војника који му приноси сунђер натопљен оцатом са жучи [Мт. XXVII, 34], односно, вином са смирном [Мк. XV, 23]).¹⁵⁵ Изглед „лица са чудном капом [које] седи и држи књигу пред собом и показује на Христа“¹⁵⁶ (римокатолички прелат са бискупском високом митром), могао би указати на свесно хтење Христофора Жефаровића и Висариона Павловића да карикирају и морално осуде негативне појаве и личности из савременог живота.

По пет живописаних сцена распоређених на сводовима и око прозора у певничким просторима бођанског наоса уведе у циклус Христових страдања (*Христос код Марије и Марте, Преображење, Васкрсење Лазарево, Улазак у Јерусалим и Узеше камење да убију Христа*) или из њега изводе (*Скидање с крста, Силазак у Ад, Васкрсење, Вазнесење Христово и Силазак Светог Духа*).¹⁵⁷ И ове композиције, као и оне из других делова храма, одликује или поштовање или напуштање традиционалних сликарских образаца уз широкогрудно отварање врата дотад невиђеним садржајима. Осим коришћења међусобно веома разнородних предлога, свој удео у испољеној сценској неуједначености и ликовној неочекиваности имале су и крајње неправилне и за живописање неприкладне површине бођанских зидних платана. Жефаровићу и његовим помоћницима није остало друго него да преуске плохе пренатрпавају, а прешироке попуњавају композицијама које теку у више узастопних епизода. Сви призори без четвртастог рама – а таквих је у горњим зонама највише – дословно се ломе и прегипају, делови тела главних протагониста максимално се издужују, шире или одсецају¹⁵⁸, долазе у међусобно фантастичне положаје, а притом – неприродно пресамићених струкова, ишчашених удова и скршених вратова – изгледају као да су сишли са искривљених или напрслих огледала.¹⁵⁹

¹⁵³ У 136. одељку *Трактата* Леонардо посебно оправдава представљања лепог и ружног једног крај другог пошто тако „изгледају изразитији“. У илустрацији *Приче о милосрдном Самарјанину* Жефаровић друмске разбојнике (хајдуке) који су напали недужног путника (Лк. X, 30–37) представља као саме ђаволе, Самарјанину позајмљује лик Христа, а гостионичара приказује као светог Павла. – в. Л. Мирковић, И. Здравковић, *нав. дело*, 58–59.

¹⁵⁴ Д. Медаковић, *Христофор Жефаровић*, 237.

¹⁵⁵ Реч је о сцени која, заправо, претходи чину разапињања. Препоручује је за приказивање на једној те истој композицији и Дионисије из Фурне, без подробнијих објашњења за извођење. – в. Р. Netherington, *нав. дело*, 38. Жефаровић, можда баш уочавајући њено драмско премећање, живопише Христа крајње необично, с леђа.

¹⁵⁶ Л. Мирковић, И. Здравковић, *нав. дело*, 34.

¹⁵⁷ *Исто*, 36–39.

¹⁵⁸ *Исто*, 37–38. До неких одрубљивања дошло је накнадно, пошто су зидови већ били осликани. У жељи да цркву што више обасјају дневном светлошћу, каснији рестауратори проширивали су и повећавали певничке и олтарски прозор не водећи рачуна о неповратном сасецању композиција тик уз њих (*Ваведјење, Христос код Марије и Марте и Силазак светог Духа*) као и ликова из зоне стојећих фигура (свети Стефан Дечански).

¹⁵⁹ Да поређење не мора да се схвати само као стилска фигура, упућују Леонардови познати ставови (*Трактат*, 402) о огледалу као „сликаром учитељу“, уз то у много чему сличном са сликом, што је могло да се одрази и на Жефаровићева модернија сликарска схватања. С овим у вези је и Леонардово универзалистичко поимање разноликости фигура (75): „Човек може да буде пропорционалан, а да буде крупан и низак, или висок и танак, или средњи, а ко о овим разноликостима не води рачуна, своје фигуре увек прави по калупу, тако да изгледају као да су сестре“.

Снажну потпору за угледање на нова, са западних страна пристигла иконографска решења, давала је и сама Дионисијева *Ерминија*, крцата обиљем композиција дотада невиђених и незамисливих у православном културном кругу. Живописац Бођана, отуд, није морао тражити неки посебни благослов за илустровање сцене *Васкрсења Христовог* покрај *Силаска у Ад*, а одатле па до приказивања Марије Магдалене као *Mater Dolorosa*-е¹⁶⁰ која грли подножје крста где је Спаситељ управо издахнуо, преостао је још само један корак. Расан мајстор какав је био Жефаровић, новокалонизоване сликарске слободе користио је на најбољи могући начин: композиције старе ортодоксије (*Вазнесење Христово*) оживљавао је новом делујавошћу и гипкошћу покренутих фигура, док је страна сценска устројства (*Силазак Светог Духа*) примиривао и утишавао у складу са традиционалним схватањима. Препуштен разноврсним и међусобно опречним уметничким струјама, Жефаровић ипак успева да изгради свој лични, непоновљив и препознатљив стил. Реалистички детаљи какви су затварање нося пред отвореним ковчегом са лешом (*Васкрсење Лазарево*), задавања ниских удараца ногом (*Ругање Христу*), седење са високо пребаченом ногом преко ноге (*Пир блудног сина*), повлачење за перчин¹⁶¹ (*Успење Богородичино*, *Христос изгони трговце из храма*), држање привезане тикве за појасом (*Исцељење слепог од рођења*), кићење женских ликова вишеструком ниском бисера и одевање у изразито деколтиране хаљине¹⁶² (*Христос код Марије и Марте*, *Христос и блудница*, *Свадба у Кани*), појава бркатих ликова (Адам, Каин, мученик Валеријан) или ношење доњих мајица без рукава у облику данашњих спортских дресова (*Парабола о милосрдном Самарјанину*) – појединости су које се у српском црквеном сликарству нису појавиле пре Бођана – али и никад касније.

Прве зоне певничких простора, западног дела храма и припрате заузимају стојеће фигуре и попрсја у медаљонима светих ратника и мученика (Сергије и Вакх), равноапостола (Константин и Јелена), српских светитеља (Милутин, Урош, Стефан Штиљановић, Стефан Дечански, Јован Владимир), пустиножитеља (од Алексија Божијег човека, преко Антонија и Арсенија Великог, до Јефрема Сирског, Павла Тивејског и светог Симеона Српског), бесребреника (Кузман и Дамјан) и преподобних жена (највећа галерија женских ликова – њих четрнаест).¹⁶³ Упадљив је изостанак српских владара из лозе Лазаревића и Бранковића, као и инсистирање на култовима личности оних српских краљева и царева-великомученика који су, осим што нису имали много личне среће у овоземаљском животу, прослављани по свом служењу и жртвовању Богу. Сви мушки ликови, борци и страдалници за веру Христову, окруњени или не, представљени су са барокним пелеринама; уколико испод њих, уместо дугачких хаљина носе кратке тунике, као обавезан украс спреда, на средини, појављује се појас везан у чвор, а уместо пурпурних царских ципела, носе уско припијене

¹⁶⁰ Р. Михаиловић, *Црква Ваведења Богородице манастира Бођана: Иконографија „женске цркве“ – припрате*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 21 (Нови Сад 1985), 210.

¹⁶¹ Расправљајући о сликарству као умећу изражавања душевних расположења, Леонардо се посебно задржава на местима каква су фигура обузета *гневом*, приказана „како држи за косу човека чија је глава искренута на земљу“ (377) и човек обузет *очајањем* који се представља или како себи задаје ударац ножем или како руком цепа одело (378). Осим поменутих композиција, Леонардовим описима одговара и Жефаровићева сцена *Христос пред Кајафом* (у тему свода бођанске припрате – в. Б. Живковић, *Бођани: Цртежи фресака*, Споменици српског зидног сликарства XVIII века, 1, Нови Сад 1988, 24), преузета, иначе, из Пискаторовог зборника гравира.

¹⁶² У својим проповедима шајкашкој подунавској пастви, Г. Стефановић Венцловић се у више наврата обраћа женама корећи их што „румением, белилом и с миризмом мажући се и своје обрве црнилом навлачећи“, „окне верзиллом нокте“, „очи бече, ноге кече, рамени мичу, с главом тресу, с бокови ломе се и крше, са свом снагом кицоше се“, а због накићених и нацифраних младих жена које имају „намигљиве очи тихозгледне, мекане хаљине цифрасте, белорумена лица, лепо стасита и ситноходљива кичељиво окретна“ честа је појава скрнављења цркве у време одржавања литургије. – в. Г. Стефановић Венцловић, *Црни биво у срцу*, 311, 317, 350, 351–353.

¹⁶³ Л. Мирковић, И. Здравковић, *нав. дело*, 35, 37, 45–46, 52–54.

високе, вероватно чизме помоднога кроја.¹⁶⁴ Ликови светитељки, изузев Катарине, Варваре, Јелене, Ирине и Александре са нацифраним фризурама дворских дама које једном руком кокетно придржавају дугачке парадне плаштове¹⁶⁵, приказани су у смерној одећи монахиња – укључујући и свету Марину која чекићем убија ђавола. У великосхимничким мантијама живописани су и свети анахорети од којих неки, следствено Дионисијевим упутствима, имају „пластично испупчене нимбове“.¹⁶⁶ Њих је, сва је прилика, радио неки од Жефаровићевих помоћника.

Старозаветне догађаје из хришћанске историје *Постања* (*Стварање света*, *Повест о Адаму и Еви*, *Каину и Авељу*, *Исаку и Јакову*, *Потоп*, *Жртва Нојева и Аврамова*, *Зидање Вавилонске куле*) на потрбушју потпорних лукова у поткуполном делу наоса, Жефаровић фрескопише поред (у византијској уметности) уобичајених попрсја мученика у медаљонима обавијеним виновом лозом и биљним плодовима с обе стране чеоних површина лукова. На тај начин су се барокне алегоричко-морализаторске илустрације (Стари завет) у спрези са утемељивачима Христове Цркве (Нови завет) нашле у улози наглашавања идеје о Спаситељу као једном једином Богу („Ја сам Господ и осим мене нема спаситеља“). Срећно спојивши два дела историје људскога рода, Христос сигурном руком води преко великих жртава и мука сваког смртника ка неминовном и свеопштем избављењу („Не помињите што је прије било и не мислите о старијем стварима. Ево, ја ћу учинити ново, одмах ће настати“ – Исаија, XLIII, 18–19).

Потанко изложени у Првој књизи Мојсијевој, људски прапочеци били су предмет усамљеног, чак изузетног илустровања у старом српском зидном сликарству – потпунији и запаженији циклус *Стварања света* налазио се једино у Дечанима.¹⁶⁷ За сваку од двадесет Жефаровићевих илустрација *Генезе*¹⁶⁸ на потрбушју лукова који деле наос од припрате – у више наврата од угледних истраживача проглашеним уметнички *најјуспелијим* и ликовно *најинвентивнијим*¹⁶⁹ – разрешено је питање коришћених графичких предложака са Запада (Библије Пискатора и Крауса, минијатура Симона Мармиона) и њихових руско-украјинских прекројених издања из руку кијево-печерских монаха,

¹⁶⁴ Ова два типа фигура смењују се наизменично. И овде се чини упутним поређење Жефаровићевих ликова из поворки са једним од Леонардових упутстава (183): „Још кажем да у историјским сликама треба измештати и ставити једне поред других директне супротности, јер дају велику могућност за упоређење, и то утолико више уколико су ближе, то јест кад је ружни поред лепог, велики поред малог, старац поред младића, јаки поред слабог. И тако се, постављајући их што ближе једне другима, даје *разноликост* колико се то може“ (курзив Љ. С.)

¹⁶⁵ У 529. одељку свог сликарског *Трактата* насловљеног *О начинима одевања фигура и о разним хаљинама*, италијански сликар даје кратки преглед модних лудорија свог времена. Ако је откривање вратова „тако да рамена нису могла придржавати хаљине“ Жефаровић могао применити на своје каћиперке из циклуса Христових параболо, ношње толико дугачких хаљина „да су морали стално рукама да држе хаљине како их не би газили ногама“ одговарало би бођанским женским ликовима у првој зони јужног и северног зида припрате. Све преподобне великомученице, осим свете Ирине, левом руком, сем плашта, држе и палмину гранчицу, а међу забраћеним светитељкама, то чине, с ништа мање елеганције, Марија Магдалена и Теоктиста. – в. Б. Живковић, *нав. дело*, 46–47, 48–49.

¹⁶⁶ Л. Мирковић, И. Здравковић, *нав. дело*, 45, сл. 53–54.

¹⁶⁷ V. Petković, *Die „Genesis“ in der Kirche zu Dečani*, у: *Actes de IVe Congrès international des études byzantine*, II, Sofia 1936, 48–56, Abb. 9–16; J. Марковић, М. Марковић, *Циклус Генезе и старозаветне фигуре у параклису св. Димитрија*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана: Грађа и студије*, Београд 1995, 323–354.

¹⁶⁸ Негде у исто време, за стару цркву светог Мине у Ираклинону, Крићанин Георгије Кастрофилак (1723–1752) за сокл иконостаса иконопише четири сцене из старозаветног циклуса *Постања* (*Стварање Адама и Еве*, *Први грех и Изгон из раја*). Свима су им заједнички сликани овални медаљони, што се може узети као поуздан знак да су предлошци за ове представе узимани из западњачких гравираних корпуса, вероватно из илустрованих Библија. – в. А. Г. Procoriou, *нав. дело*, 68, pl. 7.

¹⁶⁹ Д. Медаковић, *Христофор Жефаровић*, 238; Исти, *Натуштање зографског стила. Дело Христофора Жефаровића*. Боћани, у: *Српска уметност у XVIII веку*, Београд 1980, 21; О. Микић, *нав. дело*, 15; Б. Живковић, *Боћани: Цртежи фресака*, 4 [предговор. Л. Шелмић].

дрворезаца и гравера (Иља, Корењ, старац Зосим, Њехарешевски).¹⁷⁰ Како је Дионисијева *Ерминија* започињала тек шестим даном стварања света¹⁷¹ – тренутком када је Бог начинио „човјека по своје обличју“ – Жефаровићу није преостајало ништа друго него да се за илустровање претходних композиција послужи приручницима који су их укључивали. У удаљавању од описа наредних епизода из Књиге Постања у грчком сликарском приручнику¹⁷² ваља препознати мајсторову жељу за коришћењем већ проверених ликовних узора чак и онда када су они далеко премашивали његове извођачке могућности (људска анатомија). Ни у једној од Жефаровићевих мајушних сцена из овог старозаветног циклуса нема лика Бога Створитеља¹⁷³ (сликарски приручник Дионисија из Фурне), али, исто тако, ни једна није остављена без његове симболичне назнаке – светлосног облака са именом Јахвеа-Јехове (Господа) исписаног јеврејским писменима (илустроване Библије Пискатора и Крауса).

У кружном прстену око попрсја *Старца Дана*, издељеном на девет приближно једнаких сегмената у чијим су угловима фигуре четворице јеванђелиста са њиховим симболима, илустровани су анђеоски чиновни.¹⁷⁴ Шест од ових поља испуњавају антропоморфни крилати ликови бестелесних сила, груписани на подобје старијих представа *Сабора светих архистратига*¹⁷⁵, приказани или као ђакони (у стихарима и орарима, са копљима) или као небески војници (у кратким туникама, са мачевима). У три преостала одсечка смештени су двокрили херувими, шестокрили серафими и вишекрили огњени точкови, небески становници по опису Псеудо-Дионисија Ареопагите (*De Caelestia Ierarchia*) који понављају и Петар Могила¹⁷⁶ и Дионисије из Фурне.¹⁷⁷ У жељи да се на зидовима наоса Бођана прикаже старозаветно виђење Славе Господње и Царства Небеског кроз наговештени Други Христов долазак, прибегава се обједињавању пророчких визија (Исаија VI, Језекиљ I, Данило VII и XII). Наглашена улога небеских хорова – анђела као праотачких путеводитеља који све више попримају људска обличја – тумачи се у овим временима одразом схоластичког богословља и његовог обновљеног занимања за бесплотне силе.¹⁷⁸

„Спиритуални додир Старог и Новог завета“ у цркви манастира Бођана извршен је и посредством преношења ликова арханђела (светог Михаила и Анђела чувара, водича и хранитеља

¹⁷⁰ Р. Михаиловић, *Утицај западноевропске уметности на српско сликарство XVIII века. I, Старозаветне теме у манастиру Бођани*, 223–237, сл. 1–16.

¹⁷¹ Л. Мирковић, И. Здравковић, *нав. дело*, 41; Р. Netherington, *нав. дело*, 18.

¹⁷² Без познавања доцније пронађених немачких и холандских графичких предлога као главног корпуса непосредних Жефаровићевих узора, закључивано је како се радило о сликаревом потпуном и делимичном раду према Дионисијевим упутствима или његовим самосталним и оригиналним ликовним тумачењима текста *Ерминије*. – в. Л. Мирковић, И. Здравковић, *нав. дело*, 41–43.

¹⁷³ Фигура Бога Оца појављује се, заузврат, у сликаном ентеријеру целог храма. Осим у помињаном сегменту са концентричним круговима земље и неба из олтарског циклуса *О тебје радујетсја*, она чини окосницу или равноправног учесника у композицијама *Криштења* и *Распећа Христовог*, *Ветхи Денми* (Данило VII, 9) и *Крунисања Богородице* на јужном зиду и у темену сводова у наосу и припрати. Његов нимб је увек у облику шестокраке звезде. – в. Б. Живковић, *нав. дело*, сл. 6, 21 и 41 на стр. 10, 37 и 40.

¹⁷⁴ Л. Мирковић, И. Здравковић, *нав. дело*, 51; Б. Живковић, *нав. дело*, сл. 21, 22–30 и 31–34 на стр. 37.

¹⁷⁵ У српском средњовековном и позном византијском монументалном сликарству, композиције *Сабора арханђела* добиле су место углавном у припратама храмова или су, уколико су чиниле део циклуса посвећеног арханђелу Михаилу, биле осликаване у нижим зонама наоса.

¹⁷⁶ П. Могила, *Православно исповиједање вјере католичанске и апостолске цркве источне* [прев. М. Шевић], Задар 1889, 15.

¹⁷⁷ Р. Netherington, *нав. дело*, 18.

¹⁷⁸ Обнавља га и бачки епископ Висарион Павловић, вероватно идејни творац бођанског сликаног програма, који некако у исто време наручује из Русије *Православно исповедање вере* Петра Могила, где се, између осталог, налази и сажето изложено учење о небеској хијерархији Псеудо-Дионисија Ареопагите. – в. М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 306–307.

људи)¹⁷⁹ и сцена из земаљског живота Христа (чудотворна исцељења, оживљавања и јеванђеоске поуке) из средишњег у улазни део храма. Једину, мада не и неважну разлику, представља уочљивије учешће женских па и дечијих ликова на зидовима припрате – женске цркве (стојећи ликови светитељки из прве зоне остављају се, овом приликом, по страни). Мајстечична композиција *Богородичине смрти и Успења* на западном зиду припрате, повише улазних врата, у посредној је вези са ликом малог дечака којег за руку води безимени Анђео чувар¹⁸⁰, старозаветни интервентни посредник и заштитник. По вертикалној оси, они се налазе испод групе жена¹⁸¹ које учествују у сцени из лунете, наспрам апостола. На лик детета као душу праведника позива се сам Христос одговарајући својим ученицима на питање ко је највећи у Царству Небеском. Узевши дете и ставивши га међу њих, он безгрешност и чистоту малог детета узима за узор понизности и невиности као јединог начина и најбоље препоруке за вечито спасење (Мт. XVIII, 1–5). Како композиција изнад ове, *Богородица на одру*, укључује и епизоду када анђео одсеца руке Јеврејину Јефонији, неминовним се чини призивање и наставка Матејевог морализаторског упозорења да се у живот (цркву) не улази са деловима тела (руку или ногу) који саблажњавају; јер, боље их је одсећи и бацити од себе и ући хром или кљаст „неголи с двије руке и двије ноге да те баце у огањ вјечни“ (Мт. XVIII, 8).

Ако су зидови бођанског наоса у првом реду истицали старозаветне догађаје као примере за разне морализаторске поруке¹⁸², предворје храма са сценом *Света Тројица крунишу Богородицу* на темену његовог свода било је у знаку посттридентског неговања Богородичиног култа. Као „кћер Божја и сестра Светог Духа“¹⁸³, девица Марија¹⁸⁴, добијајући круну од свог Сина и његовог духовног Оца а свог Мужа, активно саучествује у искупљењу грешног човечанства, подсећајући на дужност и нужност ангажоване побожности сваког од верника ради завршног и одлучног тријумфа над смрћу.

Оно што Жефаровића чини препознатљивим и самосвојним јесте колико типолошко одвајање приказаних ликова од холандских и немачких гравира толико и од позновизантијских сликарских образа светих личности. Штавише, њихова упадљиво уједначена стилизација, као и увођење оновременог профаног костима и модних детаља на свим фигуралним композицијама, указују и

¹⁷⁹ Р. Михаиловић, *Црква Ваведeња Богородице манастира Бођани*, 207.

¹⁸⁰ У питању су пандани Товије и арханђела Рафаила у нововековној уметности Запада чијем су култном распростирању нарочито допринели језуити. Доличну пажњу Анђелу чувару поклонили су и украјински богослови, пре свих Петар Могила у *Православном исповедању вере*. – в. П. Могила, *нав. дело*, 73; М. Тимотијевић, *нав. дело*, 312–316.

¹⁸¹ Једна од њих, несвојствено женским ликовима, на раменима држећи га за ножне чланке носи дечака који ју је обгрлио. Увођење необично велике скупине жена у композицију *Успења Богородичиног* и њихово илустровање на зидовима и сводовима целог бођанског храма, а нарочито припрате, могло је бити и предмет посебне нагодбе, повлађивања или благонаклоности према удови угледног сегединског грађана Михаила Темишварлије (ктитора), *госпоже Деспине*. Наиме, према завештању свога мужа, Деспина је 1737. изволела украсити цркву коју је Михаило подигао 1722. – в. Л. Мирковић, И. Здравковић, *нав. дело*, 10–11.

¹⁸² Осим сликом, оне су готово редовно упућиване и исцрпним пропратним текстом. Како је доследно поштовано правило да се изговорене речи исписују у смеру од уста лика који их изговора, на бођанским зидовима долазило је и до вртоглавих обрта – исписа у неочекиваном, обрнутом положају. Они су увек потицали од ликова који су заузимали десну страну композиције (*Благовести*, *Крштење*, *Распеће*).

¹⁸³ Р. Михаиловић, *нав. дело*, 219; М. Тимотијевић, *нав. дело*, 348–350. За разлику од олтарске композиције *Сабора арханђела* и *Сабора светих анђела* и *арханђела* у калоти куполе, где је приказана како стоји на месечевом срцу и са анђеоским крилима, на овој сцени Богородица клечи на двокрилом херувиму у чијем се и друштву, као ни у друштву Свете Тројице, не би нашла да није безгрешна (благодатна, блажена). У Могилином *Православном исповедању вере* стоји како се Богородица, претходећи свима ликовима анђеоским (бођански олтарски циклус композиција *О Тебе радујетсја*) преузноси више херувима и серафима (сцена *Крунисања Богородице* на темену свода припрате). – в. П. Могила, *нав. дело*, 31.

¹⁸⁴ Она је *Нова Жена* која је родила *Новог Човека* (*Адама*), *Христа Логоса*.

на могућност да је бођански сликар, попут западних мајстора, морао имати свој стални модел.¹⁸⁵ Историја европске уметности просто ври од примера преношења аутопортретских црта на ликове представљених светитеља и митолошких ликова, а Жефаровић се у Бођанима више но ико пре њега на српским етничким просторима приближио уметничким и културним тековинама Запада. Као и српски народ након Велике сеобе, и он се, делећи његову худу избегличку судбину, затечен нашао ни тамо ни амо, немоћан да се у први мах ослони ни на кога, осим на себе самог.

Како су се нови наративни циклуси са Запада тешко усклађивали са ентеријерима непотпуно реформисаних православних храмова у доба раног барока, било је јасно да се убудуће декоративни принципи морају прилагођавати постојећим зидним површинама, или, зарад њих, из темеља треба променити дотада важећа архитектонска решења. Оно што није могло бити остварено у Бођанима и Шиклошу, остварено је десетак година доцније у Крушедолу, да би од тада читав развој српског зидног сликарства XVIII века кренуо неочекиваним токовима – ка фрагментарном украшавању унутрашњости храма не циклусима већ појединачним композицијама, што је уједно означило и коначни раскид са традиционалном симболичном топографијом, али и напуштање древне византијске фреско технике.

¹⁸⁵ У *Трактату о сликарству* Леонардо одвраћа сликаре од рада по моделу саветујући их на учење напамет помоћу великог броја понављања истих ликова (69). Највећу невољу историјских сликара он види у томе што физиономије и телесна грађа представљених личности личе на самог мајстора (487), укључујући и женске ликове (105). Чињеница да овој опасности које је био свестан, није успео да умакне ни сам Леонардо, Жефаровићевим, можда и нехотице изведеним, аутопортретским мушким и женским мушкобањастим ликовима умањује озбиљне уметничке недостатке.



11. Непознати грчки мајстор, *Божанствена литургија и пророци*, параклис Светих арханђела, Хиландар (1718)
11. Anonymous Greek painter, *Divine Liturgy and prophets*, Chapel of Holy Archangels, Monastery of Hilandar (1718)



12. Непознати грчки мајстор, *Рођење Христово*, параклис Светих арханђела, Хиландар (1718)
12. Anonymous Greek painter, *Nativity of Christ*, Chapel of Holy Archangels, Monastery of Hilandar (1718)



13. Непознати грчки мајстор, *Гостољубље Аврамово и Чудо у Хони*, параклис Светих арханђела, Хиландар (1718)
13. Anonymous Greek painter, *Abraham's Hospitality and Miracle at Khona*, Chapel of Holy Archangels, Monastery of Hilandar (1718)



14. Непознати грчки мајстор, *Свети ратници*, параклис Светих арханђела, Хиландар (1718)
14. Anonymous Greek painter, *Holy Warriors*, Chapel of Holy Archangels, Monastery of Hilandar (1718)



15. Непознати грчки мајстор, *Анђео Господњи са светим Пахомијем*, параклис Светих арханђела, Хиљандар (1718)

15. Anonymous Greek painter, *St Pachomius with an Angel*, Chapel of Holy Archangels, Monastery of Hilandar (1718)



16. Непознати грчки мајстор, *Арханђео Михаило*, параклис Светих арханђела, Хиљандар (1718)

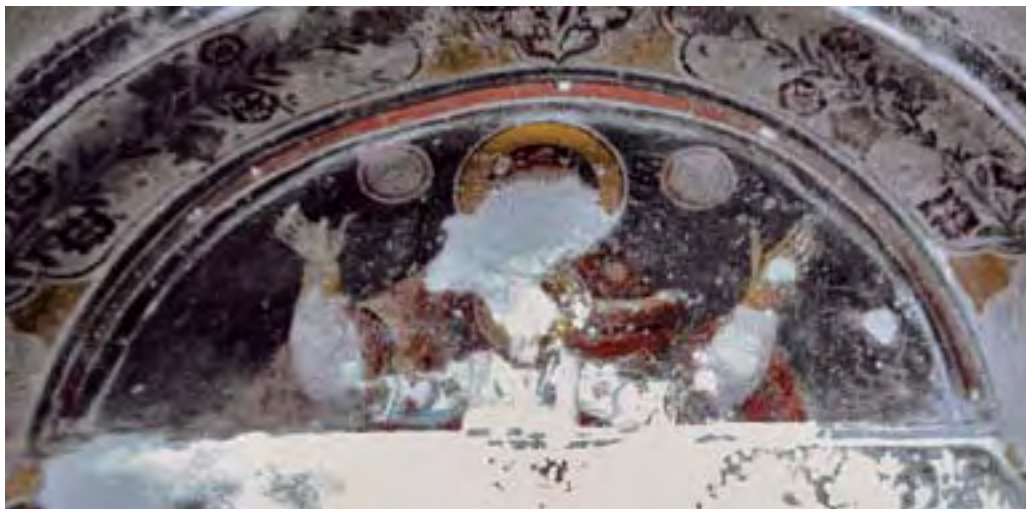
16. Anonymous Greek painter, *Archangel Michael*, Chapel of Holy Archangels, Monastery of Hilandar (1718)



17. Мајстор из Драче, *Апостол Филип*, манастир Војловица (1735)
17. Master of Drača, *Apostle Philip*, Monastery of Vojlovica (1735)



18. Мајстор из Драче, *Ваведенје Богородице*, манастир Војловица (1735)
18. Master of Drača, *Presentation of the Holy Virgin in the Temple*, Monastery of Vojlovica (1735)



19. Мајстор из Драче, *Богородица са Христом*, припрата манастира Манасије (1735)
19. Master of Drača, *Holy Virgin with Child*, narthex, Monastery of Manasija (1735)



20. Мајстор из Драче, *Силазак светог Духа*, припрата манастира Манасије (1735)
20. Master of Drača, *Pentecost*, narthex, Monastery of Manasija, (1735)



21. Следбеник Давида из Селенице, Арханђео Михаило, манастир Драча (1735)
21. Follower of David of Selenica, Archangel Michael, Monastery of Drača (1735)



22. Следбеник Давида из Селенице, Свети апостоли Петар и Павле са моделом цркве, манастир Драча (1735)
22. Follower of David of Selenica, Holy Apostles Peter and Paul holding the model of the church, Monastery of Drača (1735)



23. Следбеник Давида из Селенице, *Свети пророк Данило међу лавовима*, манастир Драча (1735)
23. Follower of David of Selenica, *Prophet Daniel in Lions' Den*, Monastery of Drača (1735)



24. Следбеник Давида из Селенице, *Свети Прокопије и један непознати светитељ*, манастир Драча (1735)
24. Follower of David of Selenica, *St Procopius and an unidentified saint*, Monastery of Drača (1735)



25. Следбеник Давида из Селенице, Причешће апостола и Божанствена литургија, манастир Драча (1735)
25. Follower of David of Selenica, *Communion of the Apostles and Divine Liturgy*, Monastery of Drača (1735)



26. Следбеник Давида из Селенице, Свети Никола враћа вид светом краљу Стефану Дечанском, манастир Драча (1735)
26. Follower of David of Selenica, *St Nicholas Recovers Sight to Holy King Stephen Dečanski*, Monastery of Drača (1735)



27. Мајстор из Враћевшнице, *Свети Трифун*, припрата манастира Раванице (1736)
27. Master of Vraćevšnica, *St Tryphon*, narthex, Monastery of Ravanica, (1736)



28. Мајстор из Враћевшнице, *Стојећи светитељи*, припрата манастира Раванице (1736)
28. Master of Vraćevšnica, *Standing figures of saints*, narthex, Monastery of Ravanica, narthex (1736)



29. Сликарска дружина А. Андрејевића, *Молитва у Гетсиманском врту*, манастир Враћевшница (1737)
(фотографија Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд)

29. Painters' company of A. Andrejević, *Prayer in the Mount of Olives*, Monastery of Vračevšnica (1737)
(Photo: Institute for the protection of Cultural Monuments of the Republic of Serbia, Belgrade)



30. Сликарска дружина А. Андрејевића, *Медаљони са светитељима*, манастир Враћевшница (1737)
(фотографија Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд)

30. Painters' company of A. Andrejević, *Saints in medallions*, Monastery of Vračevšnica (1737)
(Photo: Institute for the protection of Cultural Monuments of the Republic of Serbia, Belgrade)



31. Јеванђелист Матеј, живопис манастира Враћевшнице (1737
(фотографија Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд)

31. *Mathew the Evangelist*, Monastery of Vračevšnica, mural decoration (1737)
(Photo: Institute for the protection of Cultural Monuments of the Republic of Serbia, Belgrade)



32. Сликарска дружина А. Андрејевића, Успење Богородице, манастир Враћевшница (1737)
(фотографија Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд)

32. Painters' company of A. Andrejević, *Dormition of the Holy Virgin*, Monastery of Vračevšnica (1737)
(Photo: Institute for the protection of Cultural Monuments of the Republic of Serbia, Belgrade)



33. Сликарска дружина А. Андрејевића, *Силазак у Ад и Томино неверовање*, манастир Враћевшница (1737)
(фотографија Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд)

33. Painters' company of A. Andrejević, *Descent into Hell and Incredulity of St Thomas*, Monastery of Vračevšnica (1737)
(Photo: Institute for the protection of Cultural Monuments of the Republic of Serbia, Belgrade)



34. Сликарска дружина А. Андрејевића, *Распеће Христово*, манастир Враћевшница (1737)
(фотографија Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд)

34. Painters' company of A. Andrejević, *Crucifixion*, Monastery of Vračevšnica (1737)
(Photo: Institute for the protection of Cultural Monuments of the Republic of Serbia, Belgrade)



35. X. Жефаровић, *Крунисање Богородице*, манастир Бођани (1737)
35. H. Žefarović, *Coronation of the Holy Virgin*, Monastery of Bodjani (1737)



36. X. Жефаровић, *Успење Богородице*, манастир Бођани (1737)
36. H. Žefarović, *Dormition of the Holy Virgin*, Monastery of Bodjani (1737)



37. X. Жефаровић, *Полагање Христово у гроб*, манастир Бођани (1737)
37. H. Žefarović, *Entombment of Christ*, Monastery of Bodjani (1737)



38. X. Жефаровић, *Вазнесење Христово и свети Сергије и Вакх*, манастир Бођани (1737)
38. H. Žefarović, *Ascension of Christ and SS Sergios and Vakhos*, Monastery of Bodjani (1737)



39. X. Жефаровић, *Анђели придржавају свод*, манастир Бођани (1737)
39. H. Žefarović, *Angels supporting the vault*, Monastery of Bodjani (1737)



40. X. Жефаровић, *Крштење Христово и Свадба у Кани*, манастир Бођани (1737)
40. H. Žefarović, *Baptism of Christ and Wedding in Cana*, Monastery of Bodjani (1737)



41. Непознати грчки мајстор, *Божанствена литургија (I)*, параклис Богородичиног покрова, Хиландар (1740)
41. Anonymous Greek painter, *Divine Liturgy (I)*, Chapel of the Veil of the Holy Virgin, Monastery of Chilandar (1740)



42. Непознати грчки мајстор, *Божанствена литургија (II)*, параклис Богородичиног покрова, Хиландар (1740)
42. Anonymous Greek painter, *Divine Liturgy (II)*, Chapel of the Veil of the Holy Virgin, Monastery of Chilandar (1740)



43. Непознати грчки мајстор, *Силазак светог Духа*, параклис Богородичиног покрова, Хиландар (1740)
43. Anonymous Greek painter, *Pentecost*, Chapel of the Veil of the Holy Virgin, Monastery of Hilandar (1740)



44. Непознати грчки мајстор, *Христос као Fons Pietatis*, параклис Богородичиног покрова, Хиландар (1740)
44. Anonymous Greek painter, *Christ as Fons Pietatis*, Chapel of the Veil of the Holy Virgin, Monastery of Hilandar (1740)



45. Непознати грчки мајстор, *Силазак у Ад и Вознесење Христово*, параклис Богородичиног покрова, Хиландар (1740)
45. Anonymous Greek painter, *Descent into Hell and Ascension of Christ*, Chapel of the Veil of the Holy Virgin, Monastery of Hilandar (1740)



46. Непознати грчки мајстор, *Уздизање Часног крста*, параклис Богородичиног покрова, Хиландар (1740)
46. Anonymous Greek painter, *Exaltation of the Holy Cross*, Chapel of the Veil of the Holy Virgin, Monastery of Hilandar (1740)

Визитатори православних манастира и црква Карловачке и Београдске митрополије око половине XVIII века начинили су драгоцене инвентаре за српску новију црквену историју. Међу рубрикама визитационих протокола нашли су се, осим података о патрону храма, његовом градитељу, здању или освећењу, и спецификације о томе јесу ли богомоље у тренутку посете располагале светим миром и моштима, привилегијама, реамбулацијама, крстионицама као и „чудотворним образима или кладјазима“.¹ Мада шутури и сувопарни, описи темпла², икона и богослужбених утвари верно одражавају званични став црквених власти о старом (*простом*) српском молерају и новим (*преизрјадним*) *пилторским* делима. Не треба сметнути с ума да је инструкцију о визитацији фрушкогорских манастира донео карловачки митрополит Павле Ненадовић читаву деценију након гласовитог циркуларног писма његовог претходника, патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте из 1743. године. У питању је колико кратак, толико значајан временски размак после којег су се појаве у црквеној, политичкој и културној историји српског народа сагледале са становишта спроведене модернизације по узору на украјински барок.

Све затечене иконе пописане су и описане према времену и стилу настанка, материјалу и димензијама израде, али и по представљеним темама, као и деловима иконостаса које су заузимале по новоутврђеном систему. Тако се сазнаје да се на иконе фрушкогорских манастира средином XVIII века гледало као на мале, осредње и велике; старе (*ветхе* или *ординар*) зографије, половне и новомоловате; на оне израђене на платну, дрвету, стаклу или хартији; позлаћене и непозлаћене; урамљене (с простим, *тишлерским* или посебно украшеним рамом од седефа или слоноваче) и неурамљене; оковане и неоковане; престоне, празничне, апостолске, распоређене на великом крсту и царским дверима или повише, околом и испод њих.³

¹ Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира од 1753. године*, 6–7.

² Двојно коришћење термина *темпло* и *иконостас* код Срба у првој половини XVIII века имало је за циљ именованја две различите врсте црквених преграда намењених постављању икона. Данашњи уобичајени појам за олтарски украс, *иконостас*, пре три века коришћен је да означи *проскинитариион*, помичне или непокретне бочне дрвене конструкције, начињене по угледу на барокне тронове, на које су постављале иконе. (В. Хан, *Интарзија на подручју Пећке патријаршије: XVI–XVIII вијек*, Нови Сад 1966, 87; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 70–71). Употреба појмова *иконостас*, *темпло* и *аналогион* (*налоњ*) у XVIII веку значењски је рашчлањена (С. Милеуснић, *Иконостас у капели Светог Спиридона у Котору*, у: *Црква светог Луке кроз вјекове*, Котор 1997, 221–222), а четврти појам, *темплон*, односи се на горњи део олтарске преграде, ниже самог *Распећа*, резервисан за циклус *Великих празника* (С. Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине (16–19. вијек)*, Београд 1998, 106).

³ *Исто*, 25 [Фенек], 65 и 67 [Врдник], 90 [Јазак], 103 [Стари Јазак], 124 [Бешеново], 148 и 155 [Шишатово], 163–164 [Петковица], 180 [Кувеждин], 197 [Дивша], 213 [Привина Глава], 243–244 [Хопово], 285–286 и 296–297 [манастирска и Сретењска црква Крушедола], 330–331 и 336 [Ремета], 368–369 [Гретег], 400–401 [Раковац] и 427 [Беочин].

На основу оскудних и непотпуних, а каткад и непоузданих и непрецизних података пописивачке комисије, у главним цртама се може реконструисати иконографски програм и распоред икона на олтарским преградама са подручја Карловачко-Београдске митрополије из првих деценија XVIII века. Будући да се најнижи ред *изображенија* у соклу иконостаса нигде не помиње, биће да их тадашњи дрвени преградни украси још нису имали. Од престоних икона најчешће се бележе само две (*Богородице* и *Христа*), али их нешто доцније већ има четири па и пет (придружују им се иконе *Светог Јована Претече*, *Светог Николе*, *Светог Георгија* као житијне, али и иконе *Светог Јована Златоустог* и *Сабор светог архистратига Михаила*).⁴ На царским дверима без изузетка приказују се *Благовести* и, понегде, главе херувима.⁵ Повише централног пролаза у олтар своје место добијају композиције *Недремано око* и *Света Тројица*.⁶ Ту и тамо помињу се и бочна врата с тим што северна имају предност па се детаљније описују.⁷ Уочава се и груписање икона у тематске целине и њихово постављање у низове изнад престоних и сапрестоних образа: најнижу хоризонталну зону чини ред од дванаест икона са *шпалиром* апостола, надграђује их исто толики број празничних икона,⁸ да би представе 16 пророка већ биле размештене по слободнијим принципима барокне усковитланости која није марила за водоравно постављање „изображенија свјатих“ околу *Распећа*. Када је низ од дванаест Христових ученика, по шест са сваке стране, био прикључиван представи *Деизиса* испод крста, називан је *Молением с 12 апостолми*.⁹ Као средишња композиција ниже крста помиње се и *Нерукотворени образ*.¹⁰ С највећом пажњом, подробније и исцрпније но иначе, инвентатори српских цркава и манастира у Аустријској Монархији заустављају се описујући крунски и темени део иконостаса – крст са *Распећем* – иако по времену и начину израде, према сопственом признању, оно припада „изрјадном молерству“ старих српских зографа. Као што се свуда изреком наводи, на крајевима крста представљају се Богородица и свети Јован.¹¹ Поред крста знају да се нађу и оруђа Христових страдања (губа и копље) или два свећњака са цветовима од туча и анђелима. Ређе, лево и десно од великог крста, постављају се и два мања са представама распетих разбојника.¹² Навод да је крст „златом исписан“ или „вес позлашчен“ односи се на дрворезбарени рам – окрест – али и на позадину *Распећа*.

Инвентарске књиге визитације фрушкогорских манастира из 1753. године износе на видело и оквирни репертоар најчешће сликаних светитеља: од светих ратника – Георгија, Димитрија, Меркурија, Прокопија, Теодора Тирона и Теодора Стратилата; од светих жена – Петку, Недељу, Катарину и Варвару; од светих мученика – Кирика и Јулиту; од равноапостолских светитеља – Константина и Јелену; од светих црквених отаца – Јована Златоустог и александријске епископе Атана-

⁴ Исто, 90, 213 и 243.

⁵ Исто, 163.

⁶ Исто, 124, 180, 244 и 330. *Света Тројица* се представљају у форми старозаветне префигурације, као *Гостољубље Аврамова*.

⁷ Исто, 330.

⁸ Исто, 330, 368 и 400; Д. Руварац, *Митрополија београдска око 1735. године*, Споменик СКА, XLII, II разред 37 (Београд 1905), 103 [Пореч, односно, данашњи Доњи Милановац]. Распоред апостолских и празничних икона изгледа да код нас никада и није био чврсто утврђен, па често трпи инверзију. – уп. С. Таранушенко, *О украјинском иконостасу XVII и XVIII века*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 11 (Нови Сад 1975), 131. Говорећи о непроменљивости и устаљености редоследа иконописних појасева, аутор не пропушта да упозори како се код северноруских, кавкаских и јужнословенских олтарских преграда деизисна зона с апостолима већином налази у првом, а празнични ред икона у другом реду изнад двери (курзив Љ. С.).

⁹ Д. Руварац, *Опис*, 148, 163, 285, 330 и 368.

¹⁰ Исто, 65 и 213; С. Таранушенко, *нав. дело*, 122.

¹¹ Д. Руварац, *Опис*, 124, 163, 197, 243, 285, 330, 368 и 400.

¹² Исто, 124 и 163.

сија и Кирила; од светих врача – Кузмана и Дамјана; од српских светитеља – Симеона, Саву, кнеза Лазара, цара Уроша, Стефана Штиљановића, Максима (Ђорђа Бранковића) и преподобну мати Ангелину.¹³ Највећи број икона, а њих је на стотине, не помињу се другачије но збирним бројем и придевом – *различне*. Чак иконе Богородице и Христа ретко кад добијају прецизнију одредницу па се може само нагађати којем иконографском типу припадају. Изузетак у том погледу чини икона из цркве манастира Привина Глава за коју се напомиње да, постављена изнад двери, представља „страсти изображени Христови“¹⁴, вероватно сцену *Христовог Распећа*.

Основна обележја фрушкогорских икона из прве половине XVIII века су стилска неуједначеност, различити степени очуваности и, стиче се утисак, њихов привремени и неодговарајући смештај. Осим главне олтарске преграде, неке манастирске цркве имале су и по два *темпла* импровизована од чамових дасака у припратама (Петковица, Кувеждин, Привина Глава, Крушедол). Иконе су, претежно, биле у саставу иконостаса, али било је и оних које су визитатори нашли у олтарима, капелама, трпезаријама, монашким ћелијама и у црквеним припратама – на поду. Коначно, пописна комисија предвођена владиком посвећења Партенијем Павловићем, инвентарисајући трпезарију манастира Хопова, направила је преседан. Извесно под утицајем непосредног и живописног сведочења неког од старије сабраће, инвентатори записују сажет али емотивно доживљен историјат страдања једне старе иконе с Христовим ликом. Реч је о Спаситељовом образу који је, затекавши се ратне 1716. године у наосу храма, знатно оштећен од турске ђулади. У извештају се још додаје како су безумни Агарјани овим неделом опоганили своју душу.¹⁵

Лако се уочава да се известиоци о инвентару српских храмова у Аустрији ни у једној прилици не осврћу на ауторе¹⁶ пописаних икона, чак ни онда када их од њихове године израде не дели много времена. Чињеница да у визитационим формуларима није постојала рубрика о мајсторима-зографима, није умањивала могућност чланова пописне комисије да податке о њима, уколико су им били доступни или надокхват руке (иконе с ауторским потписима), наведу у опису инвентара. Овако, пописни спискови остају доказ о суштинској незаинтересованости српске црквене јерархије из средине XVIII за творце како стародревних, тако и савремених сликаних украса.¹⁷ Исто важи и за живописце, минијатуристе, кујунџије, дрворезбаре, дуборесце, гравере и књиговесце – непоказивање интересовања за ауторе уметничких дела и мајсторе уметничког занатства доследно је и потпуно. Штавише, без обзира на ниво просвећености и писмености пописивача, за све извештаје заједничко је да се према затеченом црквеном инвентару односе као према делима колективних, дакле анонимних руку. Једино што се међу редовима може запазити јесу два општа става: давање предности новијем иконопису уз истовремено уважавање *изображенија* старе добре српске зографске школе.

¹³ Прегледна табела и сумарни преглед светачких култова код Срба, на основу података Л. Павловића, израђена је и штампана у: V. Ilić, *Religija i kultura*, Niš 1995, 220–221.

¹⁴ Исто, 213.

¹⁵ Исто, 251–252. Сличан, мада далеко краћи додатни опис, био је посвећен сликаном крсту доњокарловачке цркве светих Петра и Павла из 1733. године, за који се наводи да је „од Варвара покварен у Варадинском рату“ (односно, страдао 1717). – в. Д. Руварац, *Српска митрополија Карловачка око половине XVIII века*, Сремски Карловци 1902, 116.

¹⁶ Једини изузетак чине два извештаја, мада и они остају у бледом утиску и познатом ниподаштавајућем тону. Ради се о подацима пописне комисије митрополита Вићентија Јовановића у Черевиху и Белегишу из 1732/1733. године: при описивању олтарске преграде у Черевиху наводи се да она има „шест лепих московских икона“, а за пет већих икона у сеоској цркви у Белегишу каже се да их је „нагрдио Бранко из Ирига“. – в. Исто, 37 и 65. Атрибуирању познатих икона из четврте деценије XVIII века иришком полуанонимном сликару Бранку нарочито је пажњу посветила М. Лесек у: *Барокно сликарство у Срему*, Нови Сад 2001, 55–56.

¹⁷ Овај проблем једини је запазио П. Васић у чланку *Зограф Станоје и његово дело*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 14 (Нови Сад 1978), 335–336.

Нема тачније опаске о општој друштвеној клими и условима за тињање уметничког живота у српским земљама по Великој сеоби од оне Кипријана Рачанина док у Сентандреји приводи крају преписивање и украшавање једне богослужбене књиге „у велицеј бури и метежу“. Свест о ономе што се догодило са српским народом 1690. године очито је постојала код очевидаца и учесника, али ће последице трагичних збивања остати несазнатљиве чак и за нове нараштаје који су тек стасавали. Од почетка великог аустро-турског рата до друге Велике сеобе Срба под Шакабентом, погибија, рањавања, понижења и довођења до просјачког штапа било је више него мирних ноћи и спокојних дана. Склапање примирја између Источне и Западне империје готово сваких 20 година (1699. Карловачки, 1718. Пожаревачки и 1739. године Београдски мир), уз међувремено злокобно увлачење српског живља у сукобе с Ракоцијевим куруцама, као и учешће у првим бојним редовима на свим зараћеним странама и фронтovima – открива тужну и болну жртвену судбину нашег народа који скоро да није имао услова за нормални живот, а камоли уметнички полет.

У условима враћања на почетак и поновног кретања ни од чега – осим од своје славне прошлости – а међу туђинцима друге вере и обичаја, храмовни ентеријери Срба у новим крајевима били су попуњавани сачуваним (затеченим или донесеним), позајмљеним, поклоњеним или купљеним богослужбеним књигама, иконама и утварима. Истини за вољу, међу староседеоцима и досељеницима у јужној Угарској, сем осиротелих, било је сваким даном све више и имућнијих грађанских породица и бољестојећих манастирских братстава. Приложништво и ктиторство нису могле ограничити административне међе Карловачке митрополије, као што у њој не треба гледати усамљено острво с ендемским уметничким појавама. Подунавски богати трговци, предузимљиве занатлије и заслужни представници вишег војног staleжа старосрпског порекла, не заборављају своју постојбину, претке и црквене и народне светиње; десетине форинти, стотине дуката и хиљаде аспри на име подушја остављају се у аманет *скудим* црквеним матицама, Пећи и Хиландару, али се сличне пошिल्ке намењују и Јерусалиму и Синају.¹⁸ Светогорски монаси ради свакојаке помоћи и прошње чести су гости православних хришћана на ширем подручју Балкана и у Русији. Појци с Атоса запажени су учитељи црквеног певања и општедуховни делатници у Будимској, Арадској и Сремској епархији.¹⁹ Хиландарски архимандрити и игумани црквеним утварима помажу манастире свога пострига (Житомислић)²⁰, али се Светогорци и узвратно штедро даривају. Као и Хиландарци, и прелати Карловачке митрополије полажу највеће наде и добијају најзначајнију помоћ од руских царева. Руски трговци књигама, спуштајући се Дунавом, доспевају чак у Далмацију где их Срби-граничари, као стална мета прозелитизма, оберучке дочекују видевши у њима верске утешитеље²¹ и народну узданицу.

Што се организоване продаје руских икона на тлу Карловачке митрополије тиче, најранија сачувана писана сведочанства сежу у 1705. годину.²² Сва је прилика да се радило о тада најоптицајнијој роби – тзв. палеховским иконама – названим по Палеху²³, једној од најбољих руских провин-

¹⁸ Д. Медаковић, *Манастир Хиландар у XVIII веку*, у: *Трагом српског барока*, Нови Сад 1976, 77.

¹⁹ Исто, 78–79.

²⁰ Исто, 99.

²¹ М. Јовановић, *Руско-српске уметничке везе у XVIII веку*, Зборник Филозофског факултета, књ. VII-1 (Београд 1963), 383.

²² Д. Медаковић, *Један сликарски уговор из XVIII века*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, XXI, 1–2 (Београд 1955), прештампано у: *Путеви српског барока*, Београд 1971, 265; М. Јовановић, *Икона св. Наума из Народног музеја у Београду*, Рад војвођанских музеја 8 (Нови Сад 1959), 241; Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 47.

²³ Осим палеховске, познате су и радионице у губернијама и варошицама какве су Холуј и Суздаљ или места Суј, Кинешми и Мстер, али је преовладало мишљење да је термин који их обједињује и сасвим исправно рангира – „палеховски стил“. – в. М. Костић, *Српски бакрорези осамнаестог века*, *Летопис Матице српске*, књ. 303, св. 2 (Нови Сад 1925), 9; Исти, *Сликарски занат код Срба у 18. веку*, *Гласник Историског друштва у Новом Саду*, књ. III (Ср. Карловци 1930), 42; М. Јовановић, *нав. дело*, 396.

цијских радионица с почетка XVIII века. Одликовао их је серијски начин израде, што је подразумевало мануфактурну поделу рада на специјалисте за поједине сликане и цртане партије, а у иконографском погледу било им је својствено понављање старијих руских образаца из XVII века.²⁴

Оскудни подаци и штура архивска грађа још држе под велом тајне питање ко су били путујући руско-украјински сликари, у нашем народу запамћени као *Московитери*, *Москови* или *Москаљи*.²⁵ Јесу ли, бар неки од њих, потицали из *палеховског* или из неког другог сликарско-занатлијског круга или су били само приучени и недоучени трговци иконама²⁶, а можда и књигама?²⁷ Множина очуваних руских икона с краја XVII и из целог XVIII века²⁸ у нашим приватним и државним збиркама, галеријама, музејима и, све донедавно, на својим аутентичним местима на иконостасима (манастир Крка)²⁹, пружа увид у њихов неједначен и разнолик уметнички квалитет. Разумно је претпоставити да су *палеховске* и друге популарне „свете иконе холујске и суздаљске израде“ скромнијих ликовних вредности али приступачнијих цена по правилу куповале сиромашније сеоске општине. То не значи да се неке од њих ни су обреле и у имућнијим градским и монашким срединама³⁰, али само привремено: првом приликом биле су уступане или будзашто (рас)продаване оближњим и филијалним храмовима. На њихово место постављане су раскошније и репрезентативније, као неми сведоци престижа својих поручилаца.³¹

Међу православне хришћане у балканском залеђу, па и до Срба у Аустријском и Турском царству и Млетачкој републици, заједно с иконама и иконописцима са Севера, стижу и путујући зографи с Југа, поглавито Грци и Цинцари. И њих је, као и Русе и Украјинце, препоручивао баш отмени и однеговани традиционализам као потврда чистоте православља, који је код Срба по аутоматизму подразумевао и јамство националног идентитета. Друго је питање што поствизантијски стил, долазио он из Русије или са Леванта, ни најмање није био пуритански ортодоксан; под бљештавим сјајем и златно-сребрним оковима ових икона скоро редовно крио се неки од одјека „католичких посттридентских реформи“³² или „поунијаћених форми“.³³ Присутност грчких зографа оставила је трага у српским парохиским храмовима и црквеним средиштима како под јурисдикцијом пећког патријарха тако и под влашћу карловачких митрополита. Њихов значај не исцрпљује се пресудним утицајем на стваралаштво бококотурске и комоговинске иконописне школе. Период појачане потражње за сликарима с балканског Југа уочава се у нашим крајевима нарочито двадесетих и тридесетих година XVIII века: 1724. године најбољи солунски мајстори исликавају иконостас цркве Светих апостола у Пећи³⁴; 1733. у Будиму живи један грчки калуђер-иконо-

²⁴ Заправо, ради се о одразу теолошких борби (нарочито распламсалих широм Русије током друге половине XVII века) на традиционалну ортодоксну ликовну уметност. Иконама из Палеха, Мстера и Холуја приписује се утицај веома опозиционо настројених старовераца према реформама патријарха Никона и, уопште, спрам свега што је пристизало са Запада. Ипак, као најуверљивија потврда да су из ових радионица излазиле иконе како за староверце тако и за официјелне кругове, може да послужи популарна представа *Богородице од седам жалости* која се са несмањеном учесталом слика и у XIX веку. – в. О. Yu. Tarasov, *On the 18–19th Century Old-Belief Icons in the Danube Principalities*, *Revue roumaine d'histoire de l'art, Série Beaux-Arts*, XXVII (Bucarest 1990), 70–73, fig. 2.

²⁵ М. Костић, *Српски бакрорези осамнаестог века*, 9.

²⁶ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 145.

²⁷ Д. Медаковић, *Манастир Савина: Велика црква, ризница, рукописи*, Београд 1978, 66.

²⁸ М. Јовановић, *Прилог проучавању утицаја руске графике на српску уметност средине XVIII века*, Рад војвођанских музеја, 8 (Нови Сад 1959), 172.

²⁹ Исти, *Руско-српске уметничке везе у XVIII веку*, 399.

³⁰ М. Тимотијевић, *нав. дело*, 39.

³¹ Исто, 75.

³² Исто, 137.

³³ М. Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Београд–Крагујевац 1987, 24.

³⁴ В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд–Приштина 1990, 322, сл. 208–212.

писац чију занатску умешност искушавају на делу неповерљиви Пештанци³⁵; исте године српски храмови у Иригу и Сремској Митровици добијају солунске иконе које њихове угледне варошлије доносе са својих ходочасничких путештвија³⁶; почетком XVIII века грчки мајстор Спиридон Ливанон, познатији као зограф Спиридон, израђује иконе за православну цркву у Дрнишу, а 1720. Грк Константин Димитриу потписује се на икони *Поклоњења Богородици* у манастиру Крупи.³⁷

Додатној ускомешаности страних и наших мајстора почетком XVIII века на територијама запоседнутим од Аустрије и Турске на којима су већином живели Срби, допринела је и тзв. балканска ренесанса чији је главни творац влашки кнез Константин Бранковеану (1688–1714). Оформивши придворну хуманистичку Академију Светог Саве с грчким теолозима као предавачима и бранитељима православља, влашки кнез од Букурешта³⁸ ствара културну и научну престоницу Балкана, а од својих задужбина, на челу са поткарпатским манастиром Хурезом³⁹, расаднике надалеко чувене уметничке школе тзв. стила Бранковеану.⁴⁰ У таквој напредној средини све гране ликовног стваралаштва нагло бујају доносећи веома брзо ненадане плодове – баш у својој еклектици, оригиналан уметнички израз. Грчки мајстори, пре свих Константин Грк⁴¹, преносе своја знања на бројне чланове својих сликарских дружина, међу којима је највише домаћих, влашких, али и даровитих сликара српског порекла. Постепено се временом осамостаљујући, млађи мајстори окупљају око себе нове сараднике и своје блиске сроднике. За њихов традиционално конзервативни сликарски рукопис који није остао лишен модерних струјања са Запада, српски наручиоци, почев од тридесетих година XVIII века, показују неочекивано интересовање. Овај специфични вид балканског пост-византијског стила неће изгубити своју клијентелу још наредних, безмало, стотину година.

Историја српског протобарокног сликарства, за које се може рећи да га омеђују две велике општенародне сеобе из 1690. и 1739. године, започиње нешто после прве али се може пратити и знатно након друге велике народне бежаније.

То што су ораховички сликари и уметничке занатлије из XVII века у стручној литератури познати макар именом, ако не и презименом и надимком (Саватије Крабулећ-Ђулибрк, Аврамије Хлаповић, Стефан Ивановић „Сарајевац“)⁴², треба захвалити угледу и значају овог доњославонског манастира⁴³ у духовном животу Срба Пожешке митрополије после обнове Пећке патријаршије. Излазак из анонимности ораховички монаси дугују изнад свега чињеници да се овде смишљено и организовано, током целог XVII века, неговао завидни ниво преписивачке и ликовне делатности (сликарство, књиговезачке и кујунџијске вештине). Буђење уметничке индивидуалности не би било оствариво без високе свести и самосвести ораховичких игумана и свештеника-мецена о својој

³⁵ Д. Давидов, *нав. дело*, 33.

³⁶ Д. Руварац, *Српска митрополија Карловачка око половине XVIII века*, 88 и 109; S. K. Kissas, *Thessalonian painters in the eighteenth century: A preliminary study*, *Balkan Studies*, vol. 24, n. 2 (Thessaloniki 1983), 477.

³⁷ D. Kašić, *Die Griechisch-Serbische Kirchensymbiose in Norddalmatien von XV. zum XIX. Jahrhundert*, *Balkan Studies*, vol. 15, n. 1 (Thessaloniki 1974), 45.

³⁸ V. Papacostea, *La fondation de l' "Academie Grecque" de Bucarest: Les origines de l'erreur de datation et sa penetration dans l'historiographie*, *Revue des études sud-est europeennes*, t. IV, n. 1–2 (Bucarest 1966), 115–147; A. E. Karathassis, *Des Grecs a la cour du Contantin Brincoveanu, voevod de Valachie (1688–1714)*, *Balkan studies*, vol. 16, n. 1 (Thessaloniki 1975), 56–70.

³⁹ С. Попа, *Pictura bisericii manastirii Hurezi – realitate artistica si culturala a veacului al XVII-lea*, *Studii si cercetari de istoria artei*, t. 33 (Bucuresti 1986), 13–31.

⁴⁰ A. Vasiliu, *Pictura murala brincoveneasca: Context cultural si trasaturi stilistice, I*, *Studii si cercetari de istoria artei*, t. 29 (Bucuresti 1982), 19–37.

⁴¹ Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, 14.

⁴² Д. Кашић, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, Београд 1996, 146–147.

⁴³ Р. Грујић, *Старине манастира Ораховице*, *Старинар*, XIV (Београд 1939), 36.

позваности за очување прадедовске вере. Ораховичко превазилажење средњовековног духа колективизма за XVII, па и прву половину XVIII века, пре је изузетак но правило. Будући да суштину ове манастирске целине чини управо оно што је успутна појава у другим монашким центрима, линија развоја уметничког живота у Ораховици није узлазно „меандрична“⁴⁴, већ праволинијска, у успону. Све до доласка патријарха Арсенија III у Сентандреју и оснивања Крушедолске (Карловачке) митрополије, манастир Ораховица остаје најнапредније културно и уметничко средиште Срба у прекоасавским крајевима.

Успешна одбрана православља од изузетно оштрих унијатских насртаја на територији Славоније и Срема доводи до општег смиривања политичких прилика, што се одражава и на сликарски програм српских храмова расејаних између манастира Лепавине и Ораховице. За разлику од побожних слика Саватија Крабулећа (1607–?), за које је запажено да су настале под утицајем католичке средине (иконографски тип *Богородице од седам жалости*⁴⁵), за Мркојевићев опус нема размимоилажења у уверењу да је остварен у духу традиционалних, проверених и доказаних позновизантијских сликарских образаца.⁴⁶

На свом најранијем и најзначајнијем сачуваном делу, триптиху са *Деизисом (Молением)*, намењеном лепавинском јеромонаху Герасиму, Остоја Мркојевић се годину дана пре патријархове посете Марчанској епархији, 1692. потписује као Чрнојевић.⁴⁷ Да ли је „писац Остоја“ био у неком сродству с врховним српским црквеним поглаваром или је био тек његов саплеменик и сапатник у великој бежанији из Србије и Црне Горе, за сада се не може поуздано утврдити. Оно што је сигурно, јесте чињеница да се Мркојевићев триптих ускоро нашао у патријарховом поседу. Неко време смештен у српској цркви у Баји, он данас заузима једно од почасних места у сентандрејској Црквено-уметничкој збирци.⁴⁸ Сазнања да је патријарх за своју успешно спроведену канонску визитацију у Славонији богато обдарен и од српског клера, и од свога народа, остављају отвореном могућност да је тада или нешто касније на поклон добио и *Деизис*, лепавински уметнички бисер, чија лепота таквом зналцу није могла да не западне за око.

На централном пољу триптихона приказан је *Христос као Цар над Царевима* („Цар царствујушчим, Бог господствујушчим“) како седи на богато украшеном престолу у раскошном орнату и са круном византијског василевса: десном руком благосиља, а у левој држи отворено јеванђеље. Лево и десно од Христа, на централном паноу, стоје, или боље рећи, лебде, Богородица и свети Јован Претеча са по једном руком испруженом пут Спаситеља, а са свицима на којима су исписани текстови молитава за спасење у другим. У угловима релефнога лука изнад *Деизиса* налази се приказана по једна глава херувима. На крилима триптиха, као и Богородица и свети Јован, у полупрофилу, насликани су ликови арханђела Михаила и Гаврила у целим фигурама како стоје на прстима приносећи Христу по жезло и сферу у рукама. Када је триптих у затвореном положају, на његовим горњим, лучним деловима виде се представе Сунца и Месеца, а у доњим ликови

⁴⁴ З. Маркуш, *Један поглед на предбарокно сликарство у Војводини*, *Летопис Матице српске*, књ. 373, св. 6 (Нови Сад 1954), 481.

⁴⁵ Ђ. Mazalić, *Leksikon umjetnika slikara, vajara, graditelja, zlatara, kaligrafa i drugih koji su radili u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo 1967, 35 и 73; А. Horvat, *Između gotike i baroka: Umjetnost kontinentalnog dijela Hrvatske od oko 1500. do 1700*, Zagreb 1975, 105; Д. Медаковић, *Барокне теме српске уметности. I, Богородица од седам жалости*, у: *Трагом српског барока*, Нови Сад 1976, 251–260.

⁴⁶ С. Милеуснић, *Сликар Остоја Мркојевић и његова иконописачка дела*, *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, 21 (Нови Сад 1985), 353–354.

⁴⁷ *Исто*, 355.

⁴⁸ Д. Давидов, *нав. дело*, 27; *Исти*, *Знамења сеоба*, Ваљево 1990, 27.

четворице јеванђелиста. Триптихоном доминира двобојна позадина, маслинаста и златножута са јарко црвеним (цинобер) деловима одеће и акцентима. Сва сенчења вршена су белом и црном темпером. Физиономије су уједначено стилизоване: на изразитом овалу лица до изражаја нарочито долазе крупне, дубоко усађене, преблизу постављене разроке очи с наглашеним луковима спојених обрва.

Изгледа да је зограф Остоја Мркојевић, служећи се старим сликарским предлошцима, пренео јужњачка конзервативна схватања с југа⁴⁹ на север, до Будима. Ни наслућена паралела између минијатурног и зографског сликарства⁵⁰ није без основа. Мада по времену стварања ближи Кипријану Рачанину, зограф Остоја избором боја, колористичким сазвучјима, цртачким потезима, распричаним натписима на ободима и позадини својих икона, као и укупним утиском о скромним уметничким могућностима с истоврсним почетничким наивностима, или, можда, само плаћањем обола средњовековном наслеђу (лебдећи положаји Богородице и светог Јована крај распетог Христа) – показује изненађујућу сличност с Гаврилом Стефановићем Венцловићем. На ништа мању сродност (мада их деле целе три до четири деценије) наилазило се упоређивањем дрворезних отисака попа Стефана Ликића⁵¹ из манастира Ораховице и икона Остоје Мркојевића које су се налазиле похрањене на истом месту или у српским црквама у Широком Селу и Доњој Рашеници. Минијатуре, дрворезе или иконе овог периода – било да су представљали веома тражене производе популарне уметности намењене најширим народним слојевима или ликовна дела предвиђена да остану у ужем кругу црквених прелата – обједињују идејна сродност и стилско јединство. Заједничка им је и непосредна веза коју верник успоставља са приказаним светитељима. Све ове побожне слике лишене су сваке мистике и тешко појмљивог богословља чак и онда када оличавају за православе неуобичајена, а за српску уметност ређа композициона решења.

Сачуване иконе Остоје Мркојевића плене и својом несумњивом ликовном вредношћу, али оно што их чини изузетним јесте илустровани садржај и изабране теме тако важне за расветљавање недовољно познатих првих корака у уобличавању иконографских образаца важећих у наредних неколико деценија. *Деизиси* са ликовима апостола, представе *Светог архиђакона Стефана*, *Светог Николе*, *Светог Илије* и *Светог праведног Лазара са сестрама Мартом и Маријом*, композиције *Богородице са Христом* и *Крилатог светог Јована Крститеља* из Лепавине, Ораховице, Широког Села и Доње Рашенице само су неки од илустративних примера-показатеља општедруштвених стремљења, религиозних погледа, културног стања и уметничких хтења српских граничара с краја XVII века.

Моление Богородице и светог Јована Крститеља кроз обраћање *Христу Сведржителу*, *Праведном судији* и *Цару славе* који седи на небеском престољу уз присуство светих архистратига Михаила и Гаврила као чувара Божијих народа, скраћена је представа *Другог доласка Христовог* или *Страшног суда*. Судећи по атрибуираним делима, Остоја Мркојевић је у два наврата, за манастир Лепавину и за цркву Светог пророка Илије у Широком Селу, израдио *Деизис*, приказујући Христа или као *Пантократора* или као *Цара над Царевима*.⁵² Сотериолошко-есхатолошком тону његових иконописаних композиција доприносе представе *Вазнесења пророка Илије* (Широко Село)⁵³ и *Кри-*

⁴⁹ Д. Медаковић, *О српским зографима XVIII века*, у: *Путеви српског барока*, Београд 1971, 279–280; Д. Давидов, *нав. дело* и место.

⁵⁰ Исти, *Парусија*, Београд 1994, 150 и 152.

⁵¹ Један, мада не и најважнији разлог за повлачење оваквих паралела почива и у томе што је лако могуће да је и зограф Остоја, попут Венцловића, Ликића и многих доцнијих зографа, јереја и даскала, имао, осим ликовне спреме, и темељно теолошко образовање. Овакав став износи и С. Милеуснић, *нав. дело*, 361.

⁵² Христа у одори и с атрибутима *Великог Архијереја* српски сликари приказују тек од четрдесетих година XVIII века.

⁵³ С. Милеуснић, *нав. дело*, 363 [кат. бр. 5], сл. 5.

латог светог Јована Крститеља Кефалофороса (Доња Рашеница).⁵⁴ У питању је илустровање сцена из легендарних живота двају пророка, једног из Старог, а другог из Новог завета. Велики пророк Илија, по Божијој заповести, вазнет је у огњеним колима на небо, одакле ће, када за то дође време, сићи за Други Христов долазак као један од сведока испуњења старозаветних пророчанстава о Месији (2 Цар. II, 11; Мал. IV, 5). Свети Јован Крститељ, новозаветни пророк, Илијин је настављач који проповеда скори долазак обећаног Спаситеља. Последњи пророк из Старог (свети Илија) и први светитељ из Новог завета (свети Јован Крститељ) у мистичном су заједништву које се на једноставан начин разрешава представљањем Претечиних крила – атрибутом полу-анђела, полу-човека или анђеоског весника Бога у људском облику. Овај, у исто време, и пророк и апостол⁵⁵ и анђеоско само је привремени избавитељ људског рода, до Другог доласка Христовог. Како је и послаништво светог Илије ограничено Страшним судом, улоге старог и новог пророка, последњег и првог Божијег изасланика унеколико се преплићу и доводе у смисаону и нераскидиву везу.

Представа *Светог Јована Крилатог* који у руци држи своју одсечену главу (*Ecce caput*), још од средњег века у уметности балканских народа, али и Руса⁵⁶, наглашава хришћанску поруку о сврсисходности жртве и покајања. Развијена варијанта оваквог иконографског типа, каква је и икона Остоје Мркојевића, у једном од углова приказује секиру при корену дрвета.⁵⁷ Позиву на покајање (Мт. III, 2)⁵⁸ свети Јован додаје и застрашујуће упозорење онима који се на њега оглуше („Свако дакле дрво које не рађа добра рода, сијече се и у огањ баца“ – Мт. III, 10). И изрезбарени „тростепенсти портал“, као украсни лук повише главе светог Јована Претече на икони из Доње Рашенице Остоје Мркојевића, додатни је симбол исправног пута за све вернике-покајнике: тријумфални улазак у Царство славе, вечити живот или Небески Јерусалим.

За манастир Ораховицу везује се и једна све донедавно непотпуно разјашњена историјско-уметничка појава. Реч је о погрешно читаној или непрецизно исписаној години (1607)⁵⁹ настанка

⁵⁴ Исто, 364 [кат. бр. 7], сл. 9.

⁵⁵ М. Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатог из Дечана*, Зборник Народног музеја, VII (Београд 1973), 42.

⁵⁶ Исто, 46; К. П. Χαράλαμπίδου, Ο αποκεφαλισμός των μαρτύρων εις τας ιστορικοφιλολογικας πηγας και την βυζαντινην τεχνην, Αθηνα 1989, 163–182, 193, πιναξ 54 β и 55 α и β.

⁵⁷ За Преображенску цркву у Фурни, њен прослављени повремени житељ и писац трактата о сликарству, Дионисије, 1737. израђује, између осталих, и престону икону *Светог Јована Крститеља Крилатог*. – в. А. Συγγροπουλου, Τεσσαρες φορηται εικονες του Διονυσιου, Αθηνα 1938, 4, еик. 3; Р. Netherington, *нав. дело*, II.

⁵⁸ Лик *Крилатог светог Јована Крститеља* са свитком на ком је исписано: „Покајте се јер се приближи царско небеско“ једна је од омиљених тема наших сликара током целог XVIII века. Обрађивали су је не само анонимни зографи и итали-критски мајстори већ и прослављени и тражени сликари попут Георгија Стојановића (Сибач, 1737–1740), Шербана Поповића (Ечка, 1744) и Димитрија Бачевића (Ковиљ, 1763), а њене бројне варијанте налазиле су се у поседу српских цркава од Ријеке, Пуле, Сарајева и северне Далмације (Бенковац, Дрниш) до оних у Срему (Нештин, Мохово), Банату (Ечка) и јужној Угарској (Острогон, Велики Будмир, Сентандреја, Доња Нана, Дунајуварош).

⁵⁹ Крабулећев први биограф, Лазар Богдановић (*Срби сликари*, Српски Сион, год. X, бр. 29 [Ср. Карловци, 16. јун 1900], 473), осим погрешног датовања Крабулећевих икона за иконостас манастира Ораховице (1607), направио је барем још две омашке које су доцнији истраживачи исправили: нагађајући како се Крабулећ звао (Сава, Самуило или Саватије), Богдановић је изразио сумњу у његово српско порекло, сматрајући да ће он пре бити Грк или Румун, а при давању стилских ознака његовом иконопису, непоколебљиво је тврдио да је оно „строго византијско“. Основа његове заблуде почивала је у, за Богдановића, нерешивости порекла Крабулећевог презимена за које је Ђ. Мазалић тврдио да је писано тајном буквицом и да га, према томе, ваља читати у нешто измењеном облику од краја ка почетку: Ђулибрк. И Мазалић, и Р. М. Грујић дошли су у међувремену до сазнања о Крабулећевом великој уметничкој зависности од западноевропске иконографије и католичке средине у којој је, може бити, и изучио сликање. – уп. Р. М. Грујић, *нав. дело*, 38; Ђ. Mazalić, *нав. дело*, 35.

На омашком исписану цифру 0 (1607) уместо 9 (1697) у Крабулећевом својеручном запису на престаној икони указао је С. Милеуснић, *Византина у црквеном сликарству Славоније*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, 34–35 [Зборник радова с научног скупа *Поствизантијска уметност на Балкану*, III (Нови Сад 2003), 19–30.

потписаних Крабулећових икона за олтарску преграду овог манастира, коју је повест о прва два ораховичка иконостаса више загонетала но одгонетала. Ако је тачно да је први иконостас, што од ратних дејстава што од зуба времена, у знатној мери страдао, од њега се у доба постављања другог (1697), разазнавало довољно да би било примећено како се иконе са нове олтарске преграде по својој лепоти не могу мерити са старим. Несумњиве карактеристике надолazeћег стилског правца, барока, као и иконографске особености непримерене православној уметности византијског наслеђа, побудиле су сумњу у наводе да је Крабулећ овај иконостас израдио још почетком XVII века.⁶⁰ Све мајсторове иконе, поглавито оне са Богородицом и Христом, видљиво припадају уметничким струјањима која су ове крајеве могла захватити после Велике сеобе, па се чини исправнијим Крабулећов иконостас сматрати другим, оним из 1697, неголи првобитним из 1607. године.

Једна од две Крабулећове поменуће иконе из Ораховице, *Богородица са Христом*, као изузетан пример српске варијанте ликовног тумачења једне од тема из репертоара „католичке маријанске побожности“⁶¹, била је предмет посебног истраживања. Њену изузетност и непоновљивост у целокупном српском сликарству новијег доба обезбедио јој је сликани рам састављен од нанизаних поља са 16 старозаветних пророка и једном амблематском сценом при самом дну иконе, на њеној средини – седам мачева – по којој је постала познатија као *Богородица од седам жалости*.⁶²

Друга Крабулећова икона за ораховички иконостас, представа *Исуса Христа као Цара над Царевима*, привукла је пажњу истраживача због два лика српских светитеља са дна сликаног рама – „новог“ српског мироточца, светог Симеона, и првог српског архиепископа, светог Саве.⁶³ У фигуралном первазу налази се још низ од дванаест апостола (пандан шеснаесторици пророка на Богородичиној икони), ликови Богородице и светог Јована Крститеља (који, заједно са Христом коме су окренути у молитвеном ставу, чине *Деизис*) и оруђа Христовог страдања (*Arma Christi*) на месту које одговара пољу са седам мачева на суседној икони са Богородичиним ликом. Као и Богородица са малим Христом на претходној, и икона Христа Цара имала је скупоцене окове од сребра ограничене на круне главних протагониста. Ипак, Христова икона издваја се по сликаној и металној високој трострукој круни рашчлањеној у три реда⁶⁴, додатно искићеној модрим, белим и црвеним драгим камењем. Овај детаљ с трочланим украсом у облику круне на Христовој глави јављаће се у још неколико наврата у српском сликарству првих деценија XVIII века, и то увек на рубним подручјима српских територија ка католичким крајевима где су над православним становништвом вршени изузетно јаки прозелитски притисци (Славонија, Барања, Срем, Банат, јужна Угарска).⁶⁵ Трогуба круна с капицом и крстом на врху почетком XIV века прихваћена је као званична ознака понтификалне власти и тројног владарског достојанства римских црквених отаца. Ликовне представе тијаре

⁶⁰ V. Božić, *Zbirka ikona Odjela Srba u Hrvatskoj*, Zagreb 1974, 7–8; Д. Медаковић, *Барокне теме српске уметности*, у: *Трагом српског барока*, Нови Сад 1976, 252–253; Исти, *Историјске основе иконографије св. Саве у XVIII веку*, у: *Барок код Срба*, Загреб 1988, 136.

⁶¹ Д. Медаковић, *Барокне теме српске уметности*, 252 и 255.

⁶² Р. М. Грујић, *Пакрачка епархија: Историско-статистички преглед*, Нови Сад 1931, сл. 11.

⁶³ Д. Медаковић, *Историјске основе иконографије св. Саве у XVIII веку*, 136.

⁶⁴ Р. М. Грујић, *нав. дело*, 38.

⁶⁵ О овом проблему исцрпније у раду Lj. Stošić, *The Representation of Christ as King of Kings with a Triple Crown*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, 34–35 (Нови Сад 2003), 167–180. Иако се улога Христа као Цара правде и врховног и вечитог Првосвештеника, *Великог Архијереја*, обично сажима и узима као једна те иста иконографска варијанта, на свим српским иконама почетком новог доба, Христос се са троструком круном увек представља одевен у царску одору, а не у архијерејску одежду, с одговарајућим атрибутима. Од четрдесетих година XVIII века, када се на престоним иконама наших зографа устаљује лик Христа и као световног и као црквеног поглавара, на његовој глави више се не уочава богато рашчлањена круна у три реда.

на главама западних светих отаца требало је да укажу на јединство њихове духовне, световне и врховне власти и тако скрену пажњу на аутократско-теократску срж њене природе. Трострука круна на глави Христа приказаног као византијски василевс у српској и руској уметности XVII и XVIII века, знак је извојеване победе православне вере над римокатоличким црквеним учењем и њеним врховним поглаваром, папом. У неуспелом покушају да, преко апостола Петра, присвоје Христову власт и чак је порекну, источно богословље римокатоличке врховне прелате сматра узурпаторима, противницима и лажним пророцима своје вере или антихристима. Ликовне представе *Христа као Великог Архијереја и Цара над Царевима*, служиле су, зато, православним верницима као белег за распознавање Бога истинског и видљиво упозорење за клоњење од замки унијатског незнабоштва.

Иконописачку делатност за православну српску клијентелу у северној Хрватској и Славонији наставља 1704. зограф Кузман (Козма) Дамјановић: за сеоске храмове у Горњим Средицама, Широком Селу и Повеличу у Бјеловарском (Северинском) протопрезвитеријату он израђује по једну икону с ликом *Свете Тројице* тзв. анђеоског типа.⁶⁶ Реч је о познатој композицији *Христа као Цара над Царевима*, с тим што се, уместо једне, приказују три Спаситељеве главе. Ликовно и иконографско решење *Свете Тројице* са три главе младолико-голобрадог Христа (*triceps, Trimurti*)⁶⁷ није било непознато византијским и српским средњовековним сликарима, као ни онима из турског периода (Матеич, Шељдан код Елбасана у Албанији, Поблаће код Бијелог Поља, Штип, Мостаћи код Требиња, параклис Богородичиног покрову у Хиландару, студеничка и дечанска ризница).⁶⁸ Оно чиме је зограф Козма својим иконама у српском сликарству новијег доба обезбедио непоновљивост, јесте троврха круна која пространим ободом обухвата све три главе дословне ликовне представе богоједнаких и једносуштних лица Свете Тројице.⁶⁹ Билогорске троглаве иконе биле су у служби националне хомогенизације и верске самоодбране православног живља истуреног ка територији са већинским становништвом римокатоличке вероисповести. Инсистирање на људској природи Христа и његовој потчињености (заједно са Светим Духом) Богу Оцу било је осуђено и анатемисано као јерес у Источној, али је временом прихваћено као темељ вере Западне, римокатоличке цркве. Насупрот учењу западних хришћана о исхођењу Светог Духа и од Оца и од Сина (*et Filio, Filioque*), Никејско-цариградски (325–381) *Символ вере*, који потврђују сви остали Васељенски сабори, изричито наглашава да Дух исходи од Оца, али не и од Сина, чиме се не разара јединство Божанства посредством субординације пресветих Лица. Савршена једнакост између Оца, Сина и Светога Духа у источном *Символу вере* потврђује само једну, свету, саборску и апостолску Цркву што је у раскораку са римокатоличким отпадништвом и богохулним, дијархијским учењем⁷⁰ о

⁶⁶ С. Милеуснић, *Иконописац Козма Дамјановић од Костајнице*, Глас светих равноапостола Ђирила и Методија, год. VI, бр. 104 (Загреб, јануар–април 1980), 12. Власник све три иконе данас је београдски Музеј Српске православне цркве (инв. бр. 3996, 4029 и 4037).

⁶⁷ R. M. Grujić, *Ikonografski motiv sličan induskom Trimurtiu u staroj srpskoj likovnoj umetnosti*, Tkalčićev zbornik, I (Zagreb 1955), 103; С. Душанић, *Музеј Српске православне цркве*, Београд 1969, XVII; Д. Медаковић, *О српској уметности у областима старе Славоније и Хрватске*, у: *Путеви српског барока*, Београд 1971, 241; С. Милеуснић, *Музеј Српске православне цркве* [каталог], Београд 1989, 21. Индуски Тримурти, као израз пуноће божанског бића, равноправно су сачињавала три Бога – Брама (Стваралац), Вишну (Промислитељ), и Шива (Рушилац).

⁶⁸ Д. Медаковић, *нав. дело* и место; Th. Popa, *Piktoret mesjetarë shqiptarë*, Tiranë 1961, 46, sl. 29; Исти, *Considérations générales sur la peinture postbyzantine en Albanie*, у: *Actes du premier Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes*, t. II, Sofia 1969, 774; С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 73–75; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, 70–71; P. Hetherington, *The "Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, London 1974, 88.

⁶⁹ Ради се о тријадолошким расправама које су окончане закључком да је реч о три лица (*trinitas numerica*) једнаке природе (*unitas specifica*).

⁷⁰ L. Boff, *Crkva, karizma i vlast: Ogleđi o vojujućoj ekleziologiji*, Zagreb 1987, 175–176; V. Ilić, *Religija i kultura*, Niš 1995, 84.

Filioque. У светлу оваквих разлика у поимању Светог Духа и Свете Тројице између православних и римокатолика, појава три круне на три главе божанских Лица на нашим иконама почетком XVIII века видљиви су израз доследног исповедања догмата вере источног богословља. Оне су и део пропагандног материјала у рукама ондашње српске црквене јерархије као јединог званичног носиоца и политичког борца за национални опстанак и верско самопотврђивање српског живља. Догму о томе да је једно у трима и да су три једно, и то тако да су сви достојни обожавања као царска и једнопрестолна Божанства, иконе Козме Дамјановића из Повелича, Широког Села и Горњих Средица изражавају на једноставан и лако схватљив начин: као упрестољену представу Једног у Тројици и као Тројице у Једном оглаване

Иконе с представама Христа Сведржитеља као Цара Славе алудирају на Други долазак Господа када ће „сви незнабошци доћи и поклонити се“ пред његовим престолом и праведним судом. Овај догађај који ће се збити „у своје вријеме“ предвидели су старозаветни пророци (Исаија, Давид, Михеј, Језекиљ и Захарије), наговестио га је апостол Павле у својим посланицама (1 Тим. VI, 14–15), а свети Јован подробије описао у својој апокалиптичкој визији (Отк. XVII, 14; XIX, 13–16). Христос се у дан Другог доласка, који је и час његове победе над ђаволом, приказује на небеском царском престолу на облацима постављеним са десне стране од трона Бога Оца, са скиптром правде као одличјем (Пс. XLV, 6; XLVII, 8; CX, 1 и 15; Јевр. I, 3, 8 и 13; XII, 2; Отк. III) и обучен у хаљину црвену од крви, са својим именом написаним на стегну: *Цар над Царевима и Господар над Господарима* (Отк. XIX, 13–16).⁷¹ Као знак тек извојеване победе над непријатељем, Христос се обично представља како седи на раскошном, најчешће златном престолу са наслонима и подножјима ослоњеним на маскароне или протоме у облику лавова или хибридних бића.⁷² На виђење Славе Божије потанко се осврћу старозаветни пророци, Исаија (VI, 1–3), Језекиљ (I, 1–28) и Давид (XCIX, 1), а с њима се у опису слаже и свети Јован (IV, 7–10; VII, 1–2 и 9–11): најближе царском престолу, са његове леве и десне стране, налазе се серафими, херувими, анђели и арханђели у обличју господстава, сила и власти, обучени у дуге стихаре са златним орарима, и са жезлима и дискосима у рукама. Следећи податке из библијских текстова, наши, као и грчки, влашки, молдавски и руски зографи почев од XVI века, посебну пажњу у приказивању *Христа као Цара над Царевима* посвећују декорацији сликаних тронов. Права одушка уметничкој машти давана је приликом исликавања наслона за леђа и руке, орнаментисаним јастуцима и подметачима или сталцима за ноге (*suppedaneum*). Драго камење, пурпур, злато и слоновача били су додатни знаци за распознавање царске иконографије.

Ако је представа троглаве *Свете Тројице* као иконографски тип ишчезла из каталогског регистра нашег зографског иконописа исто онако нагло као што је у њега и ушла, лик *Христа као Цара над Царевима* с троструком круном током прве половине XVIII века јавља се у различитим

⁷¹ Новија истраживања показују да је већ крајем XIV или почетком XV века извршено иконографско разумевање ове теме на њене три подваријанте: *Христа као Цара*, *Христа као Великог архиепископа* и *Христа као Цара над Царевима и Великог архиепископа*. – в. С. Grozdanov, *Une variante de l'image du Christ Roi des rois et Grand Prêtre*, у: Ζητηματα Μεταβυζαντινης Ζωγραφικης – στη μνημη του Μανολη Χατζηδακη [*Topics in Post Byzantine Painting – In Memory of Manolis Chatzidakis*], Αθηνα 2002, 254.

⁷² Основу за овакво тумачење даје више одломака из Давидових псалама: „Отми душу моју од напада њихова, од овијех лавова“ (XXXV, 17), „Боже, поломи им зубе у устима њиховијем; разбиј чељусти лавовима, Господе!“ (LVIII, 6), „На лава и на астиду наступићеш и газићеш лавића и змаја“ (XCI, 13), „Лавови ричу за плијеном и траже од Бога хране себи. Сунце гране, и они се сакривају и лијежу у ложе своје (CIV, 21–22), као и Откровење Јованово: „И звијер коју видјех бијаше као рис, и ноге јој као у медеједо и уста њезина као уста лавова, и даде јој змија силу своју, и пријестол свој, и област велику“ (XIII, 2).

варијантама на међусобно удаљеним подручјима које настањују Срби из крајина. Све оне дела су анонимних мајстора непознатог порекла, сликарских кругова и школа, са знамом или слућеном тек регионалном припадношћу.

Безимени зограф који је око 1720. године радио за цркву Успења Богородичиног у Вилању (Барања, недалеко од Шиклоша), и за којег је у стручној литератури примећено да показује стилске сродности с иконописачком групом из јужне Бачке, оставио је за собом, поред осталог, и јединствени лик *Христа као Цара над Царевима*⁷³ без престола, у стојећем ставу. Сведржитељ се, у дугачкој владарској барокно црвеној одори са златним украсима, налази у светлосној мандорли са сунчевим зрацима који се лепезасто шире. Ова икона, дело непознатог српског мајстора, непосредна је илустрација величанствене визије Славе Божије по другом стиху 104. Псалма („Обукао си свјетлост као хаљину, разапео небо као шатор“). Христос на глави има високо рашчлањену троструку круну, десном руком благосиља, а левом држи дугачко владарско жезло.

У прву четвртину XVIII века датоване су царске двери и две престоне иконе које потичу из цркве светог јеванђелисте Матеја у Српском Милетићу.⁷⁴ Верује се да су ту доспеле пошто су својевремено биле пренете однекуд из Барање⁷⁵, можда из неког храма који је имао истог патрона. Једна од две сачуване престоне иконе јесте представа *Христоса као Цара над Царевима* са троструком круном. Спаситељ је приказан у једноставном маслинастом хитону и ружичастом химатиону како десницом благосиља, а у левој руци држи отворено јеванђеље са исписаним текстом по Матеју (XI, 28–30). Икона је, с леве и десне стране, оивичена богатом биљном орнаментиком као делом царског престола на којем Господ седи у Слави. И ово је рад непознатог зографа, припадника тзв. линеарно-површинског манира.

На икони из Мохова, места на десној обали Дунава на средокраћи између Опатовца и Шаренграда, за некадашњу цркву Вазнесења Господњег почетком XVIII века, заједно са житијним и Богородичином иконом, израђена је и престона представа *Христа као Цара над Царевима*. Поред царског трона са којег Христос благосиља седећи и држећи скиптар, налазе се и два шестокрила серафима у профилу. Сам престо украшен је раскошно стилизованом биљном орнаментиком. Како и доличи царском и императорском величанству, Христос је приказан у пурпурној хаљини василевса са црвеним ципелама. На глави му је широко разлистала трострука круна са завршетком у облику крста који пробија рам иконе.⁷⁶

Четврта икона *Христа као Цара над Царевима* најмлађи је и најбољи уметнички рад. Заједно са престоним иконом Богородице и царским дверима (с представом *Благовести*), сликана је око 1730. за српску цркву у Фењу, месту у данашњем румунском Банату, недалеко од српско-румунске државне границе код Јаше Томића (Модоша).⁷⁷ За њеног незнатог аутора сматра се да припада круту сремских зографа тзв. линеарно-површинског манира, а по стилу претходи зографу Станоју Поповићу из Мартинаца⁷⁸. Једине иконографске измене у поређењу са моховском иконом почивају у

⁷³ Вилањске иконе чувају се данас у Црквено-уметничкој збирци српске православне Будимске епархије у Сентандреји. – в. Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 35, 164 [кат. бр. 31], т. XLIX; Исти, *Споменици Будимске епархије*, Београд 1990, 302.

⁷⁴ Д. Давидов, Л. Шелмић, *Иконе српских зографа XVIII века*, Београд 1977, 27, 49–50, кат. бр. 15; М. Николајевић, Д. Давидов, О. Микић, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, Нови Сад 1972, сл. 23.

⁷⁵ Д. Давидов, Л. Шелмић, *нав. дело*, 48.

⁷⁶ Икона се данас чува у Галерији Матице српске у Новом Саду. – в. Исто, 60, кат. бр. 35.

⁷⁷ М. Јовановић, Л. Шелмић, Н. Кусовац, *Уметничко блага Срба у Румунији*, Београд–Нови Сад 1991, 26, кат. бр. 3; V. Поповић, *Srpski spomenici u Rumuniji*, Subotica 1996, 127, сл. 4.

⁷⁸ М. Јовановић, Л. Шелмић, Н. Кусовац, *нав. дело* и место; М. Лесек, *Мартиначки сликари у XVIII и првој половини XIX века*, Сунчани сат, год. I, бр. 2 (Ср. Митровица 1992), 23–26.

замењивању серафима светим арханђелима, Михаилом и Гаврилом. Трочлана круна је, у односу на претходне, нешто нижа и сведенија, те јој трећи ред прераста у капицу с крстом на врху.

Престоне иконе са ликовима *Христа као Цара над Царевима* и *Богородице Царице* уобичајени су парњаци на олтарским преградама цркава овог периода и, по правилу, дела су руку истог зографа. У XIV веку се, као пуноправни део нове владарске иконографије, представи Спаситеља у царској далматини, с круном на глави, придружује царска кћи с Христове десне стране, обучена у везену хаљину искићену офирским златом (Пс. XLV, 9–15).⁷⁹ Декорација престола, царске одежде и круне на Богородичиним иконама овог типа с почетка XVIII века нимало не заостаје за Христовом, изузев што добија нешто измењене, лакше и лепршавије облике у оквиру истог стила. Најчешћа боја мафориона Мајке Божије је загасито или јарко црвена са мноштвом шљаштећих златних украса претежно флоралне орнаментике. И њена круна је изузетно раскошна, од царских до мање кићених и једноставнијих форми и величина намењених кнежевским или кнегињским окруњеним главама. Понекад се Богородичино царско достојанство наглашава чином крунисања који је управо у току, са представама два анђела који јој приносе или стављају круну на главу. Неретко, златни украс на глави, сразмерно свом узрасту, добија и мали Христос који седи или стоји на Богородичином крилу. По правилу, у десној руци Владичице налази се владарско жезло или дугачка палица с крстом на свом завршетку, а мали Христос десницом благосиља, док у левој руци држи сферу-дискос. С обе стране свечаног трона на ком седи Небеска Царица, представљају се херувими, серафими или свети арханђели. Повише престола налазе се или аркаде у чијим су угловима смештени прикази Сунца и Месеца или богато изведени престони покривач у облику куполе – балдахин.

Богородица као Госпођа, Господарица, Свецарица и Владичица над свим тварима и оличење неба на земљи (*земно нево*), прослављана је у непребројним црквеним песмама, стихирама, кондацима и тропарима. Она је била молитвени центар око ког су се окупљали најстраственији, најгорљивији и најмотивнији уздаси и уздања православних стихопеваца и обичних верника. Основна тема и заједничка мисао-водиља свечаних песама и акатиста упућених Богородици јесте схватање да је рођењем Бога и Спаситеља, Приснодјева Марија и сама постала двер спасења, незалазна светлост и, према томе, већа и од Светиње над Светињама.⁸⁰ Приликом освећења Светих дарова на Божанственој литургији, у узгласној песми *Достојно јест*, Богородица се велича као „пречаснија од херувима и неупоредиво славнија од серафима“. Она се, као мајка Бога Животодавца, сматра исцелитељком болесних, окрепитељком душе, једином надом за све људске невоље, дрветом живота, рајским вратима и показатељком пута за вечно избављење и свеопште спасење.⁸¹ Чудесност Благодатне Матере почива у неисказивој и тешко схватљивој тајни о преласку из смрти у живот, као и са земље на небо: будући да је кроз њу Бог ушао у човека, Богородица је најбоља потврда и крунски сведок о могућности да у људе уђе све што је Божије, небеско и бесмртно.⁸²

Неповредивост девичанства Мајке Божије и после (Бого)рођења, заједно са искупљујућим страдањем Исуса Христа, говори о чудотворној нераздвојивости два бића – мајке и сина, жене и Бога. У питању је једна од основних хришћанских мистерија које се најлакше докучује баш преко Богородичиног непосредног суделовања у процесу боговаплоћења. Приношење молби Христу

⁷⁹ П. Мијовић, *Царска иконографија у српској средњовековној уметности*, Старица, XVIII-1967 (Београд 1968), 107–109; Ц. Грозданов, *Христос цар, Богородица царица, небесните сили и светите војници во живописот од XIV и XV век во Трескавец*, у: *Студији за охридскиот живопис*, Скопје 1990, 132.

⁸⁰ Ј. Поповић, *Догматика православне цркве, II, Богочовек и његово дело (Христологија и сотериологија)*, Београд 1980, 250 и 252.

⁸¹ *Исто*, 251–254.

⁸² *Исто*, 255.

као Владици, и Богородици као Владичици на Божанственој литургији светог Јована Златоустог, врши се уз истовремено целивање њихових икона. Историја византијског и сликарства балканских народа у турском периоду може се схватити и као непрекинути ток низа покушаја да се двострука улога Спаситеља – као оног који се приноси и оног који приноси (жртву), који прима и који се раздваја⁸³ – учини што очигледнијом, убедљивијом и прихватљивијом. Чињено је то и на обема иконама којима су биле фланкиране царске двери на олтарским преградама: на Спаситељевом образу, али изгледа још чешће и успешније на композицији Богородице с малим Христом. Највише успеха у овим напорима увек су имали зографи који су своје верске визије били кадри да мајсторски преточе у побожну слику, а уз то су и сами били теолошки натпросечно учени. На просторима које почетком XVIII века настајују Срби, сачуван је мали број икона за које се може рећи да су успешне ликовно-иконографске творевине са очуваним „јединством форме и садржине“. Када је реч о омиљеној представи ове и ранијих епоха, *Богородици као Царици* са малим Христом на престолу, пажњу привлаче јединствене престоне иконе чији су творци били врсни грчки мајстори.

С краја XVII или са самог почетка XVIII века потиче Богородичина престона икона у стилу левантинског барока зографа Митрофана, затечена у (Сигет)Чипу, одакле је пренета у Црквено-уметничку збирку српске православне Будимске епархије у Сентадереји.⁸⁴ Судаћи по ликовној обради инкарната, сликаних драперија и украса, грчким натписима и неуобичајено развијеном иконографском склопу, икона је морала бити донета однекуд с југа.⁸⁵ Ово потврђује и њен, за то време, несвакидашње велики формат⁸⁶; икона сигурно није настала с намером да украшава олтар какве скромне сеоске богомоље од брвана. С друге стране, и њена изражена барокизованост тешко да је могла бити предмет наручиочевићих жеља и потреба, ма како високог црквеног ранга и нивоа просвећености он био. Било да је реч о поклону или о куповини, ова репрезентативна икона доводи се у везу с најбољим оновременим атоским сликарским радионицама.⁸⁷

Осим Богородице са малим Христом на трону коју управо крунишу два анђела и представама четворице јеванђелиста у разнолико профилисаним угаоним сегментима, икона зографа Митрофана у својим рубним деловима садржи и низ засебних илустрација. Развијени тип *Деизиса* и поља са групом, двоје или једним светитељем, допуњује и осам сцена из циклуса Христових Страдања (од *Молитве у Гетсиманском врту* и *Јудиног пољупца до Распећа*, *Оплакивања* и западњачког типа *Васкрсења Христовог* из отвореног гроба). Уз златни фон бочних композиција, оно што ову икону већ на први поглед чини успешним и препознатљивим спојем позновизантијског наслеђа јужног Балкана и западњачког барока, јесте наглашавање Богородичиног златосјајног амбијента. У његовој служби су и небески престо у готово фантастичном цветном стилу и царски орар, жезло и одежа са первазима и брокатном биљном орнаментиком оствареном у злату.

Иконографски типови источнохришћанских икона с ликом Богородице установљеним према неком од истицаних поетских епитета Мајке Божије, познати су још од средњег века.⁸⁸ Као химнографски цитати или фрагменти литургијских текстова, они су, без изузетка, наглашавали Богородичину заступничку улогу у спасењу верника који су јој се обраћали, молили је и клањали јој се. Популаризација посебних Богородичиних култних слика није била могућа без вишекратног

⁸³ *Божанствене литургије* [превео Ј. Поповић], Београд 1978, 103.

⁸⁴ Д. Давидов, *Иконе српских икона у Мађарској*, 28, 149–150 [кат. бр. 5], т. III–IV.

⁸⁵ Д. Медковић, *Барок код Срба*, у: *Барок*, Београд–Загреб–Mostar 1985, 61.

⁸⁶ Сликана површина с оригиналним рамом у дуборезу износи 90 x 122 цм.

⁸⁷ Д. Давидов, *Споменици Будимске епархије*, 383.

⁸⁸ Г. Бабић, *Епитети Богородице коју дете грли*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 21 (Нови Сад 1985), 261–263.

потврђивања њеног чудотворства. Пропратно народно сујеверје било је главни разлог њиховог умножавања и даљег ширења легенди, али и могућих промена већ прослављених иконографских типова. Почев од XIII века нагло и знатно се богати репертоар Богородичиних икона, а молитвени исписи на њима нису само последица појачаног утицаја литургије на црквено сликарство већ и одраз све веће личне заинтересованости просвећених поручилаца на њихово формирање.

Неутврђеном инвентару Богородичиних икона с краја XVII и почетка XVIII века код Срба, осим Крабулећеве *Богородице од седам жалости*, припада и икона *Богородица као царица* зографа Митрофана. Оно што ову побожну слику чини необичном и занимљивом јесте њен сликани рам рађен на подобје средњовековних и позновизантијских житијних икона. Две групе поља, једна са молитвено-заступничким ликовима и друга са сценама из Христовог страдалничког живота, јесу појединости које Митрофанову икону чине варијацијом на иконографски тип *Богородице Владичице (Василисе)*. Без обзира што јој се не зна ни поетски ни топонимски епитет, ова очигледно култна икона може се на основу приказаних стојећих светитеља⁸⁹ ближе везати за географско подручје њихове изразите одомаћености, југ Балкана. Све ово упућује на могућност да у зографу Митрофану треба видети припадника неке од бољих солунских радионица. Осам сцена Христових Мука, од скрушеног обраћања Богу у Гетсиманији (горе, лево) до тријумфалног одласка небеском Оцу (горе, десно), стриполика су морализаторска повест о путу и начину досезања победе над смрћу како за себе, Сина, тако и за своју Мајку, Богородицу, а онда и за читав људски род огрезао у греху. Овај скраћени *Via crucis* најбољи је показатељ нове улоге бароклизоване слике и позновизантијске иконе: да говоре и проповедају дословно илуструјући литургијски текст. Нашавши се после 1690. године у једној од скромних српских цркава на југу Угарске, ова ликовно и садржајно вансеријски богата икона носила је у себи сва главна обележја и поруке просечно украшеног православног храма. Као и на другим иконописаним делима из овог периода, и на Митрофановој краткој *немој проповеди* оштро су се преломиле стара јужнобалканска сликарска традиција (светитељски култови и заступничка улога Богородице приликом Другог доласка Христовог) и западњачка иконографија посттридентског наглашавања Христовог узорног *пута којим се ређе иде*.

На основу сачуваних и објављених писама пећких патријараха из прве половине XVIII века⁹⁰, дознају се значајне појединости у вези са боравком групе солунских зографа у Пећи, 1722. и 1724. године. Увек шкрт на новцу, српски црквени врх обавезује се да сам прибави сликарске потрепштине из Солуна („сав харач и бое“) и тако знатно снизи високу цену зографских радова Бутарина монаха и Грка мирјанина са по једним учеником. Постављање нове олтарске преграде у катедралној цркви пећког манастирског и патријаршијског комплекса обављено је 1724. године, а чиниле су је царске двери, две престоње и 14 празничних икона.⁹¹ Осим ових, још две престоње иконе, данас у манастирској збирци, потичу из приближно истог времена. Судаћи по различитим димензијама и сликарским рукописима, оне нису могле бити пар⁹², али су поновиле иконографске типове престоњих икона с нове олтарске преграде: *Христа као Цара над Царевима* и *Великог Архијереја* и *Богоро-*

⁸⁹ У питању су свети Антоније из Верије, свети Наум Чудотворац (Тауматургос), света Параскева, свети Харалампие (чију главу чува манастир светог архијакона Стефана на Метеорима), свети Спиридон, од равноапостола – свети Константин и Јелена, а од светих ратника на коњима – свети Георгије и Димитрије.

⁹⁰ Р. М. Грујић, *Писма пећких патријараха из другог и трећег деценија XVIII века*, Споменик СКА, LI (Београд 1913), 126–127.

⁹¹ Ј. Пантић, *Рестаурација иконостаса цркве Св. Апостола у Пећкој патријаршији*, Гласник Друштва конзерватора Србије, 10 (Београд 1986), 104–105.

⁹² В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 322 и 324.

дице као Царице. Сви истакнутији натписи на овим иконама⁹³ су на српском али они ни најмање не доводе у питање стилска и иконографска начела оновремених грчких зографа. Две престоне иконе с ликовима *Богородице са малим Христом на трону* (једна с иконостаса, друга из ризнице), својим иконографским типом то уверљиво потврђују. Наиме, реч је о омиљеној теми солунских сликара и грчких гравера почев од 1700. године – представи Мајке Божије с епитетом *Руже која не вене* (Ἡ Θεοτοκος Ροδον το 'Αμαραντον).⁹⁴

Ова композиција развила се из типа деизисне иконе на којој су арханђели Михаило и Гаврило, уместо Христа, окруживали *Богородицу као Царицу* с дететом на крилу. Владарским атрибутима – царском престолу, круни, орнату и жезлу – у XVIII веку придружује се и непосредни узрок овим знацима високе почести и поштовања: гранчица (без трња)⁹⁵ са процветалим ружама, као непосредна илустрација поздравних обраћања Приснодјеве Марији из Богородичиног акатиста (3. и 7. икос).⁹⁶ Натприродна моћ овог типа Богородичиних икона почивала је на истицању њеног мистичног останка „нетакнутим цветом“ и поред метафоричног преображаја „пупољка у цвет“. У доба туркократије на Балкану, расла је вера његових православних народа у помоћ и спасење које пристиже од Богородице, благословене међу женама, али и свемогуће чудотворке. Као *Ружа која не вене*, она ће се током целог XVIII века на ширем подручју медитеранског приобаља призивати за одбрану од безбожних Агарјана, сваког даљег зла и страдања. У јеку највеће популарности међу Грцима, овај иконографски тип Богородичиног лика наћи ће се чак на две изузетно раскошне и уметнички вредне иконе, и то у самом центру српске црквене православне организације под Турцима. Колико је познато, није било много покушаја да се њихово иконографско решење понови или опонаша, па оне остају усамљени сведоци ширења једног од оновремених солунских култова на наше тле.⁹⁷

О присуству грчких мајстора почетком XVIII века у јужној Угарској или о боравку православних житеља аустријских вароши из хаџијских и других побуда у Солуну, говори и икона малих димензија (15 x 19,6 цм), данас у Црквено-уметничкој збирци српске православне Будимске епархије у Сентадереји.⁹⁸ Реч је о још једној представи *Богородице као Царице* с малим Христом на крилу. Мајка Божија у десној руци држи дугачки крст, а левом придржава Сина-Царевића који, уместо

⁹³ Исто, 322. Имена свих насликаних ликова, као и натписи на свицима које држе Богородица и арханђели на српском су језику, али са мноштвом правописних грешака, што указује на јужњачко порекло мајстора. Текстови на свицима пророка Самуила (истрвен и нечитак), Давида, Арона и Мојсија, међутим, правилно и вешто су исписани грчким писменима. – в. М. Ивановић, *Неки подаци о иконостасу цркве Св. Апостола у Пећкој патријаршији*, Зборник Музеја примењених уметности, 26–27 (Београд 1982–1983), 108; Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије (1791–1848)*, Београд 1986, 192.

⁹⁴ Th. Gouma-Peterson, *An 18th Century Deesis Icon and its Cultural Context*, Δελτιον της χριστιανικης αρχαιολογικης εταιρειας, τεφ. Δ', том. IZ', 1993–1994 (Αθηνα 1994), 332. Реч је о иконографском типу представљања и величања Богородице о којем подробна упутства приликом исписивања пропратног текста даје и Дионисије из Фурне у *Ерминији*. – в. Р. Netherington, *нав. дело*, 88.

⁹⁵ О симболографији *руже без трња*, в. М. Тимотијевић, *Црква Светог Георгија у Темишвару*, Нови Сад 1996, 101. Ту се указује и на Василијевичеву престону икону *Богородице као Руже која не вене* (1742) из цркве манастира Бођана.

⁹⁶ Л. Мирковић, *Акатист пресветеј Богородици*, Ср. Карловци 1918, 15–16, 23; Th. Gouma-Peterson, *нав. дело*, 334; М. Ивановић, *нав. дело*, 107–108; М. Шпановић, *Православно учење о Богородици. књ. II, Посебни дио. Називи, симболи и епитети који се дају Богородици по црквеним богослужбеним књигама. Т. 2, (П–Я)*, Сремски Карловци 2005, 351–353. У питању су стихови у којима се Богородица помиње као *изданак неувеле младице и цвет непронадљивости*.

⁹⁷ Из приближно истог времена су и непубликоване целивајуће иконе из Северне Далмације, Богородичини образи са иконостаса у Мирањима (Равни котари) и манастира Крке. – в. М. Савић, *Сликаство у српским црквама у унутрашњости сјеверне Далмације* [магистарски рад одбрањен на Филозофском факултету 21. V 1998], Београд, октобар 1997, 119.

⁹⁸ Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 153 [кат. бр. 10], Т. LIX/б.

да седи, стоји с владарском круном, жезлом и одором. Ништа на њој не би било тако необично кад се не би знало да су грчке иконе и бакрорези са Богородичиним ликом типа *Ружа која не вене* најчешће приказивале управо стојећи лик Христа у целој висини.⁹⁹ Овако, сентандрејску иконицу, датовану у почетак XVIII века, од њених солунских парњака разликује само крст уместо ружине гранчице у Богородичиној десној руци. Уз *Богородицу Царицу* зографа Митрофана и престоно иконе са Богородицом из Пећи, ова минијатурна, вероватно целивајућа икона, још је један од доказа о непресаклим живим везама између православних хришћана с балканског севера и југа чак и у временима која нимало нису погодовала њиховом политичком и верском зближавању.¹⁰⁰

Ликови *Христа као Цара над Царевима* украшавали су престоно места иконостаса српских храмова све до 1737. године, када их замењују прикази Христа као свештеничког поглавара на трону – *Великог Архијереја*. Наши рани барокни сликари као да су имали неки посебан разлог да на престоним иконама не обједињују атрибуте Спаситељевог врховне световне и црквене власти, већ да их потпуно раздвојене приказују као два најчешћа иконографска типа Христа. Њихову непоколебљиву праксу у овом смислу нису успеле да измене ни иконе страних мајстора које су се појављивале на домаћем тлу. Најбољи примери престоних икона познатих као комбиновани тип *Христа као Цара над Царевима* и *Великог Архијереја* јесу управо пандани помињаних *Богородица као Царица* с епитетом *Ружа која не вене* из пећког католикона и ризнице¹⁰¹, све радови солунских зографа.

Изгледа да у солунском или у корчанско-мосхопољско-охридском сликарском кругу с почетка XVIII века треба тражити и идејне творце још једног типа парадних престоних икона Богородице и Христа на којима се овај царски пар појављује уз медаљоне дванаест пророка или дванаест апостола, смештене у позадини.¹⁰² Судећи по оновременим визитационим инвентарским књигама¹⁰³ и по до данас сачуваним што спареним што распареним иконама¹⁰⁴, оваквих импортованих филигранских дела старе јужнобалканске зографије из друге деценије XVIII века највише се могло наћи у имућној сремској епархији. Као и у охридској средини, и на подручју Карловачке митрополије, домаћи мајстори не почињу да опонашају ову иконографску варијанту *Богородице Царице* и *Христа Великог Архијереја* и *Цара над Царевима* пре четрдесетих година XVIII столећа.¹⁰⁵

Христос на иконама овог типа носи сва одличја земаљског и небеског старешинства: *сакос, омофор, набедреник, скиптар* и *митру*. Сва, осим набедреника, владарског су порекла и, као одлике највишег царског достојанства (*insignia regia*), првобитно су примане из руку самог императора. Као

⁹⁹ Th. Gouma-Peterson, *нав. дело*, 332 и fig. 8, 9 и 10.

¹⁰⁰ Љ. Стошић, *Појава иконарника у градовима и варошима Јужне Србије почетком XIX века*, Вардарски зборник, 2 (Београд 2003), 211–218; Иста, *Одјек солунске теме „Богородица Ружа која не вене“ у Будимској епархији*, Сентандрејски зборник, 4 (Београд 2006), у штампани.

¹⁰¹ В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, 322 и 324, сл. 208 и 211.

¹⁰² S. K. Kissas, *Thessalonian painters in the eighteenth century: A preliminary study*, 477, il. Ха, Хб; K. Naslazi, *Disa konsiderata për piktorin mesjetar Kostandin Jeromonaku [Considerations sur le peintre du moyen age Kostandin Jeromonaku]*, Monumentet, 2 (Tiranë 1989), 65–84; В. Марицки, *Иконе и грађански портрети из збирке Музеја Срема од XVII до XX века*, Сремска Митровица 1995, 44–48 [кат. бр. 3 и 4]; Ј. Тричковска, *Иконите од XVIII век во цр. св. Никола во Вевчани*, Тематски зборник на трудови Републичког завода за заштита на спомениците на културата, 1 (Скопје 1996), 80–84.

¹⁰³ Д. Руvaraц, *Српска митрополија Карловачка око половине XVIII века*, 109.

¹⁰⁴ Д. Давидов, *Иконе српских зографа XVIII века*, кат. бр. 38; В. Марицки, *нав. дело* и место.

¹⁰⁵ Године 1743. то чини зограф Станоје Поповић за манастир Врдник, а 1740. непознати мајстор цркве Светог Николе у Вевчанима крај Струге. – в. Д. Медаковић, *Барокне теме српске уметности. I, Представа Христа као Животоносне лозе у српској уметности*, у: *Барок код Срба*, Загреб 1988, 207–217; Ј. Тричковска, *нав. дело*, 79. За сажет историјат развоја иконографског типа представа Христа и Богородице уоквирених лозом од 12 апостола и пророка у позновизантијској уметности, в. Б. Пенкова, *Фреске на фасади главне цркве Роженског манастира код Мелника*, Зограф, 22 (Београд 1992), 61–63, сл. 3 и 4.

што је то случај с пећким иконама Солуњана, и овде Спаситељ понекад, уместо скиптра, држи је-ванђеље отворено на месту где Матеј образлаже Христов Други долазак, његову Славу и Страшни суд: „Ходите благословени оца мојега; примите царство које вам је приправљено од постања свијета“ (Мт. XXV, 34). На омофору се представља 12 Христових апостола, а на набедренику, симболу Спаситељеве победе над смрћу, *Силазак у Ад*. Следећи визију светог Јована Богослова, вечни живот се дочарава у светом граду, Небеском Јерусалиму, у Скинији Божијој коју симболизује престо у облику мајстетичног балдахина, са или без завршетка у облику шкољкасте апсидалне конхе (икона на олтарској прегради цркве Светих апостола и друга, у манастирској ризници Пећке патријаршије). Златни и сребрни прах и листићи, употребљавани за позадине или предочавања предмета и појмова из невидљивог и натчулног света, били су најпогоднији за представљање библијских метафора и алегија о духовном царству, вечном блаженству и бесмртности.¹⁰⁶

Под утицајем црквених песама и поетско-литургијске речи, представљање небеског двора налик земаљском, постаје уобичајено у српском зидном и минијатурном сликарству друге половине XIV века.¹⁰⁷ Ликови *Христа-Цара* и *Богородице-Царице* појавиће се у српској уметности упоредо с ратним освајањима краља Душана, а усталиће се након његовог крунисања за цара и уздизања српског архиепископа у чин патријарха (1346). Истовремено, у доба Јована V Палеолога, долази до промене у политичком односу снага између византијског василевса и цариградског патријарха, што доводи до стварања новог иконографског типа Христа с комбинованим атрибутима *Великог Архијереја* и *Цара над Царевима*.¹⁰⁸

На литургијама светог Василија Великог, светог Јована Златоустог и светог Григорија Двојеслова, чинодејствујући архијереј након обредног целивања икона Христа и Богородице, изговара молитве позивајући се на одговарајуће Давидове псалме. Богородица се ословљава као *Царица* с десне стране Христа, одевена у позлаћене ризе и преукрашена, док се Христос изричито призива као *Архијереј* и *Владика* који се зацари и у красоту одену. У току литургије оглашених (катикумена), свештеник који обавља службу приступа престолу (горњем месту) као симболу Небеског Јерусалима, обраћајући се Христу речима: „Благословен си на престолу славе Царства Твога, Ти који седиш на Херувимима, свагда, сада и увек и у векове векова“. У наредним молитвама и херувимским и серафимским трисветим песмама, ђакони и јереји оглашавају како изговорене речи треба да помогну уздизању до Господа јер су сви учесници у литургији – духовни миомирис свеprisутног Бога. При крају службе призива се Царство Правде на земљи, а Господ означава страшним али праведним Судијом. Слично почетном делу Проскомидије, литургија верних завршава се молитвама за сједињење: свештеник, као представник Христове Цркве на земљи, призива све оне који су већ на небу (Богородицу, пророке, апостоле, свете оце, отшелнике, мученике, исповеднике и грешнике – Све свете) да помогну присутнима у спирању грехова и „заједничком очишћењу васељене“.¹⁰⁹

Пажљиво слушање Божанствених литургија уз истовремено упијање фрескописаних и иконописаних црквених ликова и представа, придонosi душевном олакшању и духовном уздизању ње-

¹⁰⁶ Златна или сребрна позадина на најједноставнији, мада и најскупоценији начин визуелизује Скинију Божију међу људима. Барокне реминисценције на златну сликану позадину са флоралним орнаментима из позне готике, долазиле оне с балканског Југа или из Украјине, нису биле лишене и свесног подражавања непролазних вредности пикторалних симбола средњовековних византијских уметника. – уп. М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 233–234.

¹⁰⁷ П. Мијовић, *Царска иконографија у српској средњовековној уметности*, 107–109; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, 81; Ц. Грозданов, *Студије за охридскот живопис*, 132.

¹⁰⁸ Т. Παταμαστοράκης, Η μορφή του Χριστού – Μεγάλου Αρχιερέα, Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας, περ. Δ', том. IZ', 1993–1994 (Αθήνα 1994), 73–74.

¹⁰⁹ Н. Гогољ, *Тумачење Божанствене литургије*, Београд 1995, 51.

них учесника. Стога су се црквени великодостојници и сликари увек посебно трудили да олтарски и средишњи део храма испуне побожним сликама које су свој пуни и прави смисао откривале тек током обављања појединих чинова службе Божије. Престоне иконе с Христом и Богородицом, као царским паром, али и друге композиције с олтарске преграде, у функцији молитвених култова, биле су и непосредни тумачи суштине црквених литургија, њихових симболичних гестова и морализаторских проповеди. Ако су у византијско сликарство у доба Палеолога и у српску уметност за време цара Душана и потоње властеле почеле да улазе најсвечаније церемоније из црквених служби, балкански народи под турском влашћу два столећа касније имали су доста разлога да поново посегну за царском и владарском иконографијом свог изгубљеног царства. Када се свим преживљеним невољама под Османлијама буду придружили и сукоби са безобзирним прозелитским атацима са Запада, „препород препорода“ у виду враћања на најуспелија ликовна остварења и иконографске обрасце XVI века, показаће се погодним и провереним начином брањења сопствене уметничке традиције и колективног идентитета. Губљење националне самосталности и брисање државних граница значајно је ослабило могућности за културну делатност и уметнички замах. У храмовима умањених димензија и скученог простора, на прелазу из XVII у XVIII век, српско црквено сликарство добија на својој снази и упечатљивости: оживљавање и стапање земаљске и небеске литургије¹¹⁰, кроз царску иконографију, на пример, није се више обављало у недостижним висинама (кубе) и непрегледним дубинама (олтар), но пред лицима верника, на малим и ниским олтарским преградама неутледних богомоља.

Наставак или, боље рећи, почетак царске (дворске) иконографије везивао се за сам чин отелотворења Христа-Логоса (*Благовести*) – композицију која је са свог првобитног места на тријумфалном луку премештена на централни део иконостаса, двокрилне царске двери. Постепени преображај византијске средњовековне варијанте ове сцене у западноевропску побожну слику барокног доба¹¹¹ могуће је пратити на иконама српских зографа из првих деценија XVIII века из сеоских цркава у Горњим Средицама, Српском Милетићу, Парабућу (Раткову), Бачинцима, Мохову, Сентаддреји, као и у Фењу, Овсеници, Дринови код Лутоша (Румунија), Ечкој и манастирској цркви светог Ђурђа.¹¹²

У предворју неке витлејемске или назаретске ротонде или базилике, стојећи ликови Богородице и арханђела Гаврила окренути су једно према другом у три четврти; добри весник обраћа се будућој Мајци Божијој са владарским скиптром у левој руци, а на његов гест *alocutio* десницом, она одговара побожно и скрушено – раширеним рукама у знак добродошлице. Повише овог, у засебним лучним пољима, налази се други царски пар, старозаветни пророци Давид и Соломон¹¹³ са

¹¹⁰ Л. Мирковић, *Да ли се фреске Маркова манастира могу тумачити Житијем св. Василија Новог?*, у: *Иконографске студије*, Нови Сад 1974, 273–293.

¹¹¹ М. Тимотијевић *Светло као симбол на представама Благовести у српској уметности XVIII века*, Свеске Друштва историчара уметности СР Србије, 16 (Београд 1985), 59.

¹¹² О. Микић, *Иконе зографа и мајстора прелазног стила XVIII века у Галерији Матице српске*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, II (Нови Сад 1958), 154–155, сл. 1 и 3; V. Popović, *Velikobečkerečki slikarski ateljei: Dvesto godina slikarstva u Zrenjaninu, 1740–1940*, Zrenjanin 1969, сл. 4 [кат. бр. 3]; Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 178 [Т. XVII, кат. бр. 56]; Исти, *Иконе српских зографа XVIII века*, кат. 14, 21 и 26; П. Васић, *Зограф Станоје и његово дело*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 14 (Нови Сад 1978), сл. 7; Д. Давидов, *Иконе зографа Темишварске и арадске епархије*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 17 (Нови Сад 1981), сл. на стр. 132, 140 [кат. бр. 15, Т. XI] и 150 [кат. бр. 49, Т. XXII, сл. 1]; Д. Медаковић, *Српска уметност у XVIII веку*, Београд 1980, 12, сл.7; V. Popović, *Srpski spomenici u Rimuniji*, 127, сл. 4–6; 219, сл. 6–8; 239–240, сл. 23; М. Јовановић, *Сликарство темишварске епархије*, 415, 521, сл. 317, 464 и 465.

¹¹³ Палеологовску од барокне монументалности дели позновизантијско композиционо уситњавање сцене *Благовести* и груписање њених уобичајених пратећих ликова (старозаветни пророци Давид и Соломон, четворица јеванђелиста, апостолски прваци свети Петар и Павле, свети црквени оци) у посебно осликане компартименте на раскошно

развијеним свицима, макетама црквених грађевина и раскошним цветним бокорима који се вертикално уздижу из скрајнутих декоративних посуда постављених на земљу. Богородицу празних руку, без пређе и вретена¹¹⁴ (Горње Средице, Српски Милетић), ускоро замењује лик смерне младе жене утонуде у читање књиге (Парабућ, Сентандреја – Пожаревачка црква), док јој арханђел, наговештавајући мистерију њене скорашње судбине, приноси уместо владарске палице – љиљанов цвет (Парабућ, Бачинци, Мохово, Овсеница, Дринова код Лутоша) или палмову гранчицу (Сентандреја). Обједињавањем арханђелове и Богородичине половине композиције, како формално тако и идејно, али и уклањањем јасне границе између унутрашњег и спољног света, односно, земаљског и небеског догађаја, позновизантијска икона успешно се трансформише, и у детаљима и у целини, у метафоричну барокну сцену (Бачинци, Мохово). Колико је процес сусретања и прожимања двају светова (православног и римокатоличког) и двају епоха (средњег и новог века) у овом случају био брз, говори временски распон у настанку серије благовештенских икона – модернију од конзервативније варијанте дели свега неколико година, или пак настају истовремено.¹¹⁵

Мајстор *Благовести* из Парабућа радио је и царске двери са препознатљивим забатом у облику двоструко преломљеног лука за капелу Светог Максима у Крушедолу (1725), данас у Музеју Српске православне цркве у Београду. С обзиром на значајне разлике између двеју сликаних царских врата (уметање допојасних старозаветних пророка у горњим зонама и стављање жезла, уместо крина, у арханђелове руке на крушедолским *Благовестима* ближе је старијој композицији из Српског Милетића), рекло би се да су се иконографско-теолошки преокрети у поимању олтарске слике дешавали не само у оквиру једне сликарске генерације већ и код сваког зографа понаособ. Смели искорак у новине или повратак провереним традиционалним обрасцима нису морали бити искључиво ствар личног укуса и опредељења самог мајстора, већ и потреба за удовољавањем посебним захтевима и различитим жељама поручилаца. Не тако давно, парабућске и крушедолске *Благовести* атрибуиране су истој руци, свештенику-зографу из Бачке Паланке, Рафаилу, пореклом из чувене херцеговачке породице Милорадовића.¹¹⁶ Није лако рећи које су *Благовести* прве настале, али је зато извесно да су централне вратнице за средиште некадашње Крушедолске митрополије биле прожетије духом старе ортодоксије.

У српским црквама на територији Отоманске империје, царства Хабзбурга и Млетачке републике првих деценија XVIII века, простор на олтарској прегради повише царских двери, а између престоних икона, обично је остављан за иконописање композиције *Недреманог ока*. Повише ње, ис-

дуборезбареним царским дверима. Током XVII и почетком XVIII века у Епиру и на Охриду започиње кохезиони процес њиховог сабијања: фигуре старозаветних пророка, на пример, не само да се постављају у исту раван са *Благовестима*, већ постају и интегрални део иконописаних плоча са Богородицом и арханђелом Гаврилом. – в. М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд 1965, таб. LXXIV/б; Е. Τσαπαρλή, *Ευλογημένα τεμπλα Ηπειρου 17ου – α' ημισαίου 18ου αι, Προστυπια ξυλογηλυπτα*, Αθηναи 1980, πιν. 18а, 21, 35.

¹¹⁴ Повратак традиционалним иконографским решењима композиције *Благовести* примећује се у делима зографа четврте и пете деценије XVIII века – мајстори царских двери из Фења и Добрице у Банату Богородичине руке поново умотавају пређом. – в. Д. Давидов, Л. Шелмић, *нав. дело*, 84 [кат. бр. 78]; Д. Давидов, *Иконе зографа Темишварске и Арадске епархије*, сл. на стр. 132; М. Јовановић, *Сликарство темишварске епархије*, сл. 466. Ово се може протумачити и стриктним повиновањем за препорукама Дионисија из Фурне о сликању овог великог црквеног празника.

¹¹⁵ За *Благовести* са царских двери за гробљанску капелу манастира Беочина, рад мајстора Димитрија Јанакија из око 1739. године, не може се спорити да припадају духу старе ортодоксије. То је, ваљда, и био разлог њиховог датовања у крај XVII века. Данас су у власништву Музеја Српске православне цркве (инв. бр. 3923). – уп. С. Милеуснић, *Црквено-уметнички предмети из ризнице фрушкогорских манастира*, у: *Фрушкогорски манастири* [каталог изложбе], Београд 1990, 230, кат. бр. 12.

¹¹⁶ Л. Шелмић, *Белешке о зографу јереју Рафаилу*, Гласник Српске православне цркве, 1 (Београд 1982), 26–28; М. Lesek, *Slikarstvo baroka u Sremu*, 94–98; Иста, *Мартинички сликари у XVIII и у првој половини XIX века*, 23.

под Великог крста, а између апостолског фриза, често је била смештана представа *Нерукотвореног образа* (*Свети Убрус* или *Mandylion*)¹¹⁷, обе композиције из репертоара мистичних метафора Божије Премудрости и Бесмртности.¹¹⁸ Као што је јеванђеоска заповест за постојану будност¹¹⁹ била незаобилазан степен ка досезању духовног савршенства и душевног спасења у теорији и пракси источног аскетизма, тако је представљање анђеоског присуства¹²⁰ уз један од видљивих Божијих ликова био прворазредни доказ мистичног открочења Логоса.

Представљање Христа као жртве у узрасту детета уместо у лику одраслог човека (*Недремано око*), указивало је на својевољно страдање Невиног ради Божијег оваплоћења, али и свеопштег људског изабављења од окова смрти. Ова сцена ће постепено освајати место на надверју главног (средишњег) или северног улаза јужнобалканских иконостаса од краја XVI кроз цели XVII век (Морача¹²¹, Слепче и Ореовец – Прилеп, Кадино – Битољ, Бобошево – Бугарска¹²²). Удаљавајући се од првобитне варијанте ове иконографске теме византијског зидног сликарства¹²³, зографи позновизантијског периода као да се труде и надмећу да стару хришћанску идеју о будности, жртви и васкрсењу изразе и далеко једноставнијом ликовном и догматски неупоредиво пријемчивијом композицијом. Тако се и десило да Христа Емануила и, можда, лава који спава отворених очију, сликари замене почивањем Спаситеља-Младенца у потпуном миру, затворених очију, док око њега истовремено чинодејствују Богородица, арханђели, престоли, херувими или серафими. Ако је први иконографски тип био ближи богомнадахнутој пророчкој визији великих светих отаца Источне цркве, онда се други, поштовањем јединства времена и места драмске радње, приближио уобичајеном изгледу побожне западноевропске слике.

Загледан у старије узор, Максим Тујковић, зограф из круга бококторских иконописаца Димитријевића-Рафајловића¹²⁴, око 1734. године исликава темпером на дасци бар две иконе *Недреманог ока* с дечаком Христом који бди и у сну: једну за Стару српску цркву у Сарајеву, а другу за светоникољски храм манастира Никољца крај Бијелог Поља.¹²⁵ Анонимни српски зографи у Угарској, међутим, приклањају се модернијим уметничким токовима: истовремено са постепеним продором у трећу димензију и посвећивањем посебне пажње раскошној брокатној тканини којом застиру постељу или одору *уснулога* Христа¹²⁶ (али и других протагониста, а Богородице, пре свих), они

¹¹⁷ Западна варијанта *Mandylion*, *Вероникин убрус* или *Volto santo*, са лицем напаћеног Христа отиснутим за време његовог ношења крста на Голготу, на сличан је начин решавала проблеме у вези са компоновањем и просторним смештањем. Будући да је разапету тканину са Христовим ликом најефектније било приказати тако што ће је неко држати, улогу демонстратора, осим свете Веронике, добијају и два анђела или свети Петар и Павле, апостолски прваци (уп. Дирерове дрворезе из 1510. и бакрорезе из 1513. године).

¹¹⁸ М. Татић-Ђурић, *Мистични Логос и његова слика*, *Balkanica*, XXV-1 (Београд 1994), 301–307.

¹¹⁹ В. Лоски, *Мистична теологија источне цркве*, Вршац 1995, 138.

¹²⁰ Д. Станилоје, *Православна догматика*, I, Београд 1993, 329–330.

¹²¹ М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез*, таб. XLVII-Б.

¹²² Д. Николоски, *Непозната збирка на икони од црквата св. Димитрија во селото Ореовец во прилепскиот крај*, Тематски зборник на трудови Републичког завода за заштита на спомениците на културата, 1 (Скопје 1996), 119.

¹²³ Ова композиција била је сликана у полукружној ниши над улазом у храм, у припрати, у наосу, а сасвим изузетно, и у олтарском простору, ђаконикону.

¹²⁴ Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије (1791–1848)*, 192–193.

¹²⁵ Л. Мирковић, *Старине старе цркве у Сарајеву*, Споменик СКА, књ. LXXXIII, II разред, књ. 65 (Београд 1936), 20 и табла XXX/2; Д. Милошевић, *Иконе: Бококторска иконописна школа у Народном музеју* [каталог изложбе], Београд 1971, 7, 15 [кат. бр. 2]. Христос-Емануил непознатог иконописца из Никољца крај Бијелог Поља (1723), налази се негде на пола пута између поштовања старих и прихватања нових предлога: његов будући Спаситељ у лику дечака има погнут поглед, али не и склопљене очи. – в. С. Раичевић, *Сликарство Црне Горе у новом вијеку*, Подгорица 1996, сл. 104.

¹²⁶ Д. Давидов, Л. Шелмић, *нав. дело*, кат. бр. 8, 23 и 51. V. Popović, *Velikobečkerečki slikarki ateljei*, сл. 1; I. V. Muresianu, *Manastiri din Banat*, Timisoara 1976, 117 и сл. на стр. 111. Реч је о надверјима из манастира Партоша (крај XVII – почетак XVIII века) као и онима из цркава у Граднулицы (данас у Музеју у Зрењанину, прва половина XVIII века), Старом

стару тему мистичног сновиђења замењују лако схватљивом сценом морализаторског упозорења.

Ни представа *Нерукотвореног лика Христовог* није била непозната византијским и српским фрескистима средњег века. Смештена обично на једном од зидова између пандантифа под црквеним тамбуром¹²⁷, ова упечатљива сцена је, осим апотропејске улоге, са собом увек носила и сасвим јасно и прецизно утврђена сотериолошка симболична значења. Легенда о чудотворном настанку *Убруса* (краљ Абгар), порекло „које није са овога свијета“ (грч. *αχειροποίητος εκκων*) као и у пракси „потврђено“ заштитно дејство (одбрана Цариграда од Персијанаца), вишеструко је *Mandylion* доводило у везу с непосредном и недвосмисленом потврдом Христове инкарнације која је коришћена у расколничким јеретичким борбама у Источној цркви, поставши апологетски аргумент типичан за византијску *политичку христологију*.¹²⁸ Добро познат као фреско декорација у византијском зидном сликарству у време Комнина, један од најстаријих видова верног Христовог лика, *Свети Убрус*, почетком XIV века, готово истовремено у српским архиепископским храмовима (Жича)¹²⁹ и у краљевским задужбинама (Милутинова црква у Студеници)¹³⁰, добија различите облике и распоред, мењајући садржај и значење. У поткуполном простору, наспрот *Светој Керамиди* или *Керамиону* (грч. *κεραμιδιον*) на источном зиду, *Mandylion* је представљен између ликова четворице јеванђелиста и два медаљона с попрсјима арханђела, вероватно светих Михаила и Гаврила. Сликани верни отисак Христовог лица на *Светом Убрису* излаган је погледима верника тако што је својим крајевима био везиван у два чвора о које је висио. У студеничкој Краљевој цркви, међутим, *Mandylion* је фрескописан као тканина која се пружа везана о два држача¹³¹ у облику змијских тела и глава.

Сланкамену (1726), Крњешеваца (око 1730), Бегеча (1747–1751), Великих Радинаца (пре 1733) и из Нештина (1741). На последње две иконе (као и на оној из Папраће, данас у Епархијском двору у Тузли) ноге Христа Младенца остављене су непокривене, у прекрштеном положају. Овај симболични детаљ уочен је у новијој грчкој историјскоуметничкој историографији и успешно препознат као заједнички именитељ двеју композиција, иконографског типа *Богородице Гликофилусе* и сцене *Недреманог ока*. У обе прилике употребљаван је као дискретно знамење префигурације Христових страдања и васкрсења, односно, избављења од Сна-Смрти. – Х. Μπαλτογιαννη, *Η Παναγία Γλυκοφίλουσα και το "Ανακλινομενον Βρεφος" σε εικονα της Συλλογης Λοβερδου, Δελτιον της χριστιανικης αρχαιολογικης εταιρειας, περ. Δ',* том. ΙΣΤ, 1991–1992 (Αθηνα 1992), 219–239. По својој особености издваја се представа уснулог Христа са иконе *Недреманог ока* из Граднулице са (уместо ногама) прекрштеним рукама које му служе као узглавље. И у сланкаменачком *Недреманом оку* укључен је пиктограм укрштања с алузијом на Христово страдање, овај пут у виду укрштених копаља које држе херувим означен као Ури[e]/л и арханђео Гаврило. Све ове појединости уверавају да се ради о првим и ненаметљивим знацима продирања западњачке постриденске религиозности у српски протобарокни иконопис, испоњеним у израженом поштовању Христових рана. Укрштени (крстолики) положај руку при којем се десницом уздиже хлеб (дискос), а левом вино (путир), уобичајени су и при православним литургијским обредима, које обавља свештенослужитељ (ђакон), симболишући Христову жртву.

¹²⁷ *Mandylion* се у кападокијским црквама из XI века нашао у два наврата живописан у ђаконикону, а једном чак и у протезису. – в. N. Thierry, *Deux notes à propos du Mandylion*, Зограф, 11 (Београд 1980), 16. Довођење у везу ранохришћанских представа Христа (саркофаг Јуниуса Басуса) над Ураном као држачем небеског свода с византијским представама *Пантократора* и *Светога Убруса* више је него занимљиво и расветљава генезу идеје о Спаситељу као Господару Космоса, односно, носиоцу „сваке власти на небу и на земљи“. У касноантичкој уметности и ваља тражити зачетке идеје о логичном распоређивању ових сцена у горњим деловима (куполама и пандантифима) православних храмова.

¹²⁸ K. Onasch, *Kunst und Liturgie der Ostkirche in Stichworten unter Berücksichtigung der Alten Kirche*, Wien–Köln–Graz 1981, 17–18.

¹²⁹ М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича: Историја, архитектура, сликарство*, Београд 1969, 134–136.

¹³⁰ Г. Бабић, В. Кораћ, С. Ђирковић, *Студеница*, Београд 1986, 106–107, 112; Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 62, 77, 94, 234.

¹³¹ Да главнина јужнобалканских образаца није била заборављена ни након два и по века, доказује икона *Вазнесења Господњег* с почетка XVIII века из Преображењске цркве у Сентандреји. На њој, наиме, Богородица која стоји између две групе апостола предвођених светим Петром и Павлом, у својим рукама држи *Mandylion*, учинивши потребу старијих мајстора за представљањем дрвећа – сувишном. в. – Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 154, Т. LX, кат. бр. 12.

Чеони лик Христа на *Светом Убрису* који на горњем левом и десном крају придржава један арханђео обема рукама (Далмација) или свети архистратизи Михаило и Гаврило заједно (Угарска)¹³², почев од краја XVII века, све чешће се налазио на српским иконостасима повише царских двери. Познату идеју и иконографску тему средњовековних сликара о два анђела (арханђела)¹³³ као стражара при уласку у храм, Небески Јерусалим¹³⁴, итало-критски мајстори у доба туркокрације преиначавали су у представу *Mandylyona* који држи само један Анђео чувар – свети Михаило¹³⁵ у целом или допојасном лику, чиме је његова улога и формално и суштински добијала на јачини. Наравно, забораву није предата ни смирена варијанта¹³⁶ са фокусираним *Светим Убрусом*, лишена било каквих додатака, тицали се они и посебних симболичних тумача у виду анђеоских ликова-држача.¹³⁷

Бестелесне силе у облику анђеоских посредника и гласника, а у одећи царских дворана, јављали су се или сами или као главни протагонисти у малом броју, али зато у истакнутим и значајним композицијама и циклусима византијске уметности. Изборивши се још у ранохришћанском периоду за место првог међу арханђелима, свети Михаило је по распрострањености свога култа заостајао једино за Христом и Богородицом, али не и за најомиљенијим светитељима у православном свету – светим Јованом, Николом, Ђорђем и Димитријем. Библијске и апокрифне алегорије су архистратигу Михаилу уз чудотворна и исцелитељска својства приписивале и најближу сарадњу са Господом као и заштитничку мисионарску делатност међу људима, због чега је код Византинаца био поштован скоро, што му и име казује, „као сам Бог“.¹³⁸ Ипак, овакав арханђелов углед свакако не би био могућ без легенде о његовој успешно обављеној улози војсковође у небеској борби која се збила између Бога и Сатане и потоњем рашчињавању Антихриста. Михаилово посредништво „при рођењу, болести и смрти човека“ тиме је изгубило на уравнотежености: арханђелова улога психопомпа приликом Другог Христовог доласка и спасења људског рода наглашава се до крајњих граница, остајући водећа без премца.

¹³² Једна од најранијих, урамљена, затечена је у српској цркви Светог Николе у Сегедину одакле је, након обављене конзервације, пренесена у Црквено-уметничку збирку српске православне Будимске епархије у Сентадреји где се и данас налази. Она, већ на први поглед, оставља утисак једног од бољих радова руске провенијенције. – Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 151, кат. бр. 6, таб. V. Овај тип представе *Mandylyona* најближи је католичкој сцени са два арханђела (светих Михаила и Рафаила) који заједно придржавају убрус у којем се налази људска душа у облику навог детета.

¹³³ Већ у XVI веку наши уметници различито разумеју и развијају овај иконографски вид *Нерукотвореног образа*: Божићар Вуковић (*Молитвеник*, 1536) представља *Свети Убрус* који држе два анђела, Виченцо Вуковић (*Зборник*, 1547) га приказује у рукама самог Христа у целој фигури, заједно са мањим, детињим ликом који му се с његове леве стране молитвено обраћа у положају проскинезе (в. Д. Медаковић, *Графика српских штампаних књига XV–XV–XVII века*, Београд 1958, таб. XXIV и LXVII/2), непотписани дрворезбар *Српског абазара* из Љубљане (крај XVI века) *Абгаров убрус* приказује у раширеним рукама једног анђела (в. Исти, *Стари српски дрворез*, Београд 1964, сл. 33), док светотројички живописац (1592), улогу и место два анђела поверава људским ликовима који клече на једној нози. – в. С. Петковић, *Манастир Света Тројица код Пљеваља*, Београд 1974, 62–63.

¹³⁴ М. Таћ-Дјурић, *Archanges gardiens de porte à Dečani*, у: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд 1989, 359–365.

¹³⁵ Б. Чоловић, *Иконопис Книнске Крајине. 2, Брибир, Радњевац, Голубић и Стрмица*, [каталог изложбе], Београд, фебруар 1997, 20, кат. бр. 6 [црква светих Јоакима и Ане у Брибиру].

¹³⁶ Л. Мирковић, *Иконе Далмације*, [рукописна грађа], Архив САНУ, инв. бр. 14159, Београд 1937 (доп. 1953), таб. I; М. Хатџдакџ, *нав. дело*, 169, сл. 26.

¹³⁷ М. Савић, *Српске цркве у Скрадину и њихове иконе*, Српска зора, 7 (Книн 1993), 295, кат. бр. 29; Б. Чоловић, *Иконопис Книнске Крајине. 1, Дрнши, Далматинско Косово, Чиста Мала, Плавно, Книн, Тепљух-Биоцић, манастир Драговић, Бискупија, Стрмица*, [каталог изложбе], Београд 1995, 33, кат. бр. 52.

¹³⁸ Исто, 21.

Осим на улазним вратима, у византијском монументалном живопису од XI до XV века, на једну од две композиције које су се иконографски настављале, *Пад Сотоне* (*Свети арханђел Михаило убија Сотону*) и *Сабор светих архистратига* (*арханђела*)¹³⁹, налази се, изузев у припратама, у свим деловима знатног броја очуваних цркава у Грчкој, Бугарској, Македонији, на Криту и на Кипру (полукалоте апсида проскомидија и ђаконикона, капеле уз олтар и припрату, северни, јужни и западни зидови наоса).

Анђео Господњи, свети Михаило, у знак захвалности за успешно обављено ђаволово свргнуће, у византијској па и нашој уметности средњег и позног средњег века представљан је као главнокомандујући почасне Божје (бес)телесне гарде. Изгледа да је старија варијанта *Пада Сатане* у којој је свети Михаило, а не анђели, приказан како тријумфује над савладаним ђаволом, била и остала популарнија све до новијих времена; алузија на владара који побеђује или на непобедивост Христа¹⁴⁰ и његове Цркве на тај начин лакше се постизала. Што се иконографских типова композиције *Сабора светих арханђела* тиче, они су се међу собом разликовали у односу на број и распоред приказане групе бестелесних сила, према скиптрима, сферама са Христовим монограмима, свицима или медаљону са Спаситељевим ликом који они држе у рукама, као и у избору појединости у првом плану – метафорама посрнулог или победничког анђела.¹⁴¹

У првој половини XVIII века композиције са ликом светог арханђела Михаила и *Сабором беплотних сила* јављају се код Срба као престоне или као приложничке иконе. Прво у Острогону¹⁴², а потом и у Белобрешки (Румунија)¹⁴³ и Ердевику¹⁴⁴, иконопишу се фронтални допојасни парадни „портрети“ главног међу анђелима како у десној руци држи мач, а у левој тоболац, пехар или *tundus*. У питању су иконе са иконографским решењем подједнако удаљеним и од старих византијских представа и од новореформисаних западњачких барокних слика с темом *Пада Сатане*. Престона икона на иконостасу Пожаревачке цркве у Сентандреји (1742) нашла се негде на пола пута: арханђел Михаило држи мач и свитак, приказан је у фронталном стојећем ставу и у китњастом војничком оделу, огрнут пелерином – али не у тренутку своје победе над Луцифером.¹⁴⁵ Тек на иконама итало-критских из друге половине XVII, и домаћих мајстора од средине XVIII века, арханђел Михаило у целој фигури тријумфује над покореним демоном или грешником, држећи у рукама, осим мача, и теразије.¹⁴⁶ Улогу посредника у очувању старих византијских предложака све до новог доба одиграли су мајстори из турског периода¹⁴⁷ који великог хришћанског заштитника и вој-

¹³⁹ С. Габелић, *нав. дело*, 50–58; Σ. Κουκιαρης, *Τα θαιματα – εμφανισεις των αγγελων κα αρχαγγελων στην βυζαντινη τεχνη των Βαλκανιων*, 'Αθηνα–Γιαννινα 1989, 154–162. Обе сцене први пут се илуструју у Леснову (1346/7) и Матеичу (око 1350), У порасту популарности култа арханђела Михаила у доба турске власти у балканским земљама можда треба видети и његово поистовећивање с врховним националним патроном-војсковођом (са исуканим мачем) као и вансеријским заштитником хришћанске цркве, светим Ђорђем (с којим се, понекад, и представља на истој слици).

¹⁴⁰ С. Габелић, *нав. дело*, 54.

¹⁴¹ *Исто*, 56–57. Варијанта са попрсјем Христа Емануила у медаљону припада млађем иконографском решењу, а приказивање по једног херувима испод њега учесталије се јавља у руском позновизантијском иконопису.

¹⁴² Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 157, Т. LXIII [кат. бр. 18].

¹⁴³ М. Јовановић, Л. Шелмић, Н. Кусовац, *нав. дело*, 32–33; М. Јовановић, *нав. дело*, 320–322 [сл. 223]. Икона се приписује једном од путујућих банатских мајстора који делују у првој половини XVIII века, зографу Григорију.

¹⁴⁴ Д. Давидов, Л. Шелмић, *нав. дело*, 65, кат. бр. 45. Ова и претходна икона датиране су у период око 1740. године.

¹⁴⁵ Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 181, Т. XIX, кат. бр. 58.

¹⁴⁶ Н. Кусовац, М. Савић, *Иконопис Далматинске крајине са ратом угрожених Равних Котара*, [каталог изложбе], Београд 1992, кат. бр. 50; М. Савић, *Српске цркве у Скрадину и њихове иконе*, 298–299, кат. бр. 78; Р. Павићевић-Поповић, Д. Ст. Павловић, Р. Станић, *Молитва у гори: Цркве брвнаре у Србији* [каталог изложбе], (Београд 1994–1995), 83; Б. Чоловић, *Иконопис Книнске Крајине – 1*, 35, кат. бр. 88.

¹⁴⁷ *Исто*, кат. бр. 100; С. Петковић, *нав. дело*, сл. 48, 72, 87, 92 и 106.

ника, арханђела Михаила, нису заборављали да живопису при улазу у храм или да иконопису на неким од вратница дрвених преграда која су делила наос од црквеног светилишта.

Композиција *Сабора светог арханђела Михаила* није, у односу на своја изворна решења, бар у главним цртама претрпела значајније измене. Две групе анђела саставља и раставља арханђел Михаил, испред кога се, у мандорли (цела фигура) или у медаљону (допојасни лик) слика Христос Емануило¹⁴⁸ или Христос Пантократор.¹⁴⁹ У првом плану је серафим, а постројени небески ратници у рукама држе или сфере или копља.

Приказивања *Чуда светих арханђела* латили су се једино представници конзервативније иконописне школе, зографи Рафаило Димитријевић (1723) и Максим Тујковић (1734), приликом илустровања „житијних“ сцена које су оперважавале представе *Светих арханђела Михаила и Гаврила* и *Арханђела Михаила* на иконама намењеним олтарској прегради старе Српске цркве у Сарајеву.¹⁵⁰

Као анђеоло у плоти (људском облику), свети Јован Крститељ Крилати није губио у омиљености код православних народа Балкана поробљених од Турака, као и код Руса. У XVII веку прослављању његовог најраспрострањенијег култа, *Усековања*, придружила се, и чак почела да односи превагу једна друга иконографска варијанта у којој светитељ, уместо своје главе у здели (*Кефалофорос*)¹⁵¹, држи минијатурно тело Христа-Агнеца у путиру.¹⁵² Од оваквог суздржаног указивање на смисаоност хришћанског жртвовања и ненаметљивог позивања на покајање нису одступали ни српски сликари у Угарској у првој половини XVIII века. Учинили су то већ помињани сликар из Мохова у средишњем пољу светитељеве житијне иконе¹⁵³, непознати мајстор иконостаса некадашње српске цркве у Великом Будмиру (Мађарска) око 1720. године¹⁵⁴, незнани зограф из истог времена из Типровачке цркве у Сентандреји (данас у Саборној цркви у Призрену)¹⁵⁵, московски зограф Григо-

¹⁴⁸ Такве су иконе из Старог Сланкамена (1730), Пожаревачке цркве у Сентандреји (1742) и манастира Привине Главе (1748–53). – в. Д. Давидов, Л. Шелмић, *нав. дело*, 54–54а [кат. бр. 25] и 73–74 [кат. бр. 58]; Д. Давидов, *Иконе српских цркава из Мађарске*, 177, Т. XVI [кат. бр. 55].

¹⁴⁹ *Sto godina Strossmayerove galerije 1884–1984* [katalog izložbe, Zagreb 17. 5. 1984 – 17. 8. 1984], Zagreb 1984, 83, 96 [кат. бр. 178]. Икона је сигнирана са: јеромонах Арсеније, 1725.

¹⁵⁰ Ђ. Mazalić, *Slikarska umjetnost u Bosni i Hercegovini u tursko doba (1500–1878)*, Sarajevo 1965, sl. 51–52. Иконе су имале дванаест, односно, једанаест призора са *Чудесима*, што значи само једну или две мање од прописаних упутстава за њихово сликање Дионисија из Фурне.

¹⁵¹ Посебност иконе *Светог Јована Крститеља Кефалофороса*, пореклом из српске цркве у Острогону, данас у сентандрејској Црквено-уметничкој збирци (в. Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 157 [Т. LXIII, кат. бр. 17]), чини Претечино тропрсто благосиљање, ретко виђен гест на нашим или импортованим иконама овог периода. Замењивање два прста трима приликом знаменовања крстом било је једна од главних ставки у промени освештаних литургијских облика чији је духовни отац био московски патријарх Никон (1656). Према томе, на основу ове појединости може се са доста сигурности тврдити како је аутор острогонске иконе почетком XVIII века морао бити или Рус или неки носталгични староверац и поштовалац Никоновог покрета који се доласком Петра I на власт и спровођењем његових секуларизованих апсолутистичких реформи, могао сматрати и жалом за старим добрим временима. Још један изузетак у овом погледу представља престона икона Георгија Стојановића *Јован Крститељ са житијем (1737–1740)* из Сибача. Претеча, приказан у целој фигури, држи путир с минијатурним Христовим телом-Агнецом, док десном руком благосиља с три прста, дланом окренутим ка себи, а не према посматрачу. – в. Б. Голубовић, *Георгије Стојановић (?–1746)* [каталог изложбе], Нови Сад 1990, 33–36, сл. 1 и 5.

¹⁵² М. Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатог из Дечана*, Зборник Народног музеја, VII (Београд 1973), 45. Међу познатим великореметским иконама (1739. пренете из манастира Раковице) добијеним као царски поклон 1701. године (све радови московских иконописаца) налазио се и образ *Светог Јована Крститеља Крилатог* с представом агнеца у путиру, икона Ивана Максимова (1687), васпитаника С. Ушакова. Ако ова група икона и није послужила као непосредни узор српским зографима прве половине XVIII века, она је, „као весник једне нове епохе“, ипак утицала на њено упознавање и директно одмеравање са делима домаће зографије.

¹⁵³ Д. Давидов, Л. Шелмић, *нав. дело*, 59–60 [кат. бр. 34].

¹⁵⁴ Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 158, Т. LXIV [кат. бр. 20].

¹⁵⁵ *Исто*, 161, Т. LXVII [кат. бр. 26].

рије Герасимов у Доњој Ковачици (Славонија) 1724¹⁵⁶, као и Георгије Стојановић 1737. за цркву Рождества светог Јована Претече у Београду (Горња варош) и 1740–1742. за Доњу цркву у Сремским Карловцима.¹⁵⁷

Једина позната икона из овог периода која није представљала лик светитеља већ узастопне сцене из циклуса његовог *Рођења* јесте она из Велике Ремете, својевремено вероватно намењена манастирској звоничној капели чији је Јован Претеча био патрон. У три вертикална поља, од којих је горњи лучни, а доњи правоугаони, распоређена су три призора везана за *Рођење светог Јована*: Захарија који седећи исписује синовљево име, служавке које Јелисавети у постели приносе понуде а потом мајци помажу у купању младенца.¹⁵⁸

Иконе са ликом светог Ђорђа приказивале су било светитеља на коњу док убија аждају (Шаренград, Велики Будмир, Острогон, Крњешевци, Сарајево, Бајша, Острово, Овсеница, Сремски Карловци)¹⁵⁹, било стојећег упарађеног ратника самог (Пожаревачка црква у Сентандреји)¹⁶⁰ или у друштву са светим Димитријем (Чалма)¹⁶¹, светим Теодором Тироном (Ириг)¹⁶² или светим арханђелом Михаилом (Мала Вашица)¹⁶³, или су се пак око светачке фигуре груписале композиције из његовог живота (Сремска Митровица).¹⁶⁴ Као и на нешто млађим грчким, бугарским и румунским иконама, дешавало се да најчешће илустрована композиција у којој свети Ђорђе избавља царску ћерку од немани, сажето представља још један или два догађаја из светитељевог богатог житија: ослобођење из ропства сина малоазијског официра Леонтија из покрајине Пафлагоније и светитељево крунисање великомученичким венцем, круном. У гомилању важних момената (чак три) из живота светог Георгија на једној те истој икони (Бајша), најдаље је отишао иконописац Никола Петровић „от Пешчи“, око 1740. године.

Слично је и са представама светог Димитрија. Израђиване углавном као пандани иконама с ликом светог Георгија (Овсеница)¹⁶⁵, коњаничке композиције са *Светим Димитријем* биле су и посебно наручиване (Х. Жефаровић, *Свети Димитрије Победоносац*, око 1740) за храмове посвећене

¹⁵⁶ Д. Медаковић, *Иконостас Григорија Герасимова Московитера у Доњој Ковачици из 1724. године*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 21 (Нови Сад 1985), 371–375, сл. 5.

¹⁵⁷ В. Вучковачки-Савић, *Георгије Стојановић, сликар из прве половине XVIII века*, Зборник за друштвене науке Матице српске, 17 (Нови Сад 1957), 60–61 [сл. 4]; М. Јовановић, *Ликовна уметност до XX века: Уметност у Београду у XVIII веку, у: Историја Београда*, 2, Београд 1974, 676; Б. Голубовић, *нав. дело*, сл. 1.

¹⁵⁸ Д. Давидов, Л. Шелмић, *нав. дело*, 47 [кат. бр. 11]. Према *Ерминији* Дионисија из Фурне, све три епизоде биле су саставни део једне једине сцене, *Рођења светог Јована*.

¹⁵⁹ В. Вучковачки-Савић, *нав. дело*, 65 [сл. 8 и 10]; О. Милановић, *Из сликарства и примењене уметности Војводине*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, II (Нови Сад 1958), 133 [сл. 55]; О. Микић, *Иконе зографа и мајстора прелазног стила XVIII века у Галерији Матице српске*, 157–158 [сл. 5]; Ђ. Mazalić, *нав. дело*, сл. 53; Д. Давидов, *нав. дело*, 156, 159 [кат. бр. 16 и 21]; Д. Давидов, Л. Шелмић, *нав. дело*, 42, 53–54, 55–56, 81–82 [кат. бр. 2, 23, 29 и 74]; М. Јовановић, Л. Шелмић, Н. Кусовац, *нав. дело*, 28–29 [кат. бр. 14].

¹⁶⁰ Д. Давидов, *нав. дело*, 180 [кат. бр. 57].

¹⁶¹ М. Николајевић, Д. Давидов, О. Микић, *Галерија Матице српске: Српско сликарство XVIII и XIX века*, сл. 14; Д. Давидов, Л. Шелмић, *нав. дело*, 63 [кат. бр. 40].

¹⁶² *Исто*, 41 [кат. бр. 1].

¹⁶³ В. Марицки, *нав. дело*, 76–77 [кат. бр. 19].

¹⁶⁴ *Исто*, 48–49 [кат. бр. 5]. Мада житијне сцене с ове иконе из прве половине XVIII века својим бројем нису знатније одступиле од Дионисијеве *Ерминије*, садржајно су се од прописаних призора веома разликовале. На икони из Сремске Митровице, од десет квадратних призора у њеном первазу чак две су посвећене најпопуларнијим светитељевим сценама на коњу, онима у којима он ослобађа царску принцезу и принца. Упорно истрајавање на приказивању светитељевих херојстава везаних за ослобођење од тиранства и ропства свакако да у овим временима на Балкану није случајно, већ у функцији општенородне вере у коначно збацивање османског јарма.

¹⁶⁵ М. Јовановић, Л. Шелмић, Н. Кусовац, *нав. дело*, 28–29 [кат. бр. 15]; М. Јовановић, *нав. дело*, 414 [сл. 314–315].

њему као патрону у варошима где се култ солунског светитеља-заштитника нарочито поштовао и неговао (црква Светог Димитрија у Будиму).¹⁶⁶ Што се стојећег лика овог великомученика и ратника тиче, он се, заједно са светим Георгијем, приказивао у целој фигури (Чалма), у војничком панциру и са пребаченим пурпурним плаштом. Средином и у другој половини XVIII века, међутим, сатнички лик светог Димитрија осамостаљује се тако што се слика или као целофигурални (Музеј Срема)¹⁶⁷ или као допојасни идеализовани парадни барокни „портрет“ (Српски Ковин).¹⁶⁸ У Далмацији се његов ратнички култ још дуго прославља, добијајући и нове-старе облике: иконе са удвојеним коњаничким ликовима *Светог Георгија и светог Димитрија* (манастир Драговић).¹⁶⁹ Сасвим изузетно, негде средином века, свети Димитрије у дугој хаљини, с палмовом гранчицом и крстом у рукама бива прикључен апостолском фризу на деизисној плочи за иконостас цркве св. Георгија у Баноштору. Овај мученик тако, вероватно нечијом изричитом жељом, постаје и формално и садржајно тринаести Христов ученик и следбеник.¹⁷⁰

У овом периоду под велом тајанствености остаје и ретко илустровање хришћанског мученика, брзопомоћника, лекара, заштитника и чудотворца, светог Трифуна (Трифона, Трипуна), а нарочито његова непоновљива иконографска варијанта на икони из око 1720. године из Вилања.¹⁷¹ Култ овог Христовог борца против неверника и покрститеља био је готово подједнако развијен и на византијском Истоку (Цариград, Русија, Црна Гора, Македонија, Србија, Херцеговина) и на католичком Западу (јужна Италија, Венеција), а његови ликови чести су мотиви наших сликара од XII до XVII века.¹⁷² Према легенди, свети Трифун почео је да чини чудотворна исцељења, спасава од смрти и сваковрсних животних опасности у којима су удела имали демонски насртаји још од малих ногу, да би мученичку смрт – одсецање главе – дочекао као младић од осамнаест година. Лик голобрадог младића с мачем у руци прописивала је Дионисијева *Ерминија*¹⁷³, крст, копље и штап са губом били су уобичајени атрибути страдалника за хришћанску веру, али јато гусака у дну целофигуралне композиције са светим Трифуном не може се довести у везу с важнијим епизодама из свечевог познатог житија.¹⁷⁴ Ипак, имајући у виду будност (*Vigilia*), Божије провиђење и повољни

¹⁶⁶ Д. Давидов, *нав. дело*, 158 [кат. бр. 19].

¹⁶⁷ В. Марицки, *нав. дело*, 90–91 [кат. бр. 26].

¹⁶⁸ Исто, 186 [кат. бр. 69].

¹⁶⁹ Б. Чоловић, *Иконопис Книнске крајине, 1*, 35 [кат. бр. 101]. Реч је о појави познатој у средњовековном фрескопису и позновизантијском иконопису; најпознатија представа светих ратника-коњаника на једној композицији јесте она загрљених *Светих Теодора Тирона и Теодора Стратилата* из Доње Каменице код Књажевца (XIV век), а једну икону са овим светим ратницима који разговарају док упоредо у пуној ратничкој опреми јашу на коњима, исликава 1605. „раб Божји Никола“ за цркву светог Николе Болничког (данас у охридској Галерији икона). У удвајању светитеља-стратилата најдаље је отишао гласовити грчки сликар из друге половине XVI века, Михаило Дамаскинос: на једној његовој икони из атинског Музеја Бенаки, представљена су оба Теодора у друштву са светим Ђорђем и светим Димитријем (кефалофоросима) – сви на коњима. – в. М. Хатџиџакис, *нав. дело*, 243, сл. 104.

¹⁷⁰ У односу на апостоле (не рачунајући атрибуте које држе у рукама, свитке или књиге) свети Димитрије трпи само једну разлику: није представљен босоног. – в. Д. Давидов, Л. Шелмић, *нав. дело*, 72 [кат. бр. 56]. Будући да је реч о сремском храму, није искључено да је увести тамошњег православног живља још била жива легенда о могућем сирмијском пореклу овог прослављеног Солуњанина, или се у околини овог подунавског места налазила значајнија заједница новоизбеглог становништва пристиглог из јужнобалканских крајева.

¹⁷¹ Д. Давидов, *нав. дело*, 163 [кат. бр. 30].

¹⁷² Његове представе налазиле су се у Нерезима, Старом Нагоричину, Матеичу, Марковом манастиру, Матки, Морачи, Мостаћима, Темској, Пустињи, Благовештењу кабларском, Ковину, хиландарској цркви Светог Трифуна (иконостас Ђорђа Митрофановића) и низу охридских споменика из XV века (медаљони).

¹⁷³ Р. Netherington, *нав. дело*, 76.

¹⁷⁴ *Полный православный богословский Энциклопедический словарь, II*, London 1971 [1913], 2176–2177; Ј. Поповић, *Житија святих за фебруар*, Београд 1973, 5–12; П. Мијовић, *Менолог, Историјско-уметничка истраживања*, Београд 1973, 87; Свети

развој судбине (*Bona fortuna*) као симболична значења¹⁷⁵ која су са гускама и у хришћанској, и у римској традицији довођена у везу, сва је прилика да су оне и у Вилању биле исликане као неупадљиви али недвосмислени знаци светитељевих земаљских делатности – непрекидне борбе с ђаволом као непријатељем хришћанства, покрштавања и утврђивања у вери.

И у временима после Велике сеобе најпопуларнији светитељ међу Србима остаје мирликијски епископ и чудотворац, свети Никола. Као хагиографски идеални архијереј и оличење Доброг пастира, овај Христов заступник, а људски заштитник и скоропомоћник, најчешће је одабиран за храмовног, градског, општинског или цеховног патрона, док његово име постаје најучесталија крсна слава или заветни празник.¹⁷⁶ Постепен процес узмицања житијних сцена светитеља пред њиховим фокусираним мајстечким ликовима као да су иконе са ликом *Светог Николе* на преласку из позног средњег у нови век нарочито добро одсликавале, а оне њему некако посебно погодиле.

Добро је познато колико су балкански иконописци из турског периода држали до византијских образаца из времена Палеолога. Да би промене до којих је дошло после 1700. године биле препознате и правилно растумачене, из вида се не смеју губити како старије, тако и млађе традиционалне сликарске форме. Иконе с ликом светог Николе све до новијих времена приказивале су овог највећег црквеног архијереја и људског душебрижника као крепког седокосо-седобрадог гологлавог епископа који у допојасном чеоном положају десном руком благосиља, а у левој држи отворено или затворено јеванђеље. Из позадина икона каткад су израњале допојасне фигуре Христа и Богородице у „дијалошком сусрету“ са чудотворцем из града Мире у Ликији. Приношењем светом Николи знакова његовог будућег и изгубљеног архијерејства – четворојеванђеља и омофора – илустровало се истоветно двократно чудесно сновиђење: прво, самог светитеља, уочи његове хиротоније за мирликијског архиепископа, а потом неколицине никејских црквених отаца после строгог кажњавања изгредника на Првом васељенском сабору (325).¹⁷⁷ Сцене из живота и чуда светог Николе могле су у различитом броју бити распоређене око централног свечевог допојасног лика.

Очигледно је да су зографи новијег доба осећали потребу да на иконама *Светог Николе* и формално разлуче или назначе постојање двају светова, небеског и земаљског. У ту сврху допојаси или цели ликови Христа и Богородице нису се више директно пробијали из позадинског једнобојног екрана, већ су добијали неку врсту појаса или оперваженог сегмента начињеног од венца облачића, било да су се обраћали допојасној (Острогон, Дивош)¹⁷⁸, стојећој (Ћипровачка и Пожаревачка

владика Николај [Велимировић], *Охридски пролог*, књ. 1 (јануар–април), Изабрана дела, књ. XVIII, Ваљево 1997, 86–87. Подаци да је светитељ чувао гуске целог свог живота и да му је то било занимање у дечаштву, не разилазе се, с обзиром на године у којима је дочекао смрт.

¹⁷⁵ Гуске уз светог Трифуна – и у његовој улози заштитника виноградара и гостионичара (са гранчицом винове лозе свети Трифун је приказан у Враћевшници, на пример) – савршено долазе до изражаја као симболи позивања на непрекидну будност, позорност, па и ноћно стражење због могућих непредвиђених штета и опасности.

¹⁷⁶ Р. Грујић, *Црквени елементи крсне славе*, Гласник Скопског научног друштва, VII–VIII (Скопље 1930), 35–77, прештампано и у: *О крсном имену*, Београд 1985, 407–486; Ј. Радовановић, *Свети Никола са житијем и чудима на српским бакрорезима XVIII века*, у: *Српска графика XVIII века*, Београд 1986, 201; Д. Богдановић, *Ликови светитеља*, Београд 1992, 191–192. Има помена да су светог Николу као родовску славу почетком новог века славили српски високи архијереји – карловачко-београдски митрополити Вићентије Поповић и Мојсије Петровић. – в. М. С. Филиповић, *Студије о слави, служби или крсном имену*, Зборник за друштвене науке Матице српске, 38 (Нови Сад 1964), 51–77, прештампано у зборнику радова *О крсном имену* под насловом *Слава, служба или крсно име у писаним изворима до краја 18. века*, 151–193.

¹⁷⁷ Ј. Поповић, *Житија светих за децембар*, Београд 1977, 195–196.

¹⁷⁸ Д. Давидов, *нав. дело*, 156 [кат. бр. 15]; Д. Давидов, Л. Шелмић, *нав. дело*, 74 [кат. бр. 59].

црква у Сентандреји, манастир Привина Глава)¹⁷⁹ или фигури светог Николе који је, као и они, почео да добија место на позлаћеном престолу (Мохово, Чаково, Партош, београдска Нова Варош, Нештин).¹⁸⁰ Почев од двадесетих спорадично (Бачки Брестовац)¹⁸¹, а од четрдесетих година XVIII века готово без изузетка (Мала Вашица)¹⁸², свети Никола више се не представља без епископског покривала за главу – митре – чије ношење у Русији тек неких сто година раније постаје право и обавеза не само за патријарха већ и за митрополите и епископе. Њоме окруњен и смештен на раскошно украшеном царском трону, свети Никола се, осим својим ликом, ни по чему другом не разликује од представе *Христа Великог Архијереја*.

За архијерејски трон српске цркве светог архистратига Михаила у Острогону незнани путујући сликар претпостављеног грчког порекла¹⁸³ израдио је 1708. године дводелну икону с представама два врховна поглавара – вечног васељенског (небеског) и наследног обласног (земаљског) црквеног: Христа на престолу у горњем и целофигурални стојећи портрет патријарха Арсенија III Чарнојевића у доњем регистру.¹⁸⁴ Острогонска икона пажње је вредан почетак нововековног васкрсавања традиционалног сликарског портретисања српских храмовних ктитора и највиших црквених великодостојника, али у дотад невиђеном и новом, барокизованом западноевропском руху. Ко год да је изрезао оригинални патријархов портрет на бакарној матрици – којим су се и каснији мајстори¹⁸⁵ са задатком да израде портрет „светог старог“ надахњивали – укрстио је своја темељна познавања православног иконописа са упућеношћу у правила парадног сликарског овековечавања на тадашњим европским дворовима. Патријархов став (фронтално, стојеће благосиљање) и његова архијерејска одежа (митра, омофор, набедреник и епископска штака) као да су преузети с неке од целофигуралних представа светог Николе, али је, зато, целокупан акцесоријум (позадински трем са пиластрима и стубовима)¹⁸⁶ очигледна позајмица са владарских портрета тадашњих западноевропских апсолутистичких монарха. Сукоб двају светова, светог и профаног, био је на острогонској икони почетком XVIII века неиздрживо јак, да се никад више, па ни на Василијевичевом касније обновљеном портрету, није могао поновити. Наиме, додир патријарха Арсенија III са главом цркве, Исусом Христом, немогуће је више било остварити по принципу вертикалне субординације, већ на најсведенији могућ начин, преко минијатурне сцене на архијерејевом набедренику. Оно што је почетком века незграпно инаугурисано, средином столећа надмоћно побеђује: налазећи се на врхунцу моћи, српска црквена јерархија на територији Карловачке митрополије није се либила отвореног приказивања својих теократских претензија.

¹⁷⁹ Д. Давидов, *нав. дело*, 162 [кат. бр. 28] и 183 [кат. бр. 62]; Л. Шелмић, *Нови подаци о зографу Станоју Поповићу, 178–179*, сл. 5.

¹⁸⁰ М. Николајевић, Д. Давидов, О. Микић, *нав. дело*, 53, сл.8; М. Јовановић, Л. Шелмић, Н. Кусовац, *нав. дело*, 26–27 [кат. бр. 4 и 5]; Д. Давидов, *нав. дело*, 79 [кат. бр. 69] и 67–68 [кат. бр. 49].

¹⁸¹ Д. Давидов, *нав. дело*, 43 [кат. бр. 5].

¹⁸² В. Маришки, *нав. дело*, 78–79 [кат. бр. 20]. Радећи крајем четврте деценије XVIII века, Георгије Стојановић приказује светог Николу у различитим иконографским варијантама (попрсни лик на златној позадини или седећа фигура на престолу), али увек као гологлавог, забринутог и достојанственог старца. (уп. Д. Давидов, *нав. дело*, 78–79 [кат. бр. 67 и 69]. У сликарском поступку зографа Станоја Поповића, митроносање светог Николе догодило се читаву деценију касније, средином XVIII века (иконе *Светог Николе* из Нештина, манастира Привине Главе и Мале Вашице).

¹⁸³ Д. Давидов, *Споменици Будимске епархије*, 132.

¹⁸⁴ Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 95; О. Микић, *Графички портрети Срба XVIII века као предлозици за уљане портрете*, у: *Српска графика XVIII века*, Београд 1986, 50; М. Тимотијевић, *Портрети архијереја у новијој српској уметности*, у: *Западноевропски барок и византијски свет*, Београд 1991, 160, сл. 5.

¹⁸⁵ Мисли се на репрезентативни портрет *Арсенија III Чарнојевића* (1744) Украјинца Јова Василијевича, поручбину сликаревог мецене, патријарха Арсенија IV Јовановића.

¹⁸⁶ М. Тимотијевић, *Портрети архијереја у новијој српској уметности*, 162–163.

Без сасвим јасне политичке позадине није могла настати ни, наизглед, по свему уобичајена и неугледна икона *Светог Арсенија архиепископа српског*, усамљено и неочекивано иконописачко дело из 1734. патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте.¹⁸⁷

У олтарским просторима наших средњовековних храмова¹⁸⁸, као и онима осликаним након обнове Пећке патријаршије¹⁸⁹, светитељско-архиепископски пар, свети Сава и свети Арсеније I – као ликови нашег првог врховног црквеног оца и његовог непосредног наследника – најчешће су, уз светог Саву II, сликани национални првосвештеници. Гласовити бакрорезни лист *Свети Сава са српским светитељима дома Немањина* (1741) чији је ктитор само неколико година након што је својеручно „саписао“¹⁹⁰ икону *Светог Арсенија архиепископа српског* (1741)¹⁹¹, био Арсеније IV (?), очигледно фаворизује светог Саву II и светог Арсенија II. Иста тежња, нарочито када је у питању „свети Арсеније чудотворац – втори архиепископ српски по светоме Сави“, видљива је и у потоњим гравирама чији су наручиоци били Јован Ђорђевић (1743)¹⁹², патријаршијски архиђакон и Синесије Живановић (1761)¹⁹³, епископ арадски. Обједињујући атрибут свим представама *Светог Арсенија* јесте епископска штака или жезло коју архијереј држи левом руком, док десницом или благосиља или у њој држи ручни крст. Када се на истој гравири у више наврата, због ктиторства и због патријарховог величања, заједно са ликом Арсенија I (и ликом самог светог Саве), појављивао и портрет Арсенија IV¹⁹⁴, у његовој левој руци неизбежно се приказивао архијерејски штап као и код великог првојерарховог претходника-имењака.

Сви ови примери показују како је до непосредног довођења у везу Арсенија I, ученика и наследника светог Саве, са Арсенијем IV морало доћи за време Шакабентиног патријарховања, и то баш његовом вољом и хтењем. Каснији графички листови говоре у прилог сазнању да се још 1734. године уобличила идеја о редовном панданском приказивању два архијереја, непосредног наследника светог Саве, Арсенија I, родом Сремца, чији се култ уочи поновног успостављања Пећке патријаршије обнавља и све више снажи¹⁹⁵, и Арсенија IV, другог по реду српског врховног црквеног старешине под тим именом од времена Велике сеобе и исељавања једног дела нашег живота у Аустрију. Узимајући за узор свом (?) занатски коректном, али у ликовном смислу крутом, испошћеном и шаблонизованом образу *Арсенија I*, бакрорезни отисак патријарха Арсенија III, Шакабента (?) као да се иконом из 1734. године заветовао својим славним претходницима на испуњење политичких и националних политичких циљева српског народа и цркве, уз нескривену свест о сопственој улози и важности у њима. Упоредивањем доњег регистра острогонске и патријархове пећке иконе, постаје јасно како је Шакабенти (?) било важније ко је представљен него како је лик *Светог Арсенија* приказан. Остављајући лик једног од својих претходника у затвореном димензи-

¹⁸⁷ Д. Давидов, *Л. Шелмић, нав. дело, 77–78* [кат. бр. 66].

¹⁸⁸ Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 75–76; Ј. Радовановић, *Иконографија фресака протезиса цркве Св. Апостола у Пећи*, у: *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд 1988, 1, 8–9; Исти, *Српски архиепископи у композицији Служење св. литургије у манастиру Сопотани*, у: *нав. дело, 44*; М. Тимотијевић, *Портрети архијереја у новијој српској уметности*, 148–149.

¹⁸⁹ С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 85–86.

¹⁹⁰ По новијим сазнањима, патријарх Шакабента није био иконописац, већ само заветни дародавац иконе Светог Арсенија, архиепископа српског. – уп. D. Medaković, *Barok kod Srba*, 82, 165, сл. 159.

¹⁹¹ Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 257, сл. 30–31.

¹⁹² Исто, 349, сл. 210 [Манастир Хиландар].

¹⁹³ Исто, 390–392, сл. 334 [Правила молебнаја– Србљак].

¹⁹⁴ Исто, 345, сл. 198 [Пећка патријаршија, 1745–1746].

¹⁹⁵ С. Петковић, *Култ и представе српског архиепископа Арсенија у Русији од XV до XVIII века*, Зборник Филозофског факултета, XVI (Београд 1989), 190–191.

оналном простору, Шакабента (?) ипак не пропушта да позадински издели икону у три реда, испи-сујући у средњем белешку о свом (?) „писарском“ подвигу. Посредним низањем српских архијереја – Арсенија I, III и IV – потоњи пећки првосвештеник и његови следбеници дали су одушка својој вери о скорашњем ослобађању од османског ропства, поновном успостављању српске државности и уједињењу тада раздвојених црквених организација.

Тек после све бројнијих икона, гравира и уља на платну са ликовима српских високих архијереја из давне и новије историје, и образи *Светог Николе* доживљавају преображај.¹⁹⁶ Као никад до тад, његов стојећи лик у левој руци више не држи јеванђеље, већ дугачко (архи)епископско жезло¹⁹⁷ с крајем у облику сучељених змијских глава и тела. Христови небески и земаљски наме-ници, сви до једног, као знак Божијег избора, не трпе разлику у свом спољњем изгледу. Једино, за разлику од лика идеалног архипастира *Светог Николе* који се приказује у апстрактном пејзажу, ен-теријеру или испред ведуте неког имагинарног града као сценске кулисе (светачка икона), српски црквени архијереји за потребе свога *изображенија* одабирају типично западноевропску резиденцио-ну владарску позадину (профана икона, портрет).¹⁹⁸ Приликом учесталог портретисања највиших представника наше црквене јерархије, нарочита пажња током читаве прве половине XVIII века придавана је изналажењу прототипа идеалног српског архипастира; када се тражени облик најзад нашао и усталио, он постаје образац и за приказивање Божјег првосвештеника и посредника – светог Николе. Процес преобликовања светачких слика по угледу на сувремене прилике српских јерарха, а не обрнуто, нимало не чуди.

Ликови светих јерарха, петозарних мученика, светих преподобних очева, мученика и отшелни-ка Источне цркве, као и *изображенија* домаћих светитеља, извођени су по истоветној формули „неба премештеног на земљу“. Сви светитељи били су приказивани једнообразно, у парадним архијереј-ским или владарским одорама, с митрама или крунама на главама, а са крстовима, јеванђељима или скиптрима у рукама. Свети Кирил и свети Атанасије Александријски од светог српског деспота Максима, на пример, разликовали су се само по облику и боји браде¹⁹⁹, или су идентичне ликове светог Стефана Дечанског и светог Василија Великог или светог Николу и светог Григорија Богосло-ва, идентификовали једино натписи, атрибути или препознатљива композициона устројства.²⁰⁰

¹⁹⁶ У оваквом новом духу и трансформисаном руху сликају светог Николу српски зографи у Темишварској и Арадској епархији почев од 1760. године (непознати мајстор, Овсеница; Недељко Поповић, село Гад, 1771). – в. Д. Давидов, *Иконе зографа Темишварске и Арадске епархије*, 155 [кат. бр. 66, Т. XXIX, сл. 2] и 143 [кат. бр. 25, Т. XV, сл. 1].

¹⁹⁷ Требало је да прође пуних шест деценија како би ликовна представа архијерејске штаке из руку српског патријарха Арсенија III (1700), а затим Арсенија I и Арсенија IV, прешла у посед највећег црквеног чудотворца, светог Николе (1760). После митре, и епископско жезло се, преко руско-украјинске уметности која је одражавала управо низ спроведених реформи тамошњег црквеног живота (патријарх Никон, друга половина XVII века), постепено премешта на наше барокне гравире, иконе и слике.

¹⁹⁸ М. Тимотијевић, *Портрети архијереја у новијој српској уметности*, 161.

¹⁹⁹ На некадашњој шишатовачкој икони (1746) Станоја Поповића (данас у београдском Музеју Српске православне цркве) ова тројица светитеља устројени су по угледу на традиционалне иконе *Света три јерарха*. Следећи дословно упутства из Дионисијеве *Ерминије*, наш зограф проседу, дугу и раздвојену браду исликава светом Кирилу, а старачку, широку и кратку светом Атанасију. – в. П. Васић, *Зограф Станоје и његово дело*, 327, сл. 9; Р. Netherington, *нав. дело*, 54. Лик сремског деспота Ђорђа Бранковића, потоњег влашког и београдског митрополита Максима, такође је стилизован у Станојевом препознатљивом маниру – од светих александријских јерарха издваја га једино дуга кесте-њаста брада која му даје озбиљност баш оних година (54) које је и доживео. Иначе, за прослављање култа личности Максима Бранковића одређен је 18. јануар, дан од раније посвећен светим александријским патријарсима. – в. Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 296.

²⁰⁰ Реч је о иконама *Свети Никола са светим Стефаном Дечанским* (1741) и *Света три јерарха* (1740–42) Георгија Стојанови-ћа. – Б. Голубовић, *нав. дело*, кат. бр. 37 и 39.

Двореде празнично-минејне иконе са *Деизисом* или великопразничним сценама у горњем, ширем делу, и допојасним или представама низа светитеља у целим фигурама у доњој, ужој зони познате су као радови српских позновизантијских сликара из друге половине XVII века (мајстор Радул)²⁰¹ и зографа из бокељског сликарског круга породице Рафаиловић-Димитријевић.²⁰² Добро је примећено како је непотписан мајстор целивајућих икона из банатског манастира Сенђурђа (1748), данас у збирци Владичанског двора у Темишвару, морао бити пореклом из јужних крајева, школован у најбољим тамошњим радионицама – можда баш и у самом Мосхопољу.²⁰³ Међу допојасним представама светитеља или целим фигурама у доњој зони се налазе и поједностављене композиције какве су *Обретенције* и *Усековање главе светог Јована Крститеља*, *Пренос моштију светог Николе* и *светог архиђакона Стефана*, *Полагање ризе пресвете Богородице*, *Нерукотворени убрус* и *Сабор светих арханђела*. Међу српским светитељима – архиепископима и владарима – истакнуто место имају свети Сава, Симеон и Арсеније као и свети цареви и краљеви Урош, Лазар и Стефан Дечански.²⁰⁴

У Галерији Матице српске у Новом Саду и у Загребу (донедавно Музеј Српске православне цркве) чувају се две иконе *Светог деспота Стефана Штиљановића* (из око 1740. и после 1742. године) зографа Станоја Поповића.²⁰⁵ Мошти једног од последњих сремских Бранковића, заштитника војника и ратника, пренете су из Шиклоша у манастир Шишатовац²⁰⁶ који Турци већ у XVI веку називају светитељевим пуним именом. Позадине Станојевих икона испуњавају идеалне ведуте града који је деспот бранио од опсада Агарјана и где се упокојио, док је светитељев лик дат у пуној владарској опреми, са доличном круном и жезлом разлисталим у мученички крст, како држи модел манастирске цркве²⁰⁷ у коју су пренете његове мошти. Као и на нешто доцнијем Жефаровићевом бакрорезу (1753), архитектонске представе градског кастела са фортификационим и сакралним грађевинама у складу су са прихваћеним теолошким метафорама о непобедивом граду, Небеском Јерусалиму.²⁰⁸ Очигледно, и овом приликом радило се о прихватању готово читав век раније рођене идеје руских црквених реформатора о Москви као трећем Риму, односно, Новом Јерусалиму.²⁰⁹ Готово истовремено, и Гаврил Стефановић-Венцловић, налазећи узор на истој страни, у свом *Црквеном зборнику* (1730–1740)²¹⁰ исцртава лик *Светог српског кнеза Лазара* како држи макету цркве Лазарице док стоји на *подаванисаном* патосу-бини иза које се пружа идеална градска панорама.

У позновизантијској уметности свети првомученик и архиђакон Стефан представљан је на дрворезима²¹¹, минијатурама²¹², иконама²¹³ и фрескама²¹⁴, или као стојећа фигура хришћанског

²⁰¹ М. Бајић-Филиповић, *Збирка икон Секулић*, Београд 1967, 31 [кат. бр. 5], таб. IV.

²⁰² Д. Милошевић, *Иконе: Бокоцоторска иконописна школа у Народном музеју*, 16–19 [кат. бр. 7, 17, 21, 27].

²⁰³ Д. Давидов, *Иконе зографа Темишварске и Арадске епархије*, 122–123, 135–139 [кат. бр. 1–13].

²⁰⁴ *Исто*.

²⁰⁵ Д. Давидов, *Л. Шелмић, нав. дело*, 66 (кат. бр. 46); П. Васић, *нав. дело*, 332, сл. 8; Р. Зарић, *Лик Стефана Штиљановића у српској уметности XVII–XIX века*, Саопштења, XVII (Београд 1985), 74–76, сл. 2.

²⁰⁶ Р. Самарџић, *Фрушкогорски манастири у српској историји*, у: *Фрушкогорски манастири* [каталог изложбе], Београд 1990; Д. Давидов, *нав. дело*, 32 и 34; Исти, *Парусија*, Београд 1994, 101.

²⁰⁷ На млађој, загребачкој икони модел шишатовачке манастирске цркве има и дограђени звоник са западне стране који је 1742. године подигао Вук Исакович. То је и *terminus ante quem* за датовање овог несумњивог Поповићевог рада.

²⁰⁸ Р. Михаиловић, *О Жефаровићевом бакрорезу Св. Стефан Штиљановић*, у: *Манастир Шишатовац*, Београд 1989, 255–259.

²⁰⁹ Dž. Bilington, *нав. дело*, 175, 186.

²¹⁰ Д. Медаковић, *Српска минијатура XVIII века*, у: *Путеви српског барока*, Београд 1971, 197, сл. 130.

²¹¹ У *Празничном* минеју Божидара Вуковића (1538). – в. Исти, *Графике српских штампаних књига XV–XVII века*, табла III/2; С. Петковић, *Манастир Света Тројица код Плеваља*, Београд 1974, ил. на стр. 91.

²¹² На минијатури Андрије Раичевића (1649). – *Исто*, сл. 46.

²¹³ На икони из плеваљског манастира Свете Тројице (прва половина XVII века). – в. *Исто*, сл. 40.

²¹⁴ У параклису светог Стефана манастира Мораче (1642). – в. *Исто*, таб. VI.

служитеља и апостолског помоћника с кадионицом, јеванђељем или макетом цркве – Сионом, у рукама или пак у оквиру сцене свога страдања – Каменованја светог Стефана. Судећи по дводелној икони из треће деценије XVIII века (данас у Галерији Матице српске)²¹⁵, као и оним из нешто доцнијих времена²¹⁶, стиче се неподељен утисак да српски зографи које су већ заплуснули нови барокни таласи нису, приликом илустровања лика и мука овог светитеља, суштински мењали старе предлошке српске и руске провенијенције. Једине значајније измене односе се на осавремењене костиме, увођење пејзажних назнака и барокног стилског намештаја (трон на ком седи Савле, будући апостол Павле), док свети Стефан у левој руци, уместо јеванђеља, држи модел цркве за коју је икона са његовим ликом била намењена.²¹⁷

Дванаестица Христових изасланика, сведока Васкрсења Господњег, темељи су хришћанске цркве – есхатолошких дванаест племена народа Израиља²¹⁸ – са задатком да у Христово име проповедају јеванђеље, изгоне нечисте духове, исцељују од сваке болести и најављују скорашњи долазак Царства Небеског (Мт. X, 1 и 7). Апостолски фриз као саставни део проширеног *Деизиса* (*Страшног суда*) добија своје и ликовно и догматски оправдано место на архитравној греди балканских иконостаса у турском периоду ниже крста с *Распећем*, исто онако као што су их ликови првих Христових следбеника имали у олтарском и поткуполном простору српских средњовековних цркава из XIV века. У XVI и XVII веку у лучне просторе интерколумнија између дуборезних стубића смештају се полуфигуре дванаест апостола и то тако што им се у руке стављају или свици, или ротулуси, или затворена јеванђеља – атрибути њихове мисионарске делатности.

Из Збешке цркве у Сентандреји (данас у српској капели у Печују)²¹⁹ потиче најранији сачувани апостолски фриз (1721) непотписаног зографа из времена по Великој сеоби. За разлику од нешто ранијих поворки првих Христових емисара познатих из позновизантијског иконописа, сентандрејска је прва са целофигуралним представама апостола у чеоном положају. Композициона једноличност апостолског шпалира видно је покушана да се избегне маштовито варираним свечаким физиономијама, гестовима и обликом и положајем разиграних драперија. Непознати мајстори бачких икона са стојећим редом апостола из треће деценије XVIII века (Дероње, Тител-Вилово)²²⁰, прибегавају приказивању Христових ученика у три четврти које ће као неписано правило при илустровању проширеног *Деизиса*, прихватити и млађи сликари из средине века (Црна Бара – Глоговац / Мачва, Банаштор).²²¹ Под лучним сводовима или у четвороугаоним рамовима апостоли ће бити смештани по један или у паровима; они ће временом све више добијати на покрету, да би својим ручним и ножним прстима у једном тренутку скоро почели да пробијају икону (мајстор Станоје, Црна Бара, 1735–1741). Коначно, иконостаси српских богомоља у Острогону (1740)²²² и

²¹⁵ Д. Давидов, Л. Шелмић, *нав. дело*, 52 [кат. бр. 20].

²¹⁶ М. Бајић-Филиповић, *нав. дело*, 41 [кат. бр. 29]; Група аутора, *Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв: Каталог изданий*, Москва 1976, 275, ил. 1609 [*Апостол*, Киев 1695].

²¹⁷ Што се макете цркве у левој руци светог архиђакона Стефана тиче, мора се напоменути како је она на територији обновљене Пећке патријаршије и раније виђана у представама овог светитеља: Андреја Раичевић приказује је 1645–46. на двојној икони *Светог Николе и светог Стефана* за манастир Свете Тројице Пљеваљске, а само годину дана доцније у тугинској цркви Светих апостола Петра и Павла живопису је мајстори пристигли из северне Грчке. – в. С. Петковић, *Српска уметност у XVI и XVII веку*, 154–155, 284, сл. 79 и 103.

²¹⁸ Х. Leon-Dufour, *Рјечник библијске теологије*, Zagreb 1988, 28–29, 385.

²¹⁹ Д. Давидов, *нав. дело*, 165–166 [кат. бр. 33–36, Т. LXX].

²²⁰ М. Николајевић, Д. Давидов, Л. Шелмић, *Галерија Матице српске: Српско сликарство XVIII и XIX века*, 53, сл. 4 и 6; Д. Давидов, Л. Шелмић, *нав. дело*, 43–44 [кат. бр. 6] и 46–47 [кат. бр. 10].

²²¹ Д. Давидов, Л. Шелмић, *нав. дело*, 72–73 [кат. бр. 56–57]; П. Васић, *нав. дело*, сл. 21–22; М. Лесек, *Мартиначки сликари у XVIII и првој половини XIX века*, 25; Р. Станић, *Молитва у гори, Цркве брвнаре у Србији*, сл. на стр. 72.

²²² Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 168–174 [кат. бр. 41–52, Т. X–XII, LXXII–LXXXIII].

Сентандреји (Пожаревачка црква, 1742)²²³ бљеснуће од сликане позлате са престола на којима два-наесторица седе приказани у целој фигури док смерно показују рукама на свога учитеља или дубоко утонули у сетне мисли придржавају затворена, златом окована јеванђеља.

Године 1742. царске двери Успењске цркве у Српском Ковину (доцније пренете у Вазнесењску цркву у Рацалмашу) и Пожаревачке у Сентандреји, добиле су дуборезне позлаћене чашасте медаљоне са сликаним доисподпојасним и једним дуборезбареним целофигуралним старозаветним (Јесејевим) пророчким ликом.²²⁴ Иконописане главне вратнице олтарске преграде биле су привремена али значајна станица на путу од традиционалног живописања Христових царских предака у тамбурима црквених купола до њиховог премештања у завршни ред развијеног барокног иконостаса.²²⁵ Занимљива појава теме Јесеја и *Лозе Јесејеве* на царским дверима украјинских иконостаса XVIII века довођена је у везу са њиховим нешто ранијим уврштавањем у програме католичких ретабала и унијатских олтарских преграда суседних западних области (Пољска)²²⁶, мада је сличних јављања било и на сасвим другој страни, на православном балканском Југу.²²⁷ Старозаветни визионари Христовог оваплоћења, а уз то Адамови потомци и Спаситељеви непосредни преци – многобројни пророчки свештеници и владари, јеванђелисти који су потврдили Христов родослов почев од Јесеја „као шибљике из стабла“, Богородица и Света Тројица на српскоковинским и сентандрејским дверима у функцији су симболичног истицања Христове духовне и световне власти.²²⁸ Као и увек када је уз свест о националној и верској угрожености била пољуљана вера у обнову изгубљене државности, посезало се за упечатљивијим ликовним изразима, уверљивим потврдама Христове двоструке, људске и божанске природе. Добре разлоге за меценство оваквог типа имала је и српска црквена јерархија на челу са патријархом Арсенијем IV Јовановићем Шакабентом којем је аустријска царица Марија Терезија управо годину дана раније (1741) потврдила право на ношење највише српске црквене титуле и у земљама северно од Саве и Дунава, да би ускоро (1743) издејствовао и поновно признање српских народних привилегија добијених од Леополда I. Доказ за то јесу и царске двери цркве светих Петра и Павла у Сремским Карловцима, сликане између 1740. и 1742. године, око чијег се идејног осмишљавања нарочито старао патријарх Арсеније IV. Поред уобичајене сцене *Благовести* с ликовима јеванђелиста и пророка, Георгије Стојановић је централне олтарске вратнице изузетно обогатио и фигурама српских светитеља из дома Немањина (Сава, Симеон, Стефан Првовенчани и краљица Јелена) и сремских деспота Бранковића као њихових легитимних наследника (светог Максима, Стефана, Јована и Ану). Ликови светог Саве и светог Максима са митроликим крунама, набедреницима и епископским штакама

²²³ Исто, 183–184 [кат. бр. 63–64, Т. LXXVI].

²²⁴ Исто, 175–176 [кат. бр. 53. Т. XIII, XIV и XV] и 179–180 [кат. бр. 56, Т. XVII и XVIII]; А. Давидов, *Представе Лозе Јесејеве у српској уметности XVIII века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, 22 (Нови Сад 1986), 152–153. Посредно, на основу архивске грађе, закључује се да су њихови аутори могли бити *руфетли* зографи „с ону страну Баната“ – Недељко Поповић и Георгије Раните.

²²⁵ Судаћи по сачуваним иконама, једна од најранијих олтарских преграда која је имала и зону с пророчким медаљонима, био је иконостас из сремскокарловачке цркве светих Петра и Павла (доцније је пренет у цркву Светог Николе у Сибачу, да би данас нашао уточиште у Галерији Матице српске у Новом Саду и у Музеју града Новог Сада): сви сликани украси, укључујући и доисподпојасне ликове пророка са развијеним свицима, дела су Георгија Стојановића из 1737–1740. године. – в. Д. Давидов, Л. Шелмић, *нав. дело*, 80 [кат. бр. 71]; М. Лесек, *Иконостас цркве св. Николе у Сибачу*, сл. 10–13; Б. Голубовић, *нав. дело*, сл. 23–36.

²²⁶ С. Таранушенко, *О украјинском иконостасу XVII и XVIII века*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 11 (Нови Сад 1975), 136, 138; А. Давидов, *нав. дело*, 155.

²²⁷ Овде се, пре свега, имају у виду царске вратнице солунских мајстора из 1724. за цркву Светих апостола у Пећи.

²²⁸ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 320.

изведени су у барокном стилу, као крунска завршница обеју крила царских двери. Они јесу представљали неупадљива подсећања „на славну српску прошлост и њене носиоце“, али су били и недвосмислена потврда континуитета тадашње црквене и државне власти оличене у тадашњем српском патријарху Арсенију IV Јовановићу Шакабенти.²²⁹

За разлику од позновизантијских бугарских²³⁰ и грчких иконописаца²³¹, српски зографи турског периода нису уобичавали да првоапостолски пар, светог Петра и Павла, представљају на вратницама царских двери. Колико је познато, у првој половини XVIII века то ће учинити једино путујући банатски зограф Григорије приликом израде средишњих вратница за иконостас румунске цркве у Дринови крај Лугоша.²³² То, међутим, не значи да поштовање и прослављање водеће улоге првоврховних апостола у стварању хришћанске цркве није добијало посебна, истакнута и запажена места на зидним платнима и иконама у нашим средњовековним храмовима и црквама из потоњих времена. Проучаваоци српске позновизантијске уметности већ су запазили како су сликању светоапостолског пара, Петра и Павла, на тлу обновљене Пећке патријаршије у XVI и XVII веку, уз мања уступања, углавном прибегавале путујуће дружине грчких мајстора²³³, па и сам Дионисије из Фурне, радећи 1737. године иконостас цркве Преображења у свом родном месту у централној Грчкој.²³⁴

Крајем XVII и у првој половини XVIII века у Боки Которској, у Далмацији и у Срему, иконе са ликовима светих апостолских предводника израђују се по различитим иконографским обрасцима, од којих су најчешћи они у којима Петар и Павле сваки понаособ држе кључеве, мач, јеванђеље или свитак са посланицама²³⁵, заједно придржавају модел цркве са часном трпезом²³⁶ или приуротвореним престолом²³⁷ у њеној унутрашњости, а понекад се, као духовна браћа, налазе у више или мање емотивном загрљају.²³⁸ У другој половини XVIII века, на простори-ма од манастира Хиландара до манастира Гомирја, на темељу ових композиционих решења развиће се сасвим нове и неочекиване иконописане иконографске варијанте: укључивањем десеторице преосталих првозваних апостола уз ликове светих Петра и Павла са представом раскошне црквене грађевине између њих, формираће се оригинални вид сцене *Силазак Светог*

²²⁹ Б. Голубовић, *нав. дело*, Нови Сад 1990, 16, 36–37 и кат. бр. 10 [табла у боји III].

²³⁰ Л. Прашков, *Български икони*, Софија 1985, 80–81 [кат. бр. 21] и 112–113 [кат. бр. 44].

²³¹ М. Χατζηδακής, *нав. дело*, 250 [сл. 113].

²³² Ако се занемари ретардирани зографски ликовни израз, Григоријеве царске двери по својој иконографији припадају модернијем, барокном стилу: арханђел Гаврило у сцени *Благовести*, уместо жезла држи љиљанову границу, а апостоли свети Петар и Павле, ненадано, приказани су са својим атрибутима, кључевима и мачем, на којима се није инсистирало у позновизантијском сликарству (апостолски пар се уобичајено представљао са свитком и јеванђељем). – в. Д. Давидов, *Иконе зографа Темишварске и Арадске епархије*, 130–131, Т. XXII, сл. 1.

²³³ Композицију светог Петра и Павла који заједнички држе макету стварног или имагинарног храма, живописали су грчки мајстори у штављанској цркви светог Мине код Куршумлије (1633–1636), у петропавловској цркви у Тутину (1646–47) и следбеници мајстора Давида из Селенице у Драчи (1735); у седмој деценији XVII века, исту сцену иконопише Андреја Раичевић за цркву манастира Светих арханђела на Тари (данас у селу Радијевићима). Другу иконографску варијанту, загрљени првоапостолски пар, фрескописали су, такође зографи грчког порекла, у цркви Светих апостола у селу Мушникову (после 1564) недалеко од Призрена.

²³⁴ Α. Ευγγουλου, *нав. дело*, 4–5, εικ. 4.

²³⁵ М. Бајић-Филиповић, *нав. дело*, 34 [кат. бр. 10]; Б. Чоловић, *Иконопис Книнске Крајине*, 35 [кат. бр. 84].

²³⁶ Д. Давидов, Л. Шелмић, *нав. дело*, 63–64 [кат. бр. 41]; Б. Чоловић, *нав. дело*, 32 [кат. бр. 29]; Л. Мирковић, *нав. дело*, 45, таб. С; С. Петковић, *Иконе манастира Хиландара*, Света Гора Атонска 1997, 60 и сл. на стр. 176.

²³⁷ М. Лесек, *Иконостас цркве св. Николе у Сибачу*, 178, сл. 3; Б. Голубовић, *нав. дело*, 14 [кат. бр. 8].

²³⁸ Л. Мирковић, *нав. дело*, 41–42, 53–54, таб. LXXVIII и LXXIX; С. Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине (16.–19. вијек)*, Београд 1998, 267–268 [кат. бр. 155] и 272–273 [кат. бр. 158].

*Духа*²³⁹, док ће након замењивања апостолских образа ликовима светог Саве и светог Симеона²⁴⁰, доћи и до преименовања композиције и до циљаног суштинског преиначавања њеног значења.

Апостолски пар који није много сарађивао за живота предање везује у последњим данима њиховог живота, нарочито у смрти (обојица страдали Риму у доба цара Нерона). И свети Петар и свети Павле, камени-темељци и потпорни стубови хришћанске цркве, доживели су на својим како дословно, тако и метафорично схваћеним животним *путевима* (из Рима и за Дамаск), оштре заокрете и изненадна скретања у супротном смеру. У оба случаја радило се о Божјим интервенцијама – *Quo vadis, Domine?* и *Савле, Савле, зашто ме прогониш?* – два су питања која су обележила преобращеничке почетке страдалничког живота за лично искупљење и општехришћански спас. Заједничко приказивање двојице најистакнутијих Христових следбеника са њиховим препознатљивим атрибутима (два, златним и гвозденим кључем, као могућношћу одлуке између неба и земље и мачем као оружјем погубљења) на путу за Рим, своју последњу животну станицу, иконографски разјашњава модел црквене грађевине између апостолског пара. У њој се, ако је отворена, види часна трпеза са путиром и јеванђељем. Циборијум и балдахин су увек, па и овде, симболични носиоци евхаристично-есхатолошких значења и „у вези са литургијским и церемонијалним програмима у којима доминира идеја континуитета“.

И култ светог Спиридона – кипарског епископа из доба цара Константина и легендарног заштитника острва Крфа – изразити је припадник грчког изданка позновизантијске иконографије који су током XVII века итали-критски сликари учинили популарним дуж читаве далматинске обале и залеђа. Осим распрострањене представе *Моштију светог Спиридона*²⁴¹, у грчком иконопису од XVI, а у српском почев од XVIII века, појављују се и житијне иконе Спиридона Чудотворца са две сцене турске опсаде (1537. и 1716) острва Крфа, односно, Корчуле.²⁴² Средишње поље ових икона чини уобичајени приказ светитељевог упокојеног лика у усправљеном стакленом ковчегу смештеном под раскошним балдахиним испред цветно декорисаног паноа који чувају или два анђела свећоносца или двојица светитеља (свети Никола, свети Георгије, али и свети Сава). По две најзанимљивије сцене налазе се у дну житијно распоређених приказа светитељевих чудеса, с тим што наша икона, уместо схематизоване представе турске опсаде Крфа, илуструје успешну интервенцију светог Спиридона приликом најезде османлијске морнарице на корчуланске градске зидине и залив. Приказивање светитељевог заузимање за спас јадранског, једнако као и јонског острва у време поморских битака из истих година и од истих нападача, било је изводљиво због још живог сећања на посестримство двају медитеранских отока – друго име Корчуле за испрва грчку, а потом и римску колонију било је Црна Коркира (Крф) или *Corcyra Nigra*. Изузев ових, познате су и засеб-

²³⁹ Једна таква икона део је сликаног украса олтарске преграде параклиса Светих апостола у Хиландару, док је друга дело незаног мајстора гомирске сликарске школе. – в. Д. Медаковић, *Трагом српског барока*, Нови Сад 1976, сл. 63 и 86.

²⁴⁰ Исти, *Барок код Срба*, Загреб 1988, хиландарска икона из XVIII века, илустративни прилог између стр. 192 и 193.

²⁴¹ Све донедавно готово да није било православног храма у Далмацији без барем једне иконе с овом темом, радова углавном непознатих грчких или провинцијских српских мајстора (Брибир – крај XVII века, Трст, Сплит, Хвар, Шибеник, Задар, Дрниш, Далматинско Косово, манастир Драговић, Скрадин, Ислам Грчки, две иконе набављене у Далмацији и средњој Далмацији у београдској збирци икона Секулић – XVIII век). – Л. Мирковић, *нав. дело*, 13, 56 [Т. X/2, LXXXIV, LXXXV]; М. Бајић-Филиповић, *нав. дело*, 61–62 [кат. бр. 75–77]; М. Савић, *нав. дело*, 296 [кат. бр. 51]; Н. Кусовац, М. Савић, *Иконопис Далматинске крајине са ратом угрожених Равних Котара* [каталог изложбе], Београд 1992, 24; Б. Чоловић, *Иконопис Книнске Крајине*, 1, 14–15, 32, 35 [кат. бр. 25, 41 и 93]; Исти, *Иконопис Книнске Крајине*, 2, 20 [кат. бр. 5]; С. Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине*, 263–264 [кат. бр. 153].

²⁴² М. Бајић-Филиповић, *нав. дело*, 72 [кат. бр. 101]; I. Μπιθα, *Απεικονισεις των πολιорκιων της Κερκυρας, Μικρη συμβολη στην εικονογραφια του αγιου Σπυριδωνα*, Δελτιον της χριστιανικης αρχαιολογικης εταιρειας, περ. Δ', том. ΙΗ', 1995 (Αθηνα 1995), 151–169.

не представе *Светог Спиридона* како благосиља са епископском штаком у десној руци²⁴³ или како, такође обучен у пуну архијерејску одору, седи на раскошном трону са отвореним јеванђељем.²⁴⁴

Лик *Свете Катарине* (Александријске) у изузетно кићеној и раскошној брокатној одежди византијске царице са владарском круном (алузији на њено краљевско порекло и статус Христове небеске заручнице) и уобичајеном предметном групом атрибута који су подсећали на њену велику ученост (налоњ с књигама, шестаром, пером са мастионицом и глобусом-зодијачким кругом) и мученичко страдање (точак са оштрицама и пламеновима с неба, мач), биле су омиљена сликарска тема грчких иконописаца XVIII века (Силвестрос Теохарис, Виктор).²⁴⁵ За непотписане иконе *Свете Катарине* из некадашњих збирки Душана Смољановића из Шибеника²⁴⁶, Двора Јанковића²⁴⁷, Старе сарајевске цркве (Светих арханђела)²⁴⁸ и из београдске збирке икона Секулић²⁴⁹ – радило се о делима грчких или приучених домаћих зографа – може се поуздано рећи да су настале као директне копије најбољих итало-критских оригинала. Позлађени рељефни трон на ком светитељка седи, и помоћни пулт за књиге крај њених ногу доказ су дуговечности и раширености ренесансне традиције: на њима се, по правилу, у техници *grisaille*-а представљају стојећи или седећи ликови античких филозофа-мудраца и сибила-пророчица.

Још једну својеврсност иконописа далматинског приобаља и дубљег залеђа с краја XVII и из прве половине XVIII века представљају образи Богородице са *Распећем* – *Богородица Тренодуза* – иконографска варијанта Мајке Божије са умањеним Христовим телом (*corpusculum*) распетим на крсту које је јој, као уцвеленој мајци (тужници, тужбалици) за изгубљеним сином, служи као нека врста опипљиве споменарске утехе (*solamen, consolatio*).²⁵⁰ У питању је вероватно у XVI веку формиран итало-критски вид иконографског спајања више познатих византијских и готичких, односно, представља фрањевачке побожности типа *Maria Frenzisca*²⁵¹: западњачке *Pietà*, *Скидања са крста* и *Оплакивања Христа* (грч. *Επιταφιος Θρηνος*).²⁵² Свој удео у формирању теолошке подлоге за ову представу имали су колико еклектично-алегоријски холандски дрворези из XV века, толико и химнологија и религиозна поезија Источне и Западне цркве.²⁵³ Осим у београдским приватним збиркама, иконе *Богородице Тренодузе* приватна су или својина српских православних црквених општина Котора, Хвара и Дубровника, као и манастира Гомионице крај Бања Луке.²⁵⁴

Са јонског острва Закинтос, тачније, њене Скопијске Горе (*Monte Scorpo*), на оближњи Крф, али и на читаву Грчку и медитеранску обалу, проширио се култ још једног иконографског типа Богородице Чудотворице. Ради се о посебној варијанти икона Богородице Одигитрије која се најчешће

²⁴³ Доисподпојасни лик *Светог Спиридона Чудотворца* из прве половине XVIII века све до последњег рата чувао се у књинском Заводу за заштиту споменика културе. – в. Б. Чоловић, *Иконопис Књинске Крајине*, 1, 34 [кат. бр. 73].

²⁴⁴ М. Бајић-Филиповић, *нав. дело*, 61 [кат. бр. 74]; Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 210 [кат. бр. 110].

²⁴⁵ М. Χατζηδακης, *нав. дело*, 192 [сл. 48] и 314 [сл. 183].

²⁴⁶ Л. Мирковић, *нав. дело*, 63, Т. CVIII.

²⁴⁷ Н. Кусовац, М. Савић, *нав. дело*, 24, 33 [кат. бр. 39]; М. Савић, *Српске цркве и иконопис Равних Котара*, Зборник Народног музеја XV/2 (Београд 1994), 110 [кат. бр. 43].

²⁴⁸ С. Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине*, 239–241 [кат. бр. 136].

²⁴⁹ М. Бајић-Филиповић, *нав. дело*, 62 [кат. бр. 78, таб. XXII].

²⁵⁰ Л. Мирковић, *нав. дело*, 46–47; М. Бајић-Филиповић, *нав. дело*, 56 [кат. бр. 61–63].

²⁵¹ G. van's Hertogenbosch, O. Scamochi, *Maria Frenzisca*, у: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 7, Rom–Freiburg—Basel–Wien 1974, 514.

²⁵² К.-Ф. Καλαφατη, *Εικονογραφικές ιδιομορφίες σε εικονα με παρασταση του Επιταφίου Θρηνου, Δελтиον της χριστιανικης αρχαιολογικης εταιρειας, περ. Δ', том. ΙΗ', 1995 (Αθηνα 1995), 139–151.*

²⁵³ Л. Мирковић, *нав. дело*, 46.

²⁵⁴ Исто, Т. LXIV-1/2, LXV-1/2 и LXVI; М. Савић, *Сликарство у српским цркавама у унутрашњости сјеверне Далмације*, 78; С. Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине*, 260–261 [кат. бр. 151].

сликала сама, до изнад појаса, без Христа Младенца, с круном на глави и високо прекрштеним рукама, познатој као *Богородица Скопотица*.²⁵⁵ Икона непознатог грчког мајстора из Чисте Мале²⁵⁶ потиче с краја XVIII века, али је и живи сведок постојања њеног раније развијеног култа у нашем дубљем залеђу²⁵⁷ и приобаљу²⁵⁸, и то како варијанте са Богородичиним склопљеним рукама (Дубровник, својина Косте Страјнића)²⁵⁹, тако и скраћене верзије са високо сеченим тужним ликом мајке Божије (Прчањ, ризница римокатоличке цркве).²⁶⁰

Оживљавање старих византијских култова у процесу њиховог позносредњовековног измештања са црквених зидова на тело олтарских преграда или других делова црквеног мобилијара (празнично-целивајуће иконе), сликовито се може пратити и на композицијама *Светих Константина и Јелене*. Од ранохришћанских времена представе овог царског равноапостолског пара уобичајено су биле фрескописане на западном зиду (северно или јужно од улазних врата у храм) као панданска сцена светом арханђелу Михаилу, светој Марини која чекићем туче ђавола или ктигорским портретима угледних приложника племенитог рода.²⁶¹ Недоумицу око тога шта у овој сцени иконографски претеже – владарска симболика царске победе или профилактичка улога часног крста укључујући и моћ васкрсења²⁶² и отварања врата за Рај²⁶³ – након иконокластичког периода смењује уверење да приказивање ктигорског у непосредној близини царског пара са крстом доноси наручиоцима епитете *новог Константина* и *нове Јелене*, а њиховом изабраном народу, заштиту од сваке опасности. Литургијске процесije везиване за часни крст и његово воздвиженије (Крстовдан), укључивале су у круг повлашћених, осим световне власти и верника, и црквену јерархију на челу са патријархом.

Осим на минејним иконама²⁶⁴, ликови *Светих Константина и Јелене* у првој половини XVIII века на подручју Карловачке митрополије нису били предмет интересовања ни зографа, ни њихових наручиоца. То, међутим, не важи за територију православне Далмације, где непознати мајстори побожну царицу мајку и њеног још славнијег сина приказују, у византијској традицији, као идеализовани владарски пар са ликовима који не одговарају старосној доби њихових протагониста.²⁶⁵ Са или без жезла или палмине гранчице у рукама, у одежама византијских императора (Тепљух-Бичић, Ислам Грчки)²⁶⁶ израђеним од скупоценог златотканог бруката преко којих су пребачени смерни огртачи и покривала за главу (манастир Драговић)²⁶⁷, свети равноапостоли придржавају

²⁵⁵ Исто, 51.

²⁵⁶ М. Савић, *Сликарство у српским црквама у унутрашњости сјеверне Далмације*, 80.

²⁵⁷ С. Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине*, 282–283 [кат. бр. 167].

²⁵⁸ Б. Чоловић, *нав. дело*, 17, 33 [кат. бр. 58].

²⁵⁹ Л. Мирковић, *нав. дело*, Т. LXXIV.

²⁶⁰ Исто, Т. LXXV.

²⁶¹ Г. Суботић, *Охридска сликарска школа*, Београд 1980, 22, 73, 80, 92, 98, 137, 146, 176 и цртежи 35, 63, 71, 79 и 115 на стр. 57, 84, 94, 103 и 158; Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 190; N. Teteriatnikov, *The True Cross Flanked by Constantine and Helena: A Study in the Light of the Post-Iconoclastic Reevaluation of the Cross*, Δελτιον της χριστιανικης αρχαιολογικης εταιριας, περ. Δ', том. ΙΗ' 1995 (Αθηνα 1995), 177.

²⁶² К. П. Χαραλαμπιδη, Συμβολικες παραστασις της Νικης στην παλαιохριστιανικη τεχνη της δυσης, Θεσσαλονικη 1994, 147–148.

²⁶³ Ј. Поповић, *Догматика православне цркве*, III, 699.

²⁶⁴ Д. Давидов, *Иконе зографа Темнишварске и Арадске епархије*, 137 [кат. бр. 7, Т. IV].

²⁶⁵ Лик Јелене изгледа чак млађи од лика њеног сина, цара Константина. Реч је о уобичајеној византијској ликовној пракси која је, почевши од изображавања образа Богородице и Христа, намерно заборављала године девица и светитељки, а призивала их у сећање до карикатуралности када је требало и да се нагласи изглед некадашњих блудница и грешница (света Марија Египћанка, на пример).

²⁶⁶ Б. Чоловић, *Иконопис Книнске Крајине*, 1, 34 [кат. бр. 74]; М. Савић, *Српске цркве и иконопис Равних Котара*, 109 [кат. бр. 42].

²⁶⁷ Исто, 35 [кат. бр. 105].

једноставни латински крст. Мали број сачуваних икона с представама *Светих Константина и Јелене* својом реткошћу, ексцентричношћу, свеприсутном духовношћу, али и местима на којима су поникле (манастир Драговић и Сенђураћ), указују на могућност да се потреба за исликавањем ових светитеља у XVIII веку одржавала само још у напреднијим српским монашким срединама.²⁶⁸ Удаљени од матичних црквених центара, ови манастири су, и поред познавања нових уметничких струјања, остали верни чувари и тврдокорни настављачи позновизантијске културе која је полако али сигурно нестајала и из живота и из сећања. Важан удео у том процесу, без икакве сумње, имали су путујући безимени зографи с балканског југа, пореклом углавном Грци, чија су завидна сликарска знања и упућеност у тајне ортодоксне иконографије, мали српски мајстори настојали да опонашају још читав век после њиховог одласка.

Након сцене *Вазнесења пророка Илије на небо у ватреним колима* коју је Остоја Мркојевић иконописао 1694. године за Широко Село у Славонији, српски и грчки мајстори ће за православне наручиоце с подручја Пећке патријаршије и Карловачке митрополије до средине XVIII века још неколико пута приступити илустровању композиција из легендарног живота овог омиљеног старозаветног пророка. За разлику од бугарског иконописа овог периода²⁶⁹, наш ће, уместо житијних икона светог Илије, бити обogaћен двома самосталним сценама: *Светог Илију у пустињи храни гавран* и *Вазнесење светог Илије на небо уз обавезно присуство његовог ученика и следбеника, пророка Јелисеја*. Судаћи по одговарајућим местима *Ерминије* Дионисија из Фурне, све су детаљно следиле њена упутства уважавајући префигуративну алузију на Христово Чуда и Васкрсење. Уместо суморног средњовековног пећинског ентеријера, пустињски пејзаж из којег обилато ниче растиње окружује светог Илију пророка који, поднимљен на десну руку и огрнут пелерином оперваженом скупоченим крзном, седи ишчекујући гавране-хранитеље (Дрниш).²⁷⁰ Такође, мимо традиционалног приказивања светог Илије на небеском четворопрегу (Ореовец – Прилеп)²⁷¹, грчки иконописци почев од XVII²⁷², а српски зографи тек од четрдесетих година XVIII века (Сурдукул Маре, Сенђураћ)²⁷³, у дно композиције пророковог *Вазнесења* смештају и лик старозаветног сведока овог догађаја – светог пророка Јелисеја. Поштовање композиционих решења по Дионисију из Фурне изнедрило је нови тип икона; њихово помно праћење библијског текста уз истовремено лаицизирање споредних детаља, приближило их је више но икад најширем кругу верника учинивши их равноправним сценским учесницима црквених проповеди.

Најраније појављивање мањих празничних икона на српским иконостасима након Велике сеобе изгледа да треба видети у гостујућим радовима двојице Солуњана у цркви Светих апостола у Пећи, 1724. године.²⁷⁴ У питању је четрнаест композиција које илуструју *Рођење Богородице, Ваведење, Благовести, Рођење Христово, Сретење, Криштење, Преображење, Васкрсење Лазарево, Распеће и Скидање с крста, Силазак у Ад, Силазак Светог Духа, Вазнесење, Успење Богородице* и *Богородицу као заштитницу свих хришћана*²⁷⁵. Мада сви представљени новозаветни догађаји нису припадали искључиво Великим празницима већ и Богородичином циклусу као и циклусу Христових Чуда и

²⁶⁸ Ктиторски запис сенђураћских икона казује да је њихов наручилац био јеромонах Теодосије.

²⁶⁹ Л. Прашков, *нав. дело*, 150 [кат. бр. 70].

²⁷⁰ Б. Чоловић, *нав. дело*, 31 [кат. бр. 10].

²⁷¹ Д. Николовски, *нав. дело*, сл. 17.

²⁷² М. Хатџиџакић, *нав. дело*, 268 [сл. 142].

²⁷³ Д. Давидов, *Иконе зографа Темнишварске и Арадске епархије*, 138, 152 [кат. бр. 9 и 55а, Т. V и XXV].

²⁷⁴ В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, 322, сл. 208.

²⁷⁵ S. K. Kissas, *Thessalonian painters in the eighteenth century: A preliminary study*, *Balkan Studies*, vol. 24, n. 2 (Thessaloniki 1983), 476–477, ил. IXа и IXб.

Страдања, за њихову иконографију може се рећи да у главним цртама следи решења из Дионисијевог сликарског приручника. Композиција *Сретења*, на пример, узорна је илустрација Дионисијевих сценских упутстава јер, окупљене око једне куполне отворене грађевине под „небом“, у чијој је унутрашњости окачена златна кадионица, солунски сликар иконопише (с десна на лево) Симеона Богопримца, малог Христа, Богородицу, Јосифа и пророчицу Ану у препорученим позама и гестовима. Сцена *Вазнесења Лазаревог* припада другом, слободнијем типу представа које су, захваљујући даровитости иконописца, надилазиле прописани број учесника у догађајима, али и самостално надограђивале схематичност архитектонских кулиса из *Ерминије*. Изгледа, чак, да се јеромонах Дионисије Фурноаграфиот почетком XVIII века у препорукама младим сликарима држао проверених образаца до којих су, полазећи од традиционалног наслеђа, дошли најврснији грчки позновизантијски мајстори попут Теофана Крићанина, Андреје и Николе Рица, Емануила Цанеа²⁷⁶ и њихових многобројних следбеника. Срећни случај – географски положај али и изузетно прегалаштво српског патријарха Рајовића – хтео је да средиште српске црквене организације у Пећи пре него нови митрополитски центар у Карловцима само неколико деценија по Великој сеоби добије серију икона које се с правом могу сматрати достојним следбеницима најбољих итало-критских радова пониклих на ширем медитеранском подручју између XV и XVII века. Ни ученији путујући домаћи зографи придошли из јужнобалканских крајева, делујући доста касније у напреднијим културно-уметничким срединама (средња и јужна Угарска), неће моћи да ухвате корак с радовима солунских сликарских радионица, остајући у својим опонашањима само њихова бледа сенка.

Ако је судити по димензијама, а још више по дуборезбареним оквирима сачуваних икона по реклом из српских храмова северно од Саве и Дунава, биће да су у трећој деценији XVIII века и олтарске преграде у Срему почеле да добијају посебну зону са празничним сценама. На овај закључак упућују иконе са композицијама *Васкрсења Лазаревог* из Крњешеваца као и *Рођење Христово*, *Силазак Светог Духа* и *Ваведење Богородичино* из Бачинаца.²⁷⁷ То би, надаље, значило како је празнични појас иконостаса Пожаревачке цркве у Сентадереји (1742)²⁷⁸ – радови Темишварлија, Недељка Поповића и Георгија Раните – имао скромне али спомена вредне претходнике у сремским зографима који су иконописали барем читаву деценију раније.

Описни предложак Дионисија из Фурне који се тицао представе *Рођења Христовог*, разликовао се од иконографског решења истоимене палеологовске сцене утолико што у збијену композицију није укључивао и епизоду са купањем младенца. Изостављање овог споредног али живописног детаља имало је двоструку сврху: осим што је значајно растерећивало представу првобитно намењену широком зидном платну, оно је иконописца лишавало потребе да два пута илуструје новорођеног Спаситеља омогућавајући, макар привидно, јединство места и времена драмске радње. Будући да су само иконе *Рођења Христовог* из Сентадереје и из православних цркава у Шибенику, Дубровнику и Дрнишу укључивале ову појединост, сва је прилика да је код њихових наручилаца постојала намера за хотимичним враћањем на византијске фрескописане обрасце из XIV века.

Бачиначка композиција *Рођења Христовог* (1720–1740), рад Станоја Поповића, у иконографском погледу далеко је више барокизована од одговарајуће сцене из старог српског манастира Сенђурђа (1748). Представљена као *Поклоњење пастира*, икона *Христовог рођења* у знаку је Јосифовог

²⁷⁶ P. L. Vocotopoulos, *A propos de l'influence de la peinture crétoise sur la gravure serbe du 16e siècle*, *Balkan Studies*, vol. 24, no. 2 (Thessaloniki 1983) 677–679, fig. 7, 9 и 12.

²⁷⁷ Д. Давидов, Л. Шелмић, *нав. дело*, 51 [кат. бр. 19], 64–65 [кат. бр. 42–44]; П. Васић, *Зограф Станоје и његово дело*, сл. 4–7.

²⁷⁸ Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 35–36, 124, кат. бр. 54; Исти, *Иконе зографа Темишварске и Арадске епархије*, 127.

активног учешћа у мистичном догађају: у атмосфери општег блаженства и умилног спокоја, Јосиф се издваја озбиљношћу свога лика јер у разговору са пастирима упира прстом у тек рођеног наог Христа наговештавајући његову будућу жртву. Мудраци вођени источном звездом (Мт. II, 9–10) и анђеоско буђење уснулих пастира (Лк. II, 8–12) приказани су у горњем сегменту иконе, повише кривуље која је ту да простодушно дочара унутрашњост пећине. И у овако поједностављеној композицији, зограф Станоје радећи у Бачинцима није успео да избегне удвајање ликова двојице пастира у узастопном току двеју јеванђеоских прича. Икона из Сенђурђа, као и нешто млађа из сентандрејске Преображењске цркве (1746–1748), приклања се другој могућности коју је за своје илустровање давало *Рођење Христово – Поклоњењу краљева*. Прва, још робујући средњовековној расцепканости, илуструје три мага која, дошавши са пута и сишавши с коња, управо прилазе на поклоњење мајци и сину, пошто је Јосиф, по правилима старе изографије, измештен у прикрајак. Друга икона, рад непознатих украјинских мајстора, улогу идиличне присности позајмљује краљевима и њиховој телесној стражи, а Маријиног мужа представља као правог чувара стада, са пастирском штаком и шеширом скинутим у знак поштовања. Све ове иконописане варијанте једне од кључних великопразничних сцена српским сликарима наредног периода широм ће отворити могућности за даља замашнија композициона редуковања, припремивши их, истовремено, за још сложенија и прецизнија иконографска значења.²⁷⁹

Представа *Силазак Светог Духа (Духови, Педесетница)* зографа Станоја из Бачинаца још више уверава како наши зографи већ од треће деценије XVIII века почињу све више да заобилазе позновизантијске сликарске ерминеје као предлошке, дајући предност новим, израђеним у барокном духу. Сремска празничка икона прослављала је Свети Дух у форми уобичајеној за средњовековно представљање Васељенских и српских црквено-народних сабора²⁸⁰, приказујући полукружно постављене Христове ученике-мисионаре, али са Богородицом као средишњом фигуром и идејном иконографском жигом. Изостављањем персонификације Космоса²⁸¹ у лику старог краља и наглашавањем светлећег сегмента са огњеним пламеновима и голубицом, очувана је богословска замисао о изливању мудрости на побожну заједницу (апостоли) хришћанске Цркве (Богородица).²⁸² Илуструјући тренутак у којем Христови ученици почињу да говоре дотад њима туђим језицима, бачиначки мајстор међу ликовима који гестикулирају лево и десно од Богородице не издваја посебно првоапостолски пар, светог Петра и Павла. И овај детаљ, заједно са квадрираним подом у првом плану, упућује на помисао да предлошке за ову групу икона Великих празника можда треба тражити у руско-украјинској дрворезној графици XVII века, нарочито у црквеним зборницима монаха Иље.²⁸³

Одвајање од касновизантијског наслеђа показује и сцена *Вавдења* истог мајстора. И ова икона, трећа у реду, прославља Богородичину беспорочност, богомданост и пријемчивост за добровољно учешће у искупитељској улози њеног сина. Илуструјући тренутак када на улазу у јерусалимски храм првосвештеник Захарија шири руке да дочека трогодишњу девојчицу у пратњи њених родитеља и девојака-свећоносица, зограф Станоје уместо традиционалних архитектонских кулиса крај

²⁷⁹ М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, 25 (Нови Сад 1989), 97–101.

²⁸⁰ Ch. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Archives de l'orient chrétien, 13, Paris 1970, 204–209.

²⁸¹ Овом старом средњовековном решењу композиције *Силазка светог Духа* приклањају се непознати аутор сенђурађских икона (1748) и Недељко Поповић сликајући за српску цркву у Чакову (1776). Ипак, између светих апостола Петра и Павла, као једина у фронталном положају, у оба случаја седи Богородица. – в. Д. Давидов, *Иконе зографа Темшиварске и Арадске епископије*, 137 и 144 [кат. бр. 8 и 30, Т. IV и XVII].

²⁸² М. Тимотијевић, *нав. дело*, 117–118.

²⁸³ *Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв.*, Москва 1976, 375 [кат. бр. 737].

којих се одигравају споредне сукцесивне сцене из апокрифа, приказује само позадинске грађевине са препознатљивом руском декоративном штукатуром. Као и на претходним композицијама, гестикулација свих приказаних ликова необично је истакнута и изненађујуће жива за подразумевану мајстетичност новозаветних учесника у њима.

Сцене *Васкрсења Лазаревог*, Христовог *Уласка у Јерусалим* и *Осезанија (Неверства) Томиног* биле су у византијском и српском живопису средњег века, као илустрације јеванђеоских догађаја и Дела апостолских, илустроване једне поред, или једне наспрам других. У висинама сводова налазили су се прикази који су бележили тренутке „између сна и јаве у којима су речи и поруке биле важније од догађаја“²⁸⁴, а зоне фрескописане ближе земљи биле су резервисане за конкретне описе Христовог живота, његове поруке, предсказања и страдања све до разапињања на крсту. У позновизантијском периоду сцене Великих празника премештају се са црквених зидова на црквени мобилијар, наставши начина да се у доба турске доминације на Балкану још више приближе очима православних верника. Наиме, од краја XVI па све до почетка XVIII века у атоским манастирима (Ватопед, Лавра), у Црној Гори (Пива), Херцеговини (Добрићево), Македонији (Полошки манастир, Зрзе, Журче), Бугарској (Арбанаси, Бачково, Роженски манастир) и Албанији (Мосхопоље), приликом замењивања металних полијелеја дрвеним, долазило је и до двостраног исликавања хоросних икона.²⁸⁵ Неке од њих имале су по шест висећих икона на чијој су једној (Журче) или обе стране (Зрзе) биле исликане сцене Великих празника.

И грчки позновизантијски сликари током XVI и XVII века радо су илустровали композицију последњег Христовог великог чуда (*Васкрсење Лазарево*) које је послужило као крунски доказ о његовој кривици, запечативши Спаситељеву даљу земаљску судбину (*Улазак у Јерусалим*). Последњих година XV века непознати критски сликар исликаће обе ове сцене на једној икони, распоређујући их у два хоризонтална регистра једнаких размера.²⁸⁶ Већ помињани анонимни зограф ангажован на изради сенђурађских целивајућих икона (1748) и сам ће по систему двозонског распореда уприличити последње Христово чудо заједно са симболичним почетком његовог страдалиштва.²⁸⁷ Учиниће то, додуше, следећи у свему осим у живописним детаљима Дионисијеву *Ерминију*. Непотписани аутори икона *Васкрсења Лазаревог* из Крњешеваца и Манђелоса приступиће нешто раније обради ових тема следећи, у начелу, описе истог сликарског приручника, али и имајући пред очима или у сећању неку од бољих икона позновизантијских грчких мајстора с овом темом. Као посредник у њиховом визуелном присећању на најбоља старија итало-критска иконографска решења могао је да послужи неки графички предлог, а пре свих *Молитвеник* (Венеција, 1566) Јакова из Камене Реке.²⁸⁸ Млађе иконе из северне Далмације и јужне Угарске са сценом *Уласка у Јерусалим*, уместо натрашке окренутог Христа који јаше док у једној руци држи свитак, приказују скорашњег Великог Страдалника како усмерен ка градским вратима Јерусалима симболично узима судбину у своје руке држећи магарцу поводац.²⁸⁹

Иришки мајстор *Томиног осезанија* измешта сцену из затворене собе у предграђе²⁹⁰, где се неверни Христов ученик у присуству својих другова уверава у Други долазак Спаситељев. За разлику

²⁸⁴ С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 135.

²⁸⁵ В. Поповска-Коробар, *Хоросни икони од Зрзе – дела на линописки зографи од втората четвртина на XVII век*, Тематски зборник на трудови Републичког завода за помениците на културата, 1 (Скопје 1996) 9–10.

²⁸⁶ P. L. Vocotopoulos, *нав. дело*, 678–679, fig.

²⁸⁷ Д. Давидов, *Иконе зографа Темнишварске и Арадске епархије*, 136 [кат. бр. 4, Т. III].

²⁸⁸ P. L. Vocotopoulos, *нав. дело*, fig. 6.

²⁸⁹ М. Тимогијевић, *нав. дело*, 109–110.

²⁹⁰ Чини се да се, у општим цртама, анонимни иришки мајстор ослањао на одговарајућу илустрацију из *Празничног минеја* (Венеција, 1538) Божидача Вуковића. – уп. Д. Медаковић, *Графика српских штампаних књига*, табла XI/2.

од традиционално уобличених композиција са Томиним додиривањем Христових рана по васкрсењу, ова са верницима не комуницира преко исписаних свитака („Господ мој и Бог мој“ – Јн. XX, 28)²⁹¹, већ значајним погледима и експресивним гестовима њених протагониста.

Остале композиције Великих празника које у овом периоду засебно и спорадично иконопишу знани и незнани бококторски, комоговински, далматински и банатски зографи – *Преображење*, *Вазнесење Христово*, *Силазак у Ад* и *Успење Богородичино*²⁹², без обзира на испољене приметније или скромније сликарске вредности, не искорачују значајније из позновизантијске иконографске типологије.²⁹³ Христос се увек, уместо на барокним облацима, представља у округлој или бадемастој мандорли, сцене су строго централизоване и само се по изузетку ослобађају средњовековних принципа изокефалије и дводимензионалне статичности. У серији ових икона ретардираног традиционалног стила издваја се композиција *Вазнесења Христовог* из манастира светог Наума.²⁹⁴ Савсим неуобичајено, Богородица не само да не статира међу апостолима, већ, непосредно се укључујући у синовљево узношење изнад брда под маслињацима, у заносу пружа обе руке пут неба.

Неколико икона *Успења Богородичиног* са граничних српских етничких подручја – из Дрнпша²⁹⁵, Мирања²⁹⁶ и из Фења²⁹⁷ – живи су сведоци постепених начина и путева прихватања нових, у барокном духу преиначених традиционалних композиционих схема. На далматинским иконама Христос није присутан на земљи већ на небеским висинама дочараним обиљем облака где дочекује душу Богородице у облику мале девојчице или, у друштву са Богом Оцем и Светим Духом, крунише своју свету родитељку. С друге стране, Георгије Раните у Фењу изнад Христа исликава празан тунел (стуб)²⁹⁸, начињен од нанизаних небеских украса, али сина који управо умрлој мајци хита да склопи очи, не приказује са персонификацијом њене душе у наручју. Мајстори ових икона избегли су средњовековно симултано приказивање више библијских догађаја. Христово присуство крај мајке и апостола, са испражњеним горњим регистром, указује да је, уместо о *Богородичином Успењу*, реч о *Богородичиној смрти*, а изостављање Христовог лика крај мајчиног одра, уз истовремено приказивање синовљеве добродошлице мајчиној души на небу, негира Богородичино телесно вазнесење, баш онако како га је проповедало протестантско учење.²⁹⁹

Осим престоних и апостолских икона са *Деизисом*, обавезни инвентар олтарских преграда у балканским земљама почев од XVI века сачињавају и дрвени сликани крст с Христовим *Распећем* и посебно издвојене иконе са стојећим ликовима *Богородице* и *Светог Јована Богослова* у подножју. На крајевима кракова крста, у тролисним проширењима, обично су смештане и представе четворице

²⁹¹ Препорука за сликање Дионисија из Фурне. – в. Р. Hetherington, *нав. дело*, 39.

²⁹² Д. Милошевић, *нав. дело*, 16 [кат. бр. 6]; Д. Медаковић, *Српска уметност у XVIII веку*, 12, сл. 4 и 5; Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 153–154 [кат. бр. 11 и 12, Т. LX]; Исти, *Иконе зографа Темишварске и Арадске епархије*, 137–138 [кат. бр. 6, 7 и 10, Т. IV и VI] и 150 [кат. бр. 50 и 51, Т. XXII и XXIII]; Б. Чоловић, *Иконопис Книнске Крајине*, 1, кат. бр. 17, 26, 30 и 33.

²⁹³ За све сцене *Успења Богородичиног* наших зографа из прве половине XVIII века, на пример, могло би се рећи да полазе од композиционог решења Божидара Вуковића из *Празничног минеја* (1538), за који је, као и за *Молитвеник* Јакова из Камене Реке (1566), утврђено у коликој мери је зависио од икона грчких позновизантијских сликара. – уп. Д. Медаковић, *Графика српских штампаних књига*, табла LIV/2.

²⁹⁴ Д. Медаковић, *Путеви српског барока*, сл. 25.

²⁹⁵ Б. Чоловић, *Иконопис Книнске Крајине*, 1, 31 [кат. бр. 12].

²⁹⁶ М. Савић, *Сликарство у српским црквама у унутрашњости сјеверне Далмације*, 122–123, ил. 30.

²⁹⁷ М. Јовановић, Л. Шелмић, Н. Кусовац, *Уметничко благо Срба у Румунији*, 26–27 [кат. бр. 6]; М. Јовановић, *Сликарство темишварске епархије*, 521, сл. 467.

²⁹⁸ Облак (γυφορ) или стуб од облака и ватре, истовремено и откривају и скривају Бога, означавајући његову неприступачну природу једнако као и присутност. – в. В. Лоски, *Боговиђење*, Вршац 1997, 15.

²⁹⁹ М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, 124–129.

јеванђелиста или само њихови симболи. У дну крста, на месту где се завршна дрвена конструкција везивала за архитравну греду иконостаса, могла је бити приказана и *Адамова лобања* (грч. η Κάρα του 'Αδάμ), односно, *Лобно место* (грч. Κρανιον Τοπος), *Оплакивање Христово* (*Санетије*)³⁰⁰, проширени *Деизис*³⁰¹ или каква друга особена композиција (патрон храма).³⁰² Све ове сцене неодвојиве су од својих дуборезбарених држача у облику сучељених или међусобно леђима окренутих змајева или змијоликих чудовишта по којима је цела конструкција постала познатија и стекла популарно име *змајолики* или *змајеви крст* (грч. δρακοντιος σταυρος).³⁰³

Сликани крстови су општераспрострањени ликовни украс и црквених олтара католичке западноевропске уметности средњег века. По декоративности и сликарским вредностима, нарочито су се истицали немачки тзв. тријумфални крстови (*Triumphkreuze*) и италијански надалеко познати сликани крстови (*le croci dipinte*), настали спојем готичког манира са снажним продором византијског утицаја у XIII веку. Посредством Млетака, прво грчки а за њима и домаћи мајстори већ од XV века израђују сликане олтарске крстове за фрањевачке и доминиканске манастире у Приморју и Далмацији.³⁰⁴ Тек две стотине година касније, монаси из балканског залеђа под турским ропством, по угледу на оближња римокатоличка *Распела*, самостално сликају и резбаре крстове за православне храмове у Епиру у Грчкој³⁰⁵, широј околини Прилепа у Македонији и у старосрпској Метохији. Овакав тип врха олтарске преграде у XVII веку зракасто се шири на подручје Свете Горе и централне Србије³⁰⁶, да би српски протобарокни и псеудобарокни зографи све до 1800. године и изван територије под Османлијама, у јужној Угарској, православној Далмацији и румунском Банату израђивали традиционалне *змајеве крстове* као чуваре праве вере и старе славе својих народа у поробљеним или полувазалним државама.

Фрагментарно сачуван сликани крст са иконостаса бивше српске Збешке цркве у Сентадреји (1721), сада се налази *in situ*³⁰⁷, без бочних представа с Богородицом и светим Јованом. У угловима *Распећа* насликани су симболи јеванђелиста, а у самом подножју крста налази се и приказ Адамове лобање. По правилима византијске изографије, тело распетог Спаситеља илустровано је с перизомом око бедара, бестежински постављено с оба стопала на *suppedaneum*. Више од две деценије доцније (1743), Недељко Поповић за некадашњи српски храм у Овсеници иконопише Христово *Распеће* с Богородицом и светим Јованом Богословом. Чак ни тако позно, мајстор не напушта традиционални облик и положај тела распетог Господа који, занемарујући раширене руке, више одаје утисак лежећег мртвог Христа какав је уобичајено представљан на плаштаницама, него за крст приковану људску плот. Једине промене у односу на обрасце формиране у епохи Палеолога одају

³⁰⁰ М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд 1965, 95–96, табла XLV/A.

³⁰¹ Исто, 96, табла XLV/B.

³⁰² П. Миљковић-Пепек, *Големит крст од охридската црква Мали свети Врачи*, Тематски зборник на трудови Републичког завода на спомениците на културата, 1 (Скопје 1996), 155–161, сл. 5.

³⁰³ М. М. Машнић, *Иконостасот од Ореочкиот манастир Свети Никола*, Тематски зборник на трудови Републичког завода на спомениците на културата, 1, 43; Љ. Стошић, *Остаци иконостаса старе цркве у Александровцу: Пример поствизантијског сликаног крста балканског типа*, у: *На размеђу Истока и Запада: Студије и чланци о новијој српској уметности*, Београд 1999, 87–95.

³⁰⁴ В. Ј. Ђурић, *Дубровачка сликарска школа*, Београд 1963, 63–64, 274; G. Gamulin, *Slikana Raspela u Hrvatskoj*, Zagreb 1983, 9.

³⁰⁵ Ε. Γκαλαράη, *Ευλογυλπτα τεμπλα Ηπειρου 17ου – α' ημισεος 18ου αι, Προστυπα ευλο-γυλπτα*, Αθηνα 1980, 176–181.

³⁰⁶ А. Серафимова, *Прилог проучавању иконостасних крстова на Балкану*, у: *Манастир Црна ријека и свети Петар Коришки*, Приштина–Београд 1998, 149–167.

³⁰⁷ Храм је у међувремену променио власника: 1948. године уступљен је римокатолицима. – в. Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, 167 (кат. бр. 37); Исти, *Сентадрејске српске православне цркве*, Сентадреја 2005, 88.

ликови двоје учесника у јеванђеоском догађају: Христова мати и свети Јован чији ликови не оличавају тугу и плачну уцвељеност већ се приказују како у нади и вери у спас³⁰⁸ уздижу своје главе и погледе ка Распетом. Аутори сликаних *Распећа* из Боке и православне Далмације (Котор, Стрмица, Кула Атлагића) приклањају се западњачкој варијанти Христове смрти – њихове натуралистичке представе људске анатомије приказују Спаситеља како, главе клонуле на десно раме, а ногу у коленима нагнутим на леву страну, виси обећен о три уместо о четири чавла. У питању је хибридни стилски тип *Распећа*, од 1300. прихваћен у Венецији као симбиоза готичког веризма и византијског естетизма (кривуља Христовог тела у облику латиничниг слова S). Његова омиљеност у овим крајевима не чуди ни почетком XIX века, као што и трнов венац око Христове главе (Марков манастир, Благовештење Кабларско) или сцену *Оплакивања Христовог* у подножју сликаног *Распећа* (Дечани) треба разумети само као неке од уверљивих трагова западноевропских утицаја на уметност ортодоксног света³⁰⁹ у доба туркократије.

³⁰⁸ Сличне промене, позиви на активну побожност путем емотивног уживљавања посматрача, подстакнуте јансенистичким и пијетистичким покретима, примећене су и у западноевропској уметности на преласку из XVI у XVII век. – уп. Б. Вуксан, *Идеје реформе и појава бакрореза код Срба у XVIII веку*, Зборник Филозофског факултета, XVI (Београд 1989), 212–213; Исти, *Покајање и исповед код Срба у религиозној литератури и графици XVIII века*, Зборник Филозофског факултета, XVII (Београд 1991), 267, 269–270.

³⁰⁹ Крст са *Распећем* на врху иконостаса цркве Светог Луке у Котору веома добро илуструје начине спајања верских и уметничких уверења римокатоличког и православног културног круга. Лик распетог Христа, рад непознатог грчког мајстора из 1708. године исечен је и постављен у дуборезбарени позлаћени рам којем су у подножју придодати ликови Богородице и светог Јована, дела неког од сликара бококоторске иконописне школе. – в. М. Кривокапић, *Историја икона и иконостаса у цркви светог Луке у Котору*, у: *Црква Светог Луке кроз вјекове*, Котор 1997, 216, сл. 2.



47. О. Мркојевић, *Деизис са светим арханђелима*, триптих (1692), Српска црквено-уметничка збирка, Сентандреја
 47. O. Mrkojević, *Deesis with Holy Archangels*, triptych (1692), Gallery of Serbian Church Art, Szentendre



48. Зограф Митрофан, *Богородица са Христом*, икона из Чипа (почетак XVIII века), Српска црквено-уметничка збирка, Сентандреја
 48. Zoographer Mitrophanes, *Holy Virgin with Child*, icon from Szigetsép (early 18th c.), Gallery of Serbian Church Art, Szentendre



49. Непознати мајстор, *Свети Никола са житијем*, икона из Мохова (почетак XVIII века),
Галерија Матице српске, Нови Сад
49. Anonymous painter, *Hagiographic icon of St Nicholas*, icon from Mohovo (early 18th c.),
Gallery of Matica srpska, Novi Sad



50. *Свети Никола спасава лађу од потопљења*, детаљ иконе из Мохова (почетак XVIII века),
Галерија Матице српске, Нови Сад
50. *St Nicholas Keeps a Ship from Sinking*, icon from Mohovo – a detail (early 18th c.),
Gallery of Matica srpska, Novi Sad



51. К. Дамјановић, *Света Тројица (I)* (1704), икона, Музеј Српске православне цркве, Београд
51. K. Damjanović, *Holy Trinity (I)* (1704), icon, Museum of the Serbian Orthodox Church, Belgrade



52. К. Дамјановић, *Света Тројица (II)* (1704), икона, Музеј Српске православне цркве, Београд
52. K. Damjanović, *Holy Trinity (II)* (1704), icon, Museum of the Serbian Orthodox Church, Belgrade



53. Непознати мајстор, *Христос Цар над Царевима*, икона из Вилања (око 1720), Српска црквено-уметничка збирка, Сентандреја

53. Anonymous painter, *Jesus Christ as King of Kings*, icon from Vilanj (c. 1720), Gallery of Serbian Church Art, Szentendre



54. Непознати мајстор, *Богородица са Христом*, икона из Великог Будмира (око 1720), Српска црквено-уметничка збирка, Сентандреја

54. Anonymous painter, *Holy Virgin with Child*, icon from Veliki Budmir (c. 1720), Gallery of Serbian Church Art, Szentendre



55. Непознати грчки мајстор, *Богородица са Христом*, икона (1724), ризница манастира Пећка патријаршија
55. Anonymous Greek painter, *Holy Virgin with Child*, icon (1724), treasury of the Monastery of the Patriarchate of Peć



56. Непознати грчки мајстор, *Христос Велики Архијереј*, икона (1724), ризница манастира Пећка патријаршија
56. Anonymous Greek painter, *Jesus Christ as the Great Archpriest*, icon (1724), treasury of the monastery of the Patriarchate of Peć



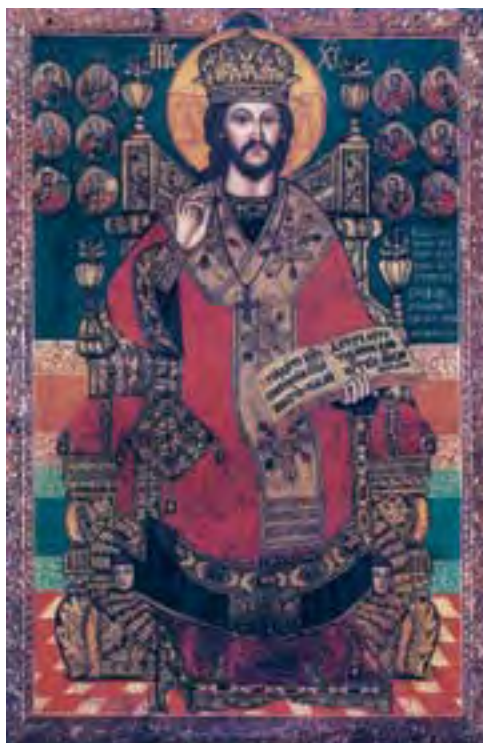
57. Г. Стојановић, *Царске двери*, Ср. Карловци – Сибач (1740–1742)
57. G. Stojanović, *Royal Doors*, Sremski Karlovci – Sibač (1740–1742)



58. Н. Поповић и Г. Раните, *Сабор светих арханђела*, икона из Пожаревачке цркве (око 1742),
Српска црквено-уметничка збирка, Сентандреја
58. N. Popović and G. Ranite, *Synaxis of Holy Archangel*, icon from the church in Požarevac (c. 1742),
Gallery of Serbian Church Art, Szentendre



59. С. Поповић, *Богородица са Христом*, икона из манастира Врдника (1743), Галерија Матице српске, Нови Сад
 59. S. Popović, *Holy Virgin with Child*, icon from the Monastery of Vrdnik (1743), Gallery of Matica srpska, Novi Sad



60. С. Поповић, *Христос Велики Архијереј*, икона из манастира Врдника (1743), Галерија Матице српске, Нови Сад
 60. S. Popović, *Jesus Christ as the Great Archpriest*, icon from the monastery of Vrdnik (1743),
 Gallery of Matica srpska, Novi Sad



61. С. Поповић, *Фриз с апостолима*, икона из Великих Радинаца (четрдесете године XVIII века),
Музеј Срема, Ср. Митровица

61. S. Popović, *Carved frieze with Apostles*, icon from Veliki Radinci (1740s),
Museum of Srem, Sremska Mitrovica



62. Непознати мајстор, *Недремано око*, икона из Граднулице (прва половина XVIII века),
Музеј у Зрењанину

62. Anonymous painter, *Watchful Eye*, icon from Gradnolica (first half of the 18th c.),
Museum in Zrenjanin



63. Непознати солунски мајстор, *Богородица са Христом* (прва половина XVIII века),
Музеј Срема, Сремска Митровица

63. Anonymous painter from Thessalonika, *Holy Virgin with Child* (first half of the 18th c.),
Museum of Srem, Sremska Mitrovica



64. Непознати солунски мајстор, *Христос Велики Архијереј* (прва половина XVIII века,
Музеј Срема, Сремска Митровица

64. Anonymous painter from Thessalonika, *Jesus Christ as the Great Archpriest* (first half of the 18th c.),
Museum of Srem, Sremska Mitrovica

Српска минијатура из доба туркократије с мајсторима кратовске преписивачке радионице¹ из друге половине XVI века, у стручној литератури већ је распозната као основни предлог еkleктички настројеним рачанским илуминаторима.² Приликом разматрања стилских особености наших рукописа с краја XVII и с почетка XVIII века, није остало незапажено и учешће илустрација из старијих српских и новијих руско-украјинских штампаних књига.³ Штавише, на основу упоредних студија историчара уметности и историчара језика и књижевности, о српском минијатурном сликарству стиче се подељени утисак: уколико су рукописи настали на територији под турском влашћу, приписује им се „ропско копирање“ предлога заједно са неамбициозношћу и неинвентивношћу њених аутора, а када се за њихове преписиваче установи да су рукоделили на подручју Хабзбуршке монархије, упркос изреченој зависности од истих штампаних или илуминираних узора, истиче се њихов дотад невиђени уметнички квалитет и барокни сензибилитет. С друге стране, проучаваоци рукописа насталих крајем XVII и почетком XVIII века, својим сазнањима о примерцима насталим што у старој што у новој средини, учинили су општепознатим калуђереписаре подрињског манастира Раче и њихове настављаче. Уз уважавање првенства и значаја које је организована делатност рачанске преписивачке школе имала на размеђу двају векова и доба, и рукописним књигама сличних стилских одлика и истоветних коришћених узора, настајалим и у другим манастирима или мањим културним центрима – нарочито у Босни⁴ – такође ваља по-

¹ Свој уметнички процват кратовска преписивачка школа достиже делатношћу попа Јована Србина у другој и трећој четвртини XVI столећа (1558–1583). Провинцијалан само у географском али не и у културном смислу, овај скрипторијум утицаће на рукоделисану орнаментичку књига преписиваних не само у Босни, Славонији и Срему, него и у Русији, Хиландару, Бугарској и Румунији. – в. Л. Мирковић, *Протопоп Јован Србин из Кратова, преписивач и минијатор књига 1526–1583*, Богословље, св. I (Београд 1957), 25–26; З. Јанц, *Преписивачка школа поп-Јована из Кратова и њени одјаци у каснијем минијатурном сликарству*, Зборник Музеја примењене уметности, 15 (Београд 1971), 111, 124; М. Харисијадис, *Најстарији рукопис исписан у Кратову у првој половини XVI века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, 27–28 (Нови Сад 1991–1992), 213.

² Д. Медаковић, *Српска минијатура XVIII века*, Библиотекар, 4 (Београд 1958), прештампано у: Д. Медаковић, *Путеви српског барока*, Београд 1971, 194; Исти, *Значај манастира Раче у српској култури 18. века*, Рачански зборник, 1 (Београд 1996), 20.

³ С. Радојчић, *Стара српска минијатура*, Београд 1950, 53 и 59; Д. Медаковић, *нав. дела и места*; П. Момировић, *Две изузетне књиге из XVII века у Беоцину*, Рад војвођанских музеја, 25 (Нови Сад 1979), 15–18; S. Petković, *Rukopis manastira Žitomislića iz Britanske biblioteke u Londonu*, *Naše starine*, XVI–XVII (Sarajevo 1984), 114–117; Исти, *Илустрације из штампаних књига као предлози српским и бугарским минијатуристима XVI–XVIII века*, у: *Словенско средњовековно наслеђе*, Београд 2001 (2002), 401–423.

⁴ М. Харисијадис, *Неколико рукописа преписаних и илуминираних у Сарајеву почетком XVIII века*, Прилози за проучавање историје Сарајева, год. II, бр. 2 (Сарајево 1966), 213–253.

клонити дужну пажњу. Уосталом, ни све књиге преписане по Великој сеоби у Сентандреји при патријаршијском двору, нису дела једино рачанских пострижника и Кипријанових ученика.⁵ И најновије неочекиване преатрибуције до којих се дошло након детаљно обављених савремених археографских анализа рачанских рукописа⁶ само потврђују досад недовољно истицану чињеницу: ликовна опрема књига у овом периоду – без обзира на место и годину настанка или име аутора-калиграфа – имала је све одлике једног потпуно израженог и јасно одређеног *стила*. Будући да је реч о утемељивању барокног ликовног израза који почива на систему незавршених и несавршених облика а не на статичним и једном завек одређеним формама, његова сасвим развијена, зрела фаза може и да обмане. Наиме, како је због преплитања традиције и новотарија готово немогуће оштро разлучити стара од нових схватања, лако се може пасти у замку проглашавања сасвим уобличеног стила његовим тек прелазним или почетним раздобљем. Српско минијатурно сликарство с краја XVII и с почетка XVIII века срећан је спој и школски пример спајања три израза – индивидуалног, националног и духа времена – у барокни стил тзв. православног културног круга. Прожимање старобалканске традиције прво с оријенталним исламским, потом са поствизантијским грчким, а најпосле и са руско-украјинским особеностима⁷ иде у прилог научним поставкама о непосредном укрштању источне са западном цивилизацијом на свим нашим етничким просторима под туђинском влашћу. Будућа проучавања знаних и незнаних српских рукописа раштрканих по бројним домаћим и страним збиркама, библиотекама, музејима и архивима, употпуниће досадашња сазнања и о рачанским преписивачима и о калиграфској делатности њихове сабраће у суседним областима. Разлике у тако сабраном илуминаторском корпусу не би ваљало да претегну над могућношћу препознавања њихових заједничких ликовних одлика унутар једног те истог – аутентично српског духовног заједништва.

Летописац бележи да су у „тешка и усилна времена“ када су се „љути страх и беда“ случили 1690. године на српски народ, међу многим спаљеним православним манастирима биле и лавре: Хопово, Милешева, Раваница и Рача. Да ли је, када и како у општем метежу порушен и спаљен манастир Рача у крају Дрине, данас се поуздано не може утврдити, као што се само да претпоставити да су се неки од Рачана, поневши са собом црквене утвари, придружили своје народу и патријарху у Великој сеоби. Опустевши сасвим или не, тек манастир Рача се са својим скитом светог Георгија у Бањи гаси као жижга српске писмености у Подрињу да би се, нешто касније, обновио још преданијим радом својих негдашњих општежитеља у избеглиштву.

Од Рачана преписивача до Велике сеобе поименце су познати Киријак, Христофор и Висарион⁸, а од оних који су се неко време окупили око патријарха у Сентандреји а потом растумарали по Угарској све до Коморана, своје записе у књигама које су писали и украшавали оставили су Кипријан, Јеротеј, Максим и Григорије.⁹

⁵ С обзиром на новија сазнања и исправке старе Скерлићеве теорије о Рачанима у његовој *Историји српске књижевности у XVIII веку*, писар Михаило био би милешевски а не рачански монах, а попу Рафаилу и архиђакону Данилу поуздано се не може утврдити ни порекло, ни припадност сентандрејском скрипторијуму – в. Б. Маринковић, *Одломци трагања за Рачанима и традицијом о Јеротеју Рачанину*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, књ. XII/1 (Нови Сад 1969), 269–270; М. Бошков, *Хронографи и писарска традиција Рачана*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XXXVI, св. 3 (Нови Сад 1988), 371–372.

⁶ Љ. Васиљев, *Нови подаци о рукописима Кипријана Рачанина*, у: *Ђирилске рукописне књиге Библиотеке Матице српске. VI, Стихологија Кипријана Рачанина*, Нови Сад 1996, 35–51; Иста, *Илуминације рукописних књига Рачана*, Рачански зборник, 2 (Београд 1997), 44–49.

⁷ М. Бошков, *Хронографи и писарска традиција Рачана*, 367.

⁸ К. Шкорић, *О Рачи и Рачанима*, у: *Ђирилске рукописне књиге Библиотеке Матице српске. VI, Стихологија Кипријана Рачанина*, 15.

⁹ Исто; Д. Давидов, *Сентандреја у доба Рачана*, Рачански зборник, 1 (Београд 1996), 32.

Име остарелог рачанског духовника, кир Христофора, у рукописима преписаним у новој средини више се не среће, али је патријархово писмо одбеглој братији из Раче – познато као отворени или привилегијални лист (1697) – насловљено управо на њега. Реч је о благословеној дозволи за настањивање у опустелом фрушкогорском манастиру Беочину где Рачани могу „цркву вадрузити и тамо живети без сваке турбације и задржанија“.¹⁰ До подизања нове богомоље од трошног материјала у Беочину (1708), рачански монаси проводили су своје избегличке дане преписујући књиге у сентандрејском скрипторијуму при манастиру светог Луке предвођени будним оком и вичном руком „општег духовника будимскога предела“, илуминатора Кипријана Рачанина. Ту, при патријаршијском двору, све до обнављања и других пострадалих фрушкогорских манастира, нашли су привремено прибежиште и калуђери братстава манастира Раванице, Крушедола и Хопова. Одбегле Рачане, међутим, ни Сентандреја ни Беочин нису дуго одржали на окупу. Убрзо по сеоби, трагови странствовања и просветно-преписивачке делатности најистакнутијих међу њима прате се по угарским варошима, од Фелдвара до Коморана и Ђура. Ипак, цртачко-писарска дела избеглих Рачана посвећена свом матичном манастиру, у који су се све време надали да ће се убрзо вратити, чувају и дан-данас ризнице манастира Беочина¹¹ и његови оближњи манастири или филијале (Мала Ремета).¹²

Сачувани рукописи из четрдесетих и педесетих година XVII века откривају имена калуђера Киријака (Гиријака) и Висариона као првих мајстора-преписивача из рачанског скрипторијума. Мада су неке од руком исписаних Киријакових богослужбених књига успеле да се сачувају од зуба времена све до данас, оне још увек нису постале предмет научног истраживања.¹³

Сасвим је другачије са преписивачким опусом Христофора Рачанина, рачанског пострижника који живи и ради у манастирском скиту Светог Георгија у оближњем месту Бањи. О броју његових рукописа може се само нагађати, будући да их је само сигнираних, са сигурношћу атрибуираних и сачуваних – десетак.¹⁴ Судајући по *Дневнику патријарха Арсенија Црнојевића о путовању у Јерусалим 1683*, Христофор Рачанин био је један од учесника поклоничког путешества у Свету земљу, што говори о присним односима остарелог калиграфа са највишим српским црквеним круговима у време пре Велике сеобе. Очувано пријатељство са патријархом вероватно је и било разлог архијерејевог обраћања кир Христофору при давању грађевинске дозволе за обнову манастира Беочина рачанском братству. Без обзира што се тако сазнаје да је Христофор 1697. године још био међу живима, до сада није пронађен ни један писани траг о настављању преписивачке делатности овог Рачанина у новој средини. Богослужбене књиге – минеји, служабници, стихологије, триоди, чиновници и псалтири – писане су Христофоровом руком и украшаване заставицама и стилизованим иницијалима са геометријским, флоралним, зооморфним и тератолошким детаљима. Орнаментика ових минијатура чини темељ за разумевање доцније илуминаторске школе која се прочула као рачанска преписивачка радионица. Сви рукописи о којима је реч настали су у распону од 22 године (1666–1688) и сви су, сем *Псалтира с последованијем*¹⁵, самостална Христофорова дела.

¹⁰ Д. Руварац, *О манастиру Рачи и Беочину: Историјско-критичка цртица*, Споменик СКА XXXIII, II разред, књ. 30 (Београд 1898), 52, 55 и 60; Д. Страњаковић, *Манастир Рача*, Братство, XXIV (Београд 1930), 78–79, 82 и 88.

¹¹ Данас претежно у оквиру Музеја српске православне цркве у Београду. Беочинска збирка старих богослужбених књига поседује и примерке руско-украјинске штампе који су се својевремено налазили у рукама Рачана. – в. П. Момировић, *Две изузетне књиге из XVII века у Беочину*, 15–18.

¹² С. Живојиновић, *Рача у крај Дрине*, Београд 1974, 47; П. Момировић, *Старе рукописне српскословенске књиге у Сремљу*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, VIII–IX (Нови Сад 1978), 392–399; Исти, *Две изузетне књиге из XVII века у Беочину*, 18.

¹³ К. Шкорић, *нав. дело*, 17.

¹⁴ Исто, 18–19.

¹⁵ Из археографских истраживања се сазнаје да је *Псалтир с последованијем* из 1672. године Христофор „писао“ заједно и истовремено с Кипријаном Рачанином у скиту Светог Георгија. Овај рукопис постаје занимљив и по двојном ауторству,

Кратовска школа минијатуре средином XVI века уводи у рукописне књиге бар две својеврсности које ће читав век доцније разрадити два у то време најчувенија преписивача, Гаврило Тројичанин¹⁶ и његов сабрат из Раче, Христофор. У питању су оквири за фигуралне композиције у облику ромбоидног, четворолисног, бадемастог или кружног поља, ограничени преломљеним (сараценским) луцима и својеврсним декоративним елементима познатим као „гранчице“¹⁷ са десне стране овако компонованих заглавља. И више од тога, заставице, иницијали и вињете јеромонаха-илуминатора Христофора Рачанина стилски су сродне са осталом минијатурном орнаментиком насталом у другој половини XVI века на ширем подручју српских поробљених земаља. За једно од Христофорових украсних заглавља, на пример, састављено од три испреплетена круга (*Минеј за август*, 1684)¹⁸, слободно се може рећи да представља копију заставице с другог листа *Псалтира с последованијем* из манастира Равне реке (Рашка област), писаног у последњој четвртини XVI века.¹⁹ Опажање наших истакнутих истраживача ћирилских јужнословенских рукописа како се у случају овог декоративног система ради о распрострањеном украсу „балканског стила“²⁰, ишло би у прилог претпоставци о директном утицају руком писаних и украшаваних књига из друге половине XVI века на читавих сто па и више година млађе минијатурно сликарство.²¹ Реч је о појави која није непозната у историји византијске и поствизантијске уметности балканских народа: и преписивање књига, и осликавање црквених зидова, и израда икона у турском периоду (XVI век) имало је за углед најрепрезентативније примере ликовне уметности из доба Палеолога. Што се поменуте орнаментике неовизантијског и „балканског“ стила тиче, довољно је бацити поглед на почетне листове хиландарског *Изборног јеванђеља* из друге четвртине и *Пентикостара убогога Рајка* из средине XIV века као и *Апостола апракос* из прве половине и *Зборника хомилија* из средине XV века²² да би стекао увид о развојном путу овог геометријског типа заглавног украса српске средњовековне књиге.

Приближно у исто време, у првој половини XIV века, балканском типу заглавног орнамента придружује се и тзв. архитектонска заставица с три вертикале.²³ Њена степеничasto-потковичаста конструкција која се сужава на горе, представљала је схематизовани приказ, односно, попречни пресек куполне црквене грађевине. Апстраховани мотиви Голготе, Божијег храма или Небеског Јерусалима, као симболи васкрсења, били су чест украс насловних страна новгородских рукопи-

и по чињеници да је то и Кипријанов првенац и једини сачувани траг о његовој делатности у старој постојбини. – в. Љ. Васиљев, *Нови подаци о рукописима Кипријана Рачанина*, 36–38.

¹⁶ О ликовној опреми рукописа Гаврила Тројичанина старали су се Козма или Јован (*Псалтир*, 1643) и Андреја Раичевић (*Шестоднев Козме Индикоплова*, 1649). – в. Љ. Васиљев, *Орнаментика у рукописима Гаврила Тројичанина*, у: *Ћирилске рукописне књиге Библиотеке Матице српске. III, Псалтир Гаврила Тројичанина из 1643. године*, Нови Сад 1992, 47–54.

¹⁷ *Исто*, 127. О исламском утицају на српско минијатурно сликарство, незаобилазна је студија З. Јанц, *Исламски елементи у српској књижи*, Зборник Музеја примењене уметности, 5 (Београд 1959), 27–45. Поменуте *гранчице*, како је већ запажено, нису друго до стилизовани изданци дивље руже, каранфила или зумбула. – в. Иста, *Уметност књиге у првој половини XVI века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, 27–28 (Нови Сад 1991–1992), 231.

¹⁸ П. Момировић, *Старе рукописне српскословенске књиге у Срему*, 392, сл. 3.

¹⁹ В. Мошин, *Ћирилски рукописи Повијесног музеја Хрватске и Копитареве збирке*, Београд 1971, 44–45 и табла 47 (II). Рукопис је својевремено доспео у манастир Пакру у Славонији, а данас је, као депозит Српске православне цркве, власништво Повијесног музеја Хрватске (R-34).

²⁰ *Исто*, 44.

²¹ Колорисана варијанта заставице са испреплетеним круговима, на пример, јавља се и почетком XVIII века, у *Службенику* манастира Житомислића чији текст и илустрације понавља Лазар Бугарин 1706. године у Сарајеву. – в. S. Petković, *Rukopis manastira Žitomislića*, 112–113.

²² Ј. Максимовић, *Српска средњовековна минијатура*, Београд 1983, 32, 59 и ил. 71, 104, 157 и 163.

²³ *Исто*, 54.

са XIV века²⁴, а од 1346. године, почев од *Псалтира Бранка Младеновића*²⁵, и омиљена декорација заглавља српских богослужбених књига.²⁶ Изузетно, крајем XIII века, вероватно следећи старију византијску традицију минијатурног сликарства, калиграф *Богдановог српског [четворо]јеванђеља* прибегава рустичном начину исцртавања заставица које својом стилизацијом више подсећају на представу „Голготе са три крста“ него на „црквену грађевину са три куполе“.²⁷ У XIV и XV веку првобитан архитектонски тип заставице већ увелико одмењује геометријски. Осим помињаних рукописа (*Пентикостар убогога Рајка, Апостол апракос, Изборно јеванђеље*), новом виду заставица изведених у стилу „геометријске апстракције“ припада читав низ српских рукописа (*Калиниково и Романово јеванђеље, Четворојеванђеље* из архива САНУ, *Четворојеванђеље* из 1372, *Смедеревско четворојеванђеље*)²⁸, док архитектонску структуру заставице обележене као Храм Премудрости задржава једино писар-илуминатор *Паренесиса* и загребачког *Триода Георгија Анагноста*.²⁹

Стилизована заставица са геометријским преплетом унутар степенчастог поља изнова добија своје место у заглављу српских рукописа у другој четвртини XVI века.³⁰ У уметничком погледу, једна од узорнијих заставица овог типа књижног украса јесте и она са заглавља *Псалтира с последованијем* који се све до депоновања у Повијесном музеју Хрватске (R-33) налазио у поседу манастира Гомирја.³¹ Неколорисану, пером исцртану заставицу овог стила са плетером у степенчастом орнаменту из чијих спољашњих углова избијају стилизоване витице, 1684. године израђује „многочешни и худи“ јеромонах Христофор на првом листу *Служабног минеја за август*.³²

Графички манир у изради степенчасте заставице негује и Јеротеј Рачанин, за чији је илуминаторски рад с правом изречено да је „у духу и традицији Христофорове стилизације иницијала и орнамената“.³³ Без двоумљења, то потврђује и нешто преиначен већ помињани преплет Христофорове заставице са круговима, исцртан у „балканском стилу“. Реч је о орнаменту уметнутом у Јеротејево заглавље са степенчастим пољем у *Ирмологији (са стихологијом)*, рукопису завршеном око 1700. у Фелдвару на Дунаву, у земљи Угарској, а на служби манастиру Рачи.³⁴ Штавише, ова Јеротејева заставица има и витичасти избојак са птичицом на врху с десне стране – позни обол крајевској школи асиметрије.

И други тракасти орнаменти, иницијали и биљне вреже са људским главама у Јеротејевим рукописима писаним и илуминираним после Велике сеобе показују мајсторову чврсту везаност за

²⁴ М. Пуцко, *Псалтирњ Грозног и неке друге вопроси изучения новгородског књижног искуства XIV века*, Зборник Музеја примењене уметности, 19–20 (Београд 1975–1976), 61–79.

²⁵ С. Радојчић, *La Table de la Sagesse dans la littérature et l'art serbe depuis le début du XIIIe jusqu'au début du XIVe siècle*, Зборник радова Византолошког института, XVI (Београд 1975), текст на српском у: С. Радојчић, *О Трпези Премудрости у српској књижевности и уметности од раног XIII до раног XIV века*, у: *Одабрани чланци и студије: 1933–1978*, Београд–Нови Сад 1982, 225–226, сл. 177.

²⁶ Ј. Максимовић, *нав. дело*, 55.

²⁷ *Исто*, 95 и ил. 48, 49 и 52.

²⁸ *Исто*, ил. 60, 100, 138–141, 142–143 и 166–167.

²⁹ *Исто*, ил. 67–68.

³⁰ Љ. Васиљев, *Орнаментика у српским рукописима прве половине XVI века*, Археографски прилози, 15 (Београд 1993), 68, сл. 60–63. Овај орнамент је у првој четвртини XVI века већ продро и у српску дрворезну графику. Наиме, једна хиландарска икона *Распећа* на хартији отиснута са дрвене матрице, имала је у подножју крста управо овако изведено степенчasto поље у којем је била смештена минијатурна сцена *Санетија Христовог*. – в. Д. Медаковић, *Стари српски дрворез*, Београд 1964, сл. 6.

³¹ В. Мошин, *нав. дело*, I, 43–44 и II, табла 20.

³² *Исто*, I, 25–26 и II, табла 20.

³³ П. Момировић, *Старе рукописне српскословенске књиге у Срему*, 394, сл. 12 на стр. 399.

³⁴ К. Шкорић, *нав. дело*, 26.

рачански скрипторијум и старобалканску традицију минијатурног сликарства. Ако Христофорови ликови светих црквених отаца у заставицама са ромбоидним пољима (*Служабник*, 1670–1680) могу да се доведу у везу са кратовским рукописима попа Јована (1580), а његови иницијали танког цртежа показују сродност са витичастим почетним словима у рукописима српске и молдавске редакције из прве половине и средине XVI века, узоре Јеротеја, као Христофоровог настављача, ваља тражити на истим местима и у истим временима. У прилог овоме иду Рачанинове цртане заставице са низовима или сплетовима плетеница (*Минеј за април*, 1698–1699, *Ирмологија*³⁵, око 1700. године, *Цветни триод*³⁶, после 1712. године). Будући да и бугарски илуминатори³⁷ и наши преписивачи-калиграфи како на турској (Сарајево, манастир Ступје)³⁸, тако и на аустријској територији (Ораховица)³⁹ истовремено посежу за истим предлошцима долазећи до задивљујуће сродних декоративних решења⁴⁰, чини се да у овој појави треба видети одраз савременог духа и општи уметнички ток развоја у њему.

Две врсте Јеротејевих иницијала, и витичастих и плетених, рађени су у Христофоровом „стилу“ што значи да су цртани по угледу на старије српске рукописе из турског периода, од почетка XVI до почетка XVII века. Орнаменти са људским главама, било да су део заглавља, иницијала или самосталних вињета, својом, досад, недовољно тумаченом појавом, побуђују нарочито интересовање.

Први тип глава са разбокореним власима увек је у саставу заставица, степеничестих као и обичних, правоугаоних. Њихова стилизација суштински се не разликује ни када се нађу у пару (степеничесте), ни када се јаве као централни мотив (правоугаоне заставице). Из голобраде и младолике мушке главе излази по шест власи (увојака дугачке косе) које се узајамно преплићу обликујући купасте орнамент и један или два биљна преплета – тело заставице. С обзиром на намену и садржај литургијских књига⁴¹ чија су заглавља ови орнаменти украшавали, библијска личност „чије косе прелазе у биљне стабљике, као из Дафнине главе“⁴² могао би бити Авесалом, син цара Давида.⁴³ Цртачки најпрефињеније заставице са разбокореном косом на људским главама изводи Христофор Рачанин⁴⁴ у својим рукописима из друге половине XVII века. Упрошћеније и сведеније

³⁵ П. Момировић, *нав. дело*, 393–399, сл. 7, 11 и 12.

³⁶ Исти, *Две изузетне књиге из XVII века у Беоцину*, 17–18 и сл. 4 и 5.

³⁷ В. Мошин, *нав. дело*, I, 169–171 и II, табла 55.

³⁸ П. Момировић, *Старе рукописне српскословенске књиге у Срем*, 399 и сл. 13–20.

³⁹ В. Мошин, *нав. дело*, I, 23 и II, табла 112.

⁴⁰ Исто. *Служабни минеј за јануар* из Ораховице у првој четвртини XVIII века руком је „саписао“ ораховички архимандрит, Арсеније, који је у Славонију дошао вероватно још 1696, одмах по напуштању босанског манастира Ступје, где се све до тада налазила и рукописна радионица. Не зна се да ли је „многогрешни“ Арсеније пре 1710–1717. године преписао и украсио још неку богослужбену књигу, али *Минеј за јануар* одаје вешту и спретну илуминаторску руку која ни по писму ни по орнаментацији не заостаје за рукописима Јеротеја Рачанина.

⁴¹ М. Харисијадис, *Минијатуре и орнаменти Октоиха R. 64 Градске библиотеке у Загребу*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 4 (Нови Сад 1968), 281–296; С. Јакшић, *Стихологија као химографски зборник*, у: *Тирилске рукописне књиге Библиотеке Матице српске. VI, Стихологија Кипријана Рачанина*, 51. Једна декоративна заставица оваквог типа украшава и *Требник* митрополита захумског (херцеговачког) Саватија, иначе састављен из три дела пореклом из XVI, XVII и XVIII века, који се данас чува у ризници манастира Савине. – в. Д. Богдановић, *Инвентар рукописа Манастира Савине*, у: Д. Медаковић, *Манастир Савина: Велика црква, ризница, рукописи*, 91 [кат. бр. 9], сл. 92.

⁴² П. Момировић, *нав. дело*, 398. Овај украс, назван „представом главе-маске“, употребљава и помињани илуминатор Лазар Бугарин у *Служабнику* манастира Житомислића (1706). – в. S. Petković, *Rukopis manastira Žitomislja*, 113.

⁴³ Г. Стефановић-Венцловић, *Авесалом дугокоси*, у: *Црни биво у срцу: Легенде, беседе и песме*, Београд 1996, 186. С друге стране, познато је довођење у везу самог Христа са овим старозаветним пророком као *другим, новим Давидом*. – в. G. Spitzing, *Lexikon byzantinisch-christlicher Symbole: Die Bilderwelt Griechenlands und Kleinasiens*, München 1989, 80.

⁴⁴ У питању су два његова рукописа која се чувају у Музеју Српске православне цркве, *Служабни минеј за децембар* (1667) и *Архијерејски служабник* (1686), као и *Служба светом Петру Кориншом* (1668) из Богинићеве збирке у Цавтату. – в. М. Харисијадис, *Христофор Рачанин, преписивач и илуминатор рукописа*, Зограф, 3 (Београд 1969), ил. 16, и 14. на стр. 34, 35 и 37.

украсе овог типа (са четири уместо шест уплетених избоја из главе) цртају и бојадишу и Јеротеј и Гаврило Стефановић-Венцловић почетком XVIII века, без значајнијих индивидуалних разлика и стварне могућности за убедљивом атрибуцијом две уместо једне калиграфске руке. Анонимни Христофоров сувременик који се трудио око украшавања *Рукописног молитвеника* Музеја Старе српске цркве у Сарајеву (крај XVII века)⁴⁵, израђује више оваквих заставица са голобрадим и брадатим ликовима. Мада су заглавни украси сарајевског анонимуса временски ближи Христофору него Рачанима у расејању, они припадају једноставнијој варијанти коју негују Јеротеј и Гаврило, али су остварени са далеко мање цртачког дара и уметничке вештине. Ни „општи духовник будимскога предела“ и Венцловићев учитељ, Кипријан Рачанин, није пропустио а да у неки од својих рукописа не уврсти своју интерпретацију Христофорове главе са заплетеним праменовима косе. Реч је о *Стихологији* Библиотеке Матице српске у Новом Саду (1706–1711) и тамошњем Кипријановом највећем сликарском домету, заглављу на 49. листу.⁴⁶ Наиме, правоугаона заставица са серафимом у своме средишту у суштини понавља Христофоров тип разбокорене мушке главе, с тим што преплет логично групише, уместо у избојке, у „купасту круну“⁴⁷, а људски лик претвара у анђеоско обличје. Лавиринт од испреплетене лозице у левом и десном делу заставице са витичастим листовима и пупољцима који избијају из њеног тела, до у танчина понављају Христофоров предложак с Авесаломовом заврзлом косом.

На основу ове заставице која је, по прилици, и најочигледнији пример, могу се установити, потврдити или претпоставити индивидуалне склоности и међусобне сродности рачанских илuminатора. Захваљујући досадашњим атрибуцијама и скорашњим преатрибуцијама рукописа Рачана, све јасније почињу да се разазнају типолошке одлике њихове ликовне опреме према појединим минијатуристима. Тако, сложеније и једноставније решење заставица са тзв. Авесаломовим преплетом, негују сва четворица најодличнијих Рачана: Христофорове замршеније заставичасте украсе следи само Кипријан, док су Јеротеј и Гаврило склонији понављању њихове упрошћеније варијанте. Недавна идентификација дуктуса *Псалтира са последованијем*⁴⁸, започетог 1672. у Рачи, а окончаног 1717. у Сентадереји, открила је ауторство два писара и илuminатора, Христофора и Кипријана. Необорив и неочекиван доказ о заједничком раду двојице Рачана, родоначелника преписивачко-калиграфске делатности у старом и новом скрипторијуму, потврђује Кипријаново рано уметничко стасавање у непосредном додиру са јеромонахом Христофором, истинским духовним оцем рачанске школе минијатуре. Живот и рад Јеротеја Рачанина и Гаврила Стефановића-Венцловића, пак, везују се за године⁴⁹ после Велике сеобе током којих своје рукописе исписују и исцртавају у српским насељима у Угарској.

Да са орнаментима и иницијалима мајстора Христофора све почиње и да им се све враћа, виšekратно потврђују и мушки ликови „с фригијском капом“ и стилизованом сабљастом или „маказастом брадом“.⁵⁰ И овде се намеће изненађујућа сличност одговарајућих украса непознатог

⁴⁵ П. Момировић, *нав. дело*, сл. 13–14 и 20 на стр. 410 и 412. Украсе овог типа поседују још неки рукописи босанске провинцијске донедавно у поседу православних цркава и манастира у Чајничу и Гомионици, као и у приватном власништву породице бившег сарајевског прота Јокановића. – в. Исто, 399.

⁴⁶ Љ. Васиљев, *Орнаментика и повез у Стихологији Кипријана Рачанина*, у: *Тирилске рукописне књиге Библиотеке Матице српске*. VI, *Стихологија Кипријана Рачанина*, 90 и ил. 49а.

⁴⁷ Исто.

⁴⁸ Рукопис се чува у Старој збирци Архива САНУ (бр. 142). – в. Љ. Васиљев, *Нови подаци о рукописима Кипријана Рачанина*, 39–40.

⁴⁹ Према сачуваним атрибуираним рукописима, Јеротејева преписивачка делатност није трајала дуже од годину и по (од јула 1697. до јануара 1699. године). – в. К. Шкорић, *нав. дело*, 25.

⁵⁰ П. Момировић, *нав. дело*. 398.

сарајевског мајстора *Рукописног молитвеника*⁵¹ и атрибуираних Христофорових цртежа.⁵² Стечени утисак је подељен. Биће да се ради о коришћењу истих предложака које сваки од кописта-минијатуриста изводи вођен властитим цртачким нервом и сопственим осећањем за лепо. Тешко је поуздано рећи да ли су сарајевски анонимус и Рачани имали и аутопортретских амбиција, али неоспорно је да се ни један од ћосавих, брадатих или ћелавих ликова не појављује у истом облику двапут.

Осим као мушки ликови „са фригијским капама“, иницијали са трочетвртински представљеним људским главама описују се и као неидентификоване особе „са капуљачама чији се крај заврће“⁵³, као главе „са необичним капама са машнама“⁵⁴, а неки од описа помињу златну косу „која се уврће у облику два прстена прикачена са листом и пупољком“⁵⁵ или праменове „заплетене у плетенице“⁵⁶ и необично зачешљану косу са „украцима на глави“.⁵⁷ Нема никакве сумње да се ради о истоветном типу украсног иницијала, који ако не формално, а оно у иконографском смислу представља трочетвртинску варијанту већ помињане Авесаломове *en face* главе. Пре него код илуминатора рачанског скрипторијума, њено обилато присуство запажено је у ораховичким рукописима из XVII века (*Требник*, 1630. и *Служабник*, 1635) који припадају руци калиграфа Димитрија и његових исто толико умешних сарадника.⁵⁸ Реч је о орнаментима из ове али и других стилских група који су, осим у скрипторијумима Славоније и Свете Горе⁵⁹, запажени и у руским рукописним књигама из приближно истог времена.⁶⁰ Користећи се истим предлошцима, и то вероватније оригиналима но њиховим домаћим копијама, трочетвртинске Авесаломове главе с косом заврзлом у чвор крајем XVII века цртају и бојадишу и незнани сарајевски мајстор, и Христофор Рачанин. У поређењу са старијим орнаментима ове групе, Христофор⁶¹ своје иницијале остварује приметно сигурним, спретним и истанчаним потезима руке, док калиграф сарајевског *Молитвеника*⁶² минијатурише како зна и уме – на граници рустичног, али са изузетним даром за коришћење фолклорних мотива.

И осврт на омиљени зооморфни мотив Рачана – птицу из чијег кљуна и од чијег репа се протежу разлистале вреже – ни у чему не нарушава већ обелодањене путеве утицаја у минијатурном сликарству нашег народа под турском и аустријском влашћу. Ослањање на ранију традицију⁶³ рукописних и штампаних књижних украса, међу којима се нарочито истичу они из Мркшине цркве, сеже до *Четворојеванђеља* из XVI века. Раскошни иницијали овог облика виђени су у тамошњим

⁵¹ Исто, сл. 15, 17, 18 и 19 на стр. 411–412.

⁵² Љ. Васиљев, *нав. дело*, сл. 5 на стр. 46.

⁵³ Љ. Стефоска-Васиљев, *Два илуминирана литургијска рукописа из манастира Ораховице*, Библиотекар, 5 (Београд 1968), 485.

⁵⁴ Исто, 495.

⁵⁵ Исто, 496.

⁵⁶ Исто.

⁵⁷ Исто.

⁵⁸ Исто, 483 и 490.

⁵⁹ Ђ. Трифуновић, *Словенски рукописи у манастиру Ивиرونу на Светој Гори*, Библиотекар, 5, 428 и табла III. Ради се о *Служабнику* из последње четвртине XVII века, раду непознатог мајстора за кога је примећено да илуминира у маниру калиграфа Димитрија из Ораховице. Књига се налази у збирци словенских рукописа у испрва грузијском манастиру Ивиرونу чији су монаси, као што је познато, одржавали живе везе с Русијом.

⁶⁰ Љ. Стефоска-Васиљев, *нав. дело*, 490 и 496.

⁶¹ Д. Богдановић, М. Гроздановић-Пајић, Л. Цернић, *Још један рукопис Христофора Рачанина*, Библиотекар, 5, сл. 9 и 10 на стр. 510.

⁶² П. Момировић, *нав. дело*, сл. 17 и 19 на стр. 411–412.

⁶³ Љ. Васиљев, *Открића: Буквар је Венцловићев?*, део дискусије Љ. Васиљев поводом њеног реферата *Илуминације рукописних књига Рачана* саопштеног на научном скупу *Рача у култури српског народа* одржаног од 3. до 6. X 1996. у Бајиној Башти, у: *Дани Раче украј Дрине*, посебно издање бајинобаштинских новина (24. X 1996), 9.

илуминацијама из око 1580. године, код рачанског јеромонаха Христофора и сарајевског анонимног мајстора, али и нешто доцније, код Гаврила Стефановића-Венцловића, само у нешто разигра- нијој и слободнијој форми.

Типу заглавних орнаментација који доприносе ставу како се „свака заставица у крајњој линији може схватити као представа раја“⁶⁴, припада и она с насловне стране *Стихологије* (1671)⁶⁵ „многогрешнаго и мањшег ва иноцех“, Христофора. У питању је заставица са вазом (пехаром-путиром) из које излазе четири струка испреплетене и пролистале лозице која не само да испуњава цело правоугаоно поље украшеног заглавља већ и избија из њега образујући на средини крстолики чвор. Незнатно варирајући ову шару, даскал Максим после 1705. године северно од Саве и Дунава на 139. листу (односно, на почетку трећег дела) *Архијерејског чиновника*⁶⁶, уместо пехарасте посуде исцртава сасуд у облику минијатурног зденца. И стилизована ваза са биљном врежом и бунар с водскоком животодајне воде симболично представљају рајско Дрво живота које са својим крстоликим завршетком недвосмислено упућује на вечност у коју се стиже након спасоносног васкрсења.

Схвати ли се свака минијатура са насловне стране књиге или поглавља као амблем са затомљеним алегоријским значењима врата Раја, њен декоративно-ликовни простор са мотивима биљне вреже, шикљајућим млазевима воде или разбокореним праменовима дуге косе, не излази из иконографије лавиринта⁶⁷ или мрежастог преплета као префигурација Небеског Јерусалима. И филозофско-богословска разглабања о лику Божијем као огледалу људске душе завршавају се упутствима за досезање светости путем сопственог хода по мукама, за шта је претходно потребно „дићи себе за косу“.⁶⁸ Постизање идеала никоме није дато без налажења излаза из сопствене унутарње тамнице. Оно претпоставља мукотрпно и дуготрајно лутање по мрачном лавиринту у којем су многи путеви слепи, а наде лажне, па не воде никуда осим на почетак. Као што је много званих а мало изабраних, тако је и само једна стаза она права. Препород и нов живот не наступају пре провере властите савести, стицања самосвести и проналажења самог себе у лику Сина Божијег, Исуса Христа. У том смислу и свака орнаментисана заставица представља по један зачарани затворени круг из којег све што избија, ниче, штрчи и излази – циља на спасоносно пронађену и остварену идеју-водиљу – очишћење и преображење сваког хришћанина (*Via sacra*).

Још од друге половине XV века српске рукописне књиге на својим маргинама добијају неколорисане, лирски надахнуте цртеже.⁶⁹ Давање машти на вољу било је резултат освајања све већих

⁶⁴ Ј. Максимовић, *нав. дело*, 52.

⁶⁵ М. Харисијадис, *Стихологиј Христофора Рачанина у Шафариковој збирци у Прагу*, Зборник Музеја примењене уметности, 19–20 (Београд 1975–1976), сл. 1 на стр. 174.

⁶⁶ М. Бошков, *Хронографи и писарска традиција Рачана*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XXXVI, св. 3 (Нови Сад 1988), 388–389, т. 12а; Љ. Штавланин-Ђорђевић, М. Гроздановић-Пајић, Л. Цернић, *Опис ћирилских рукописа Народне библиотеке Србије, I–II*, Београд 1986 и 1991, 325 и сл. 139. Рукопис се чува под сигнатуром Рс 640. Мотив вазе са цвећем чији излазећи струкови чине арабеску у облику плетенице понавља – али не као заставицу већ као део вињета с иницијалом – и Гаврил Стефановић-Венцловић. Реч је о орнаменту са 222. листа његовог *Црквеног зборника* (одломак за август) који се под сигнатуром бр. 140 данас чува у Старој збирци Архива САНУ.

⁶⁷ Р. Михаиловић, *Захарија Орфелин, Поздрав Мојсеју Путнику: Тематика лавиринта, I*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 15 (Нови Сад 1979), 179–207; Иста, *Захарија Орфелин, Поздрав Мојсеју Путнику: Тематика лавиринта, II*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 16 (Нови Сад 1980), 145–159. О флоралној тематици вињета и минијатура и њиховом свесно симболичном значењу у: Иста, *Мртва природа у српском сликарству XVIII и XIX века*, Београд 1979, 21–38.

⁶⁸ П. Флоренски, *Пакао*, Чачак 1991, 28; А. Мењ, *Радосна вест: Изабране беседе* [прев. с руског], Београд 1997, 145), чак, тврди да нико од људи и „не може сам себе извући за косу“ будући да се досезање савршенства и приближавање Богу налази искључиво у Његовим рукама, вољи и дару. Слично је мислио и преподобни Симеон Нови Богослов, говорећи да Бог увек одговара на наш позив, чудесно се меша, спасава и „вуче нас за косу“... – в. Архиепископ Василије [Кривошеин], *Преподобни Симеон Нови Богослов 949–1022*, Београд 1988, 56.

⁶⁹ Ј. Максимовић, *нав. дело*, 68, ил. 19–22. Реч је о *Дечанском минеју за децембар*.

уметничких слобода. Тако, разигране цртарије на ободима листова са прстима који благосиљају или дају упутне знаке, држе цвет, разлисталу гранчицу, ручни крст или трокраки свећњак, осамостаљују се од пратећег текста замећући доцније жанр-сцене. То је појава у ликовној опреми књига која је у северноготичким рукописима узела толики мах да је постала распрострањени манир познат као гротескна фантазија с обиљем поспрдне шале (*drôlerie*). Ова струја оставила је трага и у раду најозбиљнијег и најрезвенијег међу Рачанима, јеромонаха Христофора (*Архијерејски чиновници* из 1686. и 1688). Будући да се о Христофору не може говорити као о новатору већ једино као о најврснијем компилатору како у писарском, тако и у илуминаторском послу, његове цртачке маргиналије за време у којем су настале представљају само опште место. У то уверавају и рукописи настали пре и после Христофорових: *Јерусалимски типик из Решетилевке*⁷⁰ из последње четвртине XVI века, *Акатистик*⁷¹ из средине XVII века, али и већ помињани *Служабник манастира Житомислића*⁷² из 1706. године.

У духу ових орнамената, премда се не могу сврстати у маргиналне, настајали су и неки словни украси, међу којима предњаче они што обликују иницијал „О“. Христофоровим кружним или приближно троугаоним рамовима преплета, у чијем су средишњем простору људски лик (сунце) или свевидеће око (*Служабни минеј за децембар*, 1667)⁷³, сродна су украшена слова мајстора Козме (Јована) у Псалтиру Гаврила Тројичанина (1643) и иницијали Гаврила Стефановића-Венцловића писани у Угарској.

Фигуре и фигуралне композиције као самосталне илуминације које се пружају преко целе странице књижног листа или као носећи мотив заставице и иницијала, сложености своје појаве чине посебан одељак у прегледу српског минијатурног сликарства на преласку из позног средњовековља у ново доба.

Када се зна колико су најученији међу Србима, монаси, живећи или у манастирима на турској територији или на Светој Гори, били у свом преводилачком и преписивачком послу упућени на руску штампану књигу током целог XVII века⁷⁴, о присуству црквених приручника „московске печати“ након Велике сеобе по православним манастирским библиотекама северно од Саве и Дунава, може се само слутити. С почетка XVIII века сачувана је и посредна преписка између српског патријарха и руског цара Петра Великог⁷⁵, на основу које се сазнаје која је богословско-теолошка литература наручивана, поклањана, купована и била у оптицају на широком православном јужнословенском простору. Обраћање „браћи по вери и по језику“ било је од преке и неодложне потребе у условима верске и националне угрожености. Као и у Пећкој патријаршији, и у Карловачкој митрополији српско друштво било је уређено по принципима теократског система у којем се у црквеном врху сустицало све – и политичка и световна власт. Српски црквени великодостојници у Аустријској монархији, где је православље било изложено најгрубљим унијатским насртајима римокатоличких пропагатора, нису водили рачуна о матичној популарности или застарелости⁷⁶

⁷⁰ В. Мошин, *нав. дело*, I, табла 52, II, 69.

⁷¹ *Исто*, I, табла 96, II, 61–62.

⁷² S. Petković, *Rukopis manastira Žitomislića*, 113.

⁷³ М. Харисијадис, *Христофор Рачанин, преписивач и илуминатор рукописа*, ил. 3–4 на стр. 35.

⁷⁴ Ђ. Сп. Радојчић, *Јужнословенско-руске културне везе до почетка XVIII века*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XIII, св. 2 (Нови Сад 1965), 295–296.

⁷⁵ М. Бошков, *Руска штампана књига у нашем XVIII веку*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, књ. XVI/2 (Нови Сад 1973), 540.

⁷⁶ Како је добро примећено, основни узрок овоме треба тражити у неспремности црквених великодостојника Карловачке митрополије да у носиоцу политичке власти виде световног поглавара. Стога су се у нашим прекоставским и подунавским манастирским библиотекама наша и дела верских неистомисљеника идеолошког вође петровских реформи, Теофана Прокоповича. – в. М. Тимотијевић, *Гаврил Стефановић Венцловић и барокна пикторална поетика*, Рачански зборник, 1 (Београд 1996), 63–64.

источно-словенских црквених зборника и књига; међу Србе у Угарској почела су да пристижу московска и кијевска издања, али и она из типографских центара као што су били Лавов, Чернигов, Могиљев и Трговиште.⁷⁷

По угледу на православну словенску, али и независно од ње, и српска црквена литература новог века почива на основама традиционалне позновизантијске културе. Зенитни тренутак испољавања оваквих потреба и процеса у тесној је зависности од свеукупних друштвених околности у појединим срединама: обраћање поствизантини код Руса окончано је већ средином XVII века, када се код Срба оно тек распламсава; наша књижевност у духовном је сродству с руском средином XVII века.⁷⁸ Српска минијатура најбоље илуструје ову двоетапну појаву: њено самостално враћање заједничким свесловенским културним коренима смењује безусловно прихватање руско-украјинске богословске лектире. Располаућивање српског народа изазвано Великом сеобом из Турске империје у Аустријску монархију учинило је да ови духовни токови и ломови добију јасније обриси и оштрије бридове но што би их иначе имали.

О заставицама са бадемастим и лучним сараценским испустима у угловима чија поља испуњавају фигуре јеванђелиста (четворојеванђеља), свети црквени оци (служабници) и пророк Давид (псалтири), већ је било речи. У питању су дуговеки илуминирани украси својствени кратовској преписивачкој школи попа Јована (друга половина XVI века), који читав век доцније у српској рукописној књизи доживљавају прави уметнички „бум“, а у редовима рачанских калиграфа постају и последњи „модни крик“. И пропратни биљни и животињски мотиви који се као привезак или прирепак окренут нагоре нижу с десне стране оваквог типа заставице са пратећим оријенталним шарама – део су декоративног репертоара пренетог из кратовског скрипторијума.

На први поглед, освештаност заглавног украса кратовске провенијенције претрпела је мало измена од Христофора (*Служабник* из Музеја Српске православне цркве, око 1680) до Кипријана Рачанина (*Саборник* из Архива САНУ, бр. 142, из 1691–1692. и 1694), што значи у периоду не дужем од десет до петнаест година. Мада невелика, промена није безначајна. Медаљон се из елиптичног облика преображава у кружни, а лик светитеља (пророк Јеремија), уместо у целој – било стојећој, било седећој фигури – дат је у допојасном портрету. Ова преиначавања су приближно квадратно поље заставице претварала у издужени правоугаоник. У повиновању законима симетрије, орнаментални рам састављен од биљног преплета *alla turca*, губи стилизовани украсни додатак с десне стране.

Да се ради о појави која није ни мало случајна нити пролазна, упућује низ рукописа насталих у XVII веку чијим се хронолошким праћењем може наслутити развојни лук преображаја старе средњовековне у модерније схваћену ликовну опрему књиге. *Праксапостол* који је 1643. године у Хиландару писао „поп Захарија от Светие Гори“⁷⁹ један је од раних и упутних примера ове врсте. Правоугаони тип симетричне заставице с оријенталном биљном врежом, устројен је тако да у средини оставља четворолисно поље као оквир за седећу трочетвртинску фигуру светог Петра у ставу античког филозофа у тренутку литерарног надахнућа.⁸⁰ Четворолисни отвори, па и кружни окуду-

⁷⁷ М. Бошков, *нав. дело*, 549; Н. Р. Синдик, К. Мано-Зиси, *Црквенословенске књиге XVII–XIX века Библиотеке Епархије будимске у Сентандреји (I)*, Археографски прилози, 9 (Београд 1987), 182; Исте, *нав. дело. Каталог II*, Археографски прилози, 10–11 (Београд 1988/1989), 216–220.

⁷⁸ М. Бошков, *нав. дело*, 547–548.

⁷⁹ Д. Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Београд 1978, I, 83; II, ил. 179.

⁸⁰ М. Харисијадис, *Псалтир у Музеју Српске православне цркве бр. 59*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. XLII, св. 1–4 (Београд 1976), 53.

си као делови заглавних орнамената са сплетовима биљних врежа присутни су у нашем минијатурном сликарству почев од XIV века.⁸¹

Седамдесетих година и крајем XVII века на Светој Гори (*Богородичник*, око 1670)⁸², у скиту светог Георгија у Бањи крај Раче (*Цветни триод*, 1673)⁸³ и у Бугарској (*Зборник Дамаскин*, крај XVII века)⁸⁴ настају, независно један од другог, три рукописа са далеко једноставнијим плетеним заставицама линеарног типа у оквиру којих су укомпоновани или један или више округлих медаљона са попрсјима светитеља или фигуралним композицијама (свети Никола, света Петка, *Богородица Шира од небеса* са Христом Емануилом – *Богородица Знамења, Деизис*). Све до XVII века, на уметање библијских сцена у заглавне украсе рукописних књига српске редакције наилази се само по изузетку (*Вазнесење, Деизис*).⁸⁵ Њихов изражени графизам, композициона упрошћеност, као и изненадно несналажење и недоследност при накнадном колорисању ликова и представа, указују да су коришћени предлошци морали бити преузимани не из рукописних већ из штампаних књига илустрованих дрворезима или гравирама.

Ако су заставице са библијским ликовима и фигуралним композицијама код Христофора биле ретке, изузетне и колико-толико стилски уклопљене у репертоар заглавних илустрација са биљно-геометријском орнаментиком, код Кипријана оне постају далеко чешће и разноврсније, да би код Венцловића однеле убедљиву превагу над свим осталим илуминацијама.

За праћење начина и могућности примењивања традиционалних знања из поствизантијске школе минијатуре у околностима неочекиваног сусрета са новим, сложеним и изазовним ликовно-иконографским предлошцима из руских и украјинских штампаних књига – нема бољег показатеља од Кипријановог *Требника* писаног и илустрованог крајем XVII и почетком XVIII века.⁸⁶ Од деветнаест минијатура, колико их овај рукопис укупно садржи, једна припада старорачанском типу заставице са људском (Авесаломовом) главом, а једна разбокореној биљној врежи као стилизованог представи студенца са живом водом. Све остале представљају нови стил украса с медаљонима: највише је оних са главом или попрсјем Христа или Бога Оца који благосиља (*Нерукотворени убрус, Деизис, Богородица са Христом, Свети апостоли Петар и Павле, Сведржител, Христос са старозаветним пророцима Мојсијем и Данилом*). Посебне четвороугаоне илуминације чине илустрације неког од Великих празника (*Крштење, Васкрсење – Силазак у Ад и Вазнесење Христово*). Ипак, доказ да су илуминиране заставице као назнаке почетка поглавља или целе књиге и даље схватане симболичним простором бесмртних вратница неба, јесте натпис поврх медаљона с Христом који благосиља на 151. листу Кипријановог *Требника*. Он гласи: „Смрти неима“.

Палета боја је сведена али хармонична; цртежи се никад не колоришу са више од три боје у комбинацијама тиркизна, зелена, жута, оранж, вишњевомрка – модроплава само по изузетку (Богородичин мафорион). Због живог колорита међу цртежом изведеним мрким мастилом, има се утисак да је у питању минијатурни витраж.

Истражујући фондове црквенословенских књига у нашим старим, великим и значајним културним средиштима и њиховим библиотекама, археографи су утврдили да је српско књигохрани-

⁸¹ М. Харисијадис, *Раскошни византијски стил у орнаментацији јужнословенских рукописа из XIV и XV века*, у: *Моравска школа и њено доба*, Београд 1972, 211–228; Ј. Максимовић, *нав. дело*, 50.

⁸² Д. Богдановић, *нав. дело*, I, 98; II, ил. 195.

⁸³ М. Харисијадис, *Христофор Рачанин, преписивач и илуминатор рукописа*, ил. 10 на стр. 36. Рукопис је похрањен у Цетињском манастиру (бр. 38).

⁸⁴ В. Мошин, *нав. дело*, I, 169–171; II, табла 55.

⁸⁵ М. Харисијадис, *нав. дело* и место.

⁸⁶ *Требник* се у Збирци старих рукописа и књига Архива САНУ чува под бројем 143. – Љ. Стојановић, *Каталог рукописа и старих штампаних књига (Збирка СКА)*, Београд 1901, 33–69 [143].

лиште у Сентандреји имало лако препознатљив декоративни репертоар својствен московским, кијевским и лавовским издањима књига из XVII века. Пажњу стручњака привукле су већ помињане флоралне заставице са медаљонима испуњеним попрсјима светитеља у вези са минејним одељцима чије су почетке илустровали, као и ликови Свете Тројице, Богородице и светог Јована Крститеља. Посебним малим, четвртастим рамовима од текстуалног дела биле су одвојене и композиције Великих празника (*Благовести, Рођење Христово, Крштење, Распеће, Вознесење и Силазак светог Духа*).⁸⁷ Поуздано установљивање присуства руске и украјинске богослужбене штампане књиге XVII века међу Србима-пребесима након Велике сеобе⁸⁸, олакшало је утврђивање конкретних издања која су Кипријану и његовим ученицима у Сентандреји служила као непосредни предлог за тада настајале минијатуре. Само на основу детаљније анализе Кипријановог *Требника* са сигурношћу се може закључити да су се након 1695. у сентандрејском скрипторијуму морала налазити бар два кијевска издања: *Акатист* (1680) и *Апостол* (1695). Из прве књиге Кипријан је копирао гравиру *Вознесења Христовог* (лист 483), а из друге је то био случај са минијатурама *Богородице са Христом* у округлом медаљону (лист 185) и *Исуса Христа* са раширеним рукама које благосиљају, као и исписаним речима хвале и славе Богу Оцу и његовог величања због откровења страха Господњег: „Ходите к мени“ (лист 232).⁸⁹

Исти детаљ (допојасни лик Христа који благосиља обема рукама) са гравираним перваза једне од страница из кијевског издања *Апостола*⁹⁰ поновио је и Гаврил Стефановић-Венцловић у најмање два наврата: илуструјући 479. лист свог *Црквеног зборника* између 1730. и 1740. године⁹¹ (Архив САНУ, бр. 140) и украшавајући 193. лист *Правила монашеског и Акатистара* из 1739. године (Архив САНУ, бр. 134). Упоређивање украјинског изворника и три његове прераде угарских Рачана може да изнедри сјајет значајних тумачења и опажања. Ово је један од оних примера који представљају добру основу за закључивање о спремности српских минијатуриста почетком новог доба да се ухвате у коштац са компликованим ликовним илустрацијама сложених теолошких тема које су представљале дилеме и за саме богослове. Такође, у питању је детаљ који обелодањује цртачке способности, сликарски сензибилитет као и снагу везаности српских мајстора за поствизантијску традицију тзв. балканског стила. Коначно, идентичне композиције или варијације на тему више илуминатора и калиграфа износе на видело њихов међусобни однос као самосвојних уметника – у овом случају даровитог мајстора и његовог још гласовитијег ученика. Нема сумње да су наши минијатуристи прихватили само оне иконографске схеме које су најмање одступале од традиционалних образаца. У том смислу вршена су композициона преиначавања и свођења: дидактичке симболично-амблематске појединости замењиване су дословним илустрацијама библијског текста, најчешће најпопуларнијим новозаветним ликовима укомпонованим

⁸⁷ Н. Р. Синдик, К. Мано-Зиси, *Црквенословенске књиге XVII–XIX века Библиотеке Епархије будимске у Сентандреји. Каталог I*, Археографски прилози, 9 (Београд 1987), 183.

⁸⁸ Преведећи црквене текстове светог Василија Великог и светог Јована Дамаскина у варошима средњег Подунавља, Гаврил Стефановић-Венцловић се, уместо старим српским рукописним зборницима из XIV, служи руским преводима из друге половине XVII века. – в. С. Жуњић, *Дамаскинова Дијалектика у српској филозофији*, Источник, 9 (Београд 1994), 61.

⁸⁹ Реч је о често цитираном 11. стиху XXXIV Псалма Давидовог: „Ходите, дјецо, послушајте ме; научићу вас страху Господњему“. Занимљиво је да се овај стих у српском фреско сликарству византијског и позновизантијског периода често исписује на свитку који држи свети Симеон Немања.

⁹⁰ *Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Каталог изданий* [група аутора], Москва 1981, ил. 1692 на стр. 320 [Т. I].

⁹¹ На крају *Зборника* (лист 634. од укупно 650), прва наведена пасхална година је 1724, што би морало да наведе на њено предатовање у стручним круговима.

у уобичајене иконографске целине.⁹² Кипријанова смиренија рука и уздржанији темперамент као да су и хтели, и могли, и желели да верније репродукују коришћени графички предложак. Венцловићева пословична ужурбаност и његов распознатљив брзопис нервозних и немарних по-теза, хтео-нехтео удаљавао га је од изабраног изборника. Ипак, Венцловићеве физиономије увек су исцртаване са више племенитости, дара и грацилности, а палета коришћених боја смелија је и далеко разноврснија од Кипријанове. Реч је о две сасвим различите уметничке, а вероватно и људске природе, чије препознавање, уз неподударане у дуктусима, може бити од неизмерне помоћи приликом атрибуције још неистражених рачанских рукописа.

Осим новијих издања Кијево-печерске лавре⁹³ (*Апостол*) из којих је преузимао композиционе замисли у много већем броју но Кипријан, Гаврил Стефановић-Венцловић је у својој приручној библиотеци морао поседовати још и: *Акатист* (1693), *Часослов* (1679), *Труби словес проповедних* (1674), *Мач духовни* (1666) Л. Барановича⁹⁴, *Мир с Богом човеку или Покајаније свјатое* (1669) И. Гизеља⁹⁵, али и старија кијевска издања из прве половине XVII века (*Требник или Евхологион* митрополита Петра Могиле, 1646; *Цветни триод*, 1631; *Акатист*, 1629)⁹⁶ од којих су нека била илустрована дрворезима познатог монаха Иље.

На овакво тврђење наводе бројне Венцловићеве заставице и минијатуре које нису ништа друго до накнадно колорисани цртежи-копије изведени по илустрацијама из најзначајнијих дела пољско-украјинских проповедника. Штавише, детаљнији увид у Венцловићеве паралелне делатности – превођење са руског и прецртавање украјинских дрвореза и гравира – показали би његову изузетну и некритичку зависност од коришћених изворника које се, након вишестратних понављања, ослобађао тако што је стари предложак замењивао новим и бољим или проналажењем међурешења добијеног њиховим комбиновањем. Превиди и омашке које је Венцловић, при том, правио што због немарности, што због неукости, а што због журбе у којој је делао, најбољи су илустратори његовог како литерарног тако и ликовног поступка. Као што је словенску скраћеницу СН за словну ознаку бројке 250 Венцловић преводио заменицом „сиј“, а име византијског цара Лава

⁹² Еписки распричану композицију Христове проповеди и одашиљања 12 апостола по свету – представљену као 12 круна које Христос благосиља у кијевском *Апостолу* – Кипријан замењује трима минијатурним фигурама под Христовим окриљем (једном лево и два десно). Венцловић, користећи исти предложак, а имајући у виду и Кипријанову варијанту, у једној прилици оставља око Христа празно поље које испуњава јеванђеоским текстом, а у другој, у левом и десном углу распоређује допојасне ликове Богородице и Јована Крститеља, компонујући тако уобичајену сцену *Деизис*.

⁹³ Оно које је по години издања било најближе времену у којем стварају Рачани у Сентандреји, поглавито Гаврило Стефановић Венцловић, јесте у радовима историчара уметности већ помињани *Толковая псалтир* (Кијев, 1697). Утврђено је да су илустровани прилози као што је *Рођење Христове* (варијанта са *Поклоњењем Мага*) и стојећа фигура светог Василија Великог несумњиво преузети из ове књиге. – в. М. Јовановић, *Руско-српске уметничке везе у XVIII веку*, Зборник Филозофског факултета, књ. VII-1 (Београд 1963), 389, сл. 1–2. Рецимо и то да Венцловићево „дословно пре-ношење свих личности и појединих детаља“ ипак није могло да разлучи ликовне представе екстеријера и ентеријера. За разлику од кијевског предлошка, Венцловићева сцена *Поклоњења* нема уверљивих ликовних назнака да се радња одиграва пред сеоском шталом као што је и приказивање пастира у позадини лишено сваког просторног смисла и неодољиво подсећа на дечији цртеж и схватање перспективе наиваца.

⁹⁴ Изучаваоци књижевних извора за Венцловићево црквено беседништво, упоређивањем њиховог садржаја, дошли су до закључка како су се Барановичев *Меч духовни* и *Труба* сигурно морали наћи као лични примерци Венцловићеве лектире. – Ч. Миловановић, *О изворима и књижевном поступку Гаврила Стефановића Венцловића, II*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XXX, св. 1 (Нови Сад 1982), 17.

⁹⁵ Гизељев *Мир с Богом човеку* нашао се у саставу Патријаршијске библиотеке још 1731. године. – в. М. Бошков, *Руска штампана књига у нашем XVII веку*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, књ. XVI/2 (Нови Сад 1973), 550.

⁹⁶ Готово сва ова кијевска издања поседовала је и Библиотека манастира Хиландара. – в. Ј. Радовановић, *Руске и румунске штампане књиге XVII века у Библиотеци манастира Хиландара*, Археографски прилози, 2 (Београд 1980), 303.

Исавријанца са два властита имена – „Лав и Савра“⁹⁷, тако је и прецртавајући једно часословно *Распеће* у два наврата и нехотице постао карикатуриста. Наиме, у покушају да кијевско *Распеће* (1679) са два прикована разбојника на крстовима лево и десно од Христа замени уобичајеним стојећим фигурама Богородице и светог Јована Богослова, Венцловић наивно упада у замку коју је самом себи поставио. Круто се држећи изабраног шаблона, он оставља оба лика да бестежински лебде у ваздуху. Трудећи се да оствари и утисак перспективне илузије из илустрованог изворника, Венцловић не успева да два лика стави макар у исту раван, па свети Јован у односу на Мајку Божију изгледа лакши јер се више винуо у вис од голготског брда.⁹⁸

Из помињане хомилистичке литературе коју су украшавале руско-украјинске прераде западноевропских барокних графичких предлогака, Венцловић је преузео композиције какве су *Света Тројица*, *Сабор светог арханђела Михаила*, *Свети арханђел хранитељ душевни (Анђео чувар)*, *Христос Велики Архијереј*, *Богородица са малим Христом на престолу*, *Вазнесење Христово*, *Тајна вечера*, *Силазак светог Духа*, појединачне ликове светог Михаила, светог Ђорђа, светог Јована Крститеља, светог Јована Златоустог, светог Григорија Богослова, Богородице, Христа, као и представу *Оруђа Христових страдања (Arma Christi)*.⁹⁹

Од рукописа до рукописа и од минијатуре до минијатуре Венцловић је био успелији или нехатнији копист-цртач и колорист. По димензијама, његове илуминације никада нису премашивале коришћени предлогак, али им је он, заузврат, често мењао облик рама: оригинални облик медаљона претварао је у четвртасти (лик светог Григорија Богослова), а најчешће, мимо овештаних калиграфских правила и примера из нових штампаних минијатура, показивао је склоност ка беспотребном уситњавању и дробљењу ионако већ сићушних композиција. Његове илуминације

⁹⁷ Ч. Миловановић, *О изворима и књижевном поступку Гаврила Стефановића Венцловића, I*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XXIX, св. 1 (Нови Сад 1981), 31. Уп. и Г. Стефановић Венцловић, *Трус у Цариграду*, у: *Црни биво у срцу*, 251.

⁹⁸ У питању су композиције *Распећа* из *Црквеног зборника* (стр. 291) и *Каноника* (стр. 58). Треће *Распеће* рађено је по много бољем предлошку, са ликовима две Марије, светог Јована и Лонгина, а и у већем формату (*Правила монашеска и Акатист*, 1739). Биће да је овај рукопис, мада датован у исту годину, морао настати после *Каноника*. Све три књижице налазе се данас у Старој збирци рукописа Архива САНУ (бр. 140, 138 и 134).

⁹⁹ Другу групу светитеља и композиција Великих празника, Венцловић је, како је већ установљено, црпио из млетачког *Зборника Божидара* (Виченца) Вуковића из 1538. (1560) године: *Рођење Богородице*, *Свети Никола враћа вид светом Стефану Дечанском*, *Крштење*, *Благовести*, свети Јован Богослов, свети Јован Крститељ Крилати, света Петка, свети Кузман и Дамјан. – в. Д. Медаковић, *Српска минијатура XVIII века*, 198. Овој галерији ликова слободно се могу прикључити и: свети архијакон Стефан, свети Никола, свети арханђео Михаило, свети Симеон Столпник, свети Петар и Павле, свети Сава и Симеон, свети Константин и Јелена, као и *Оруђа Христових страдања*, *Ваведјење*, *Сретење*, *Неверовање Томино и Успење Богородичино*. – уп. Д. Медаковић, *Графика српских штампаних књига XV–XV–XVII века*, Београд 1958, Т. XXXIX, XL, XLIII, XLV, XLVIII, XLIX, LI, LII, LIII, LIV; П. Момировић, *Књишко-архивски споменици из Баната*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, II (Нови Сад 1958), 190–220, сл. 15, 23, 30, 35 и 41; С. Петковић, *Илустрације из штампаних књига као предлозици*, 406. Неки од малих медаљона, укомпоновани у средиште биљних врежа у правоугаоним заставицама са појединачним ликовима светих личности (заједно с попрсном сценом *Деизиса*), као да су били надахнути *Псалтиром са последовањем* (Венеција, 1546) Б. [В.] Вуковића.

Трећа група представа рађена је по угледу на дрворезе из *Молитвеника* (1566) Јакова из Камене Реке: *Васкрсење Лазарево*, *Улазак у Јерусалим*. Новија истраживања грчких историчара уметности иду корак даље и убедљиво уверавају како су наши гравери своје илустрације за књиге штампане у Венецији остваривали копирајући иконе критских мајстора XVI века. – в. P. L. Vocotopoulos, *A propos de l'influence de la peinture cretoise sur la gravure serbe du 16e siecle*, *Balkan Studies*, vol. 24, n. 2 (Thessaloniki 1983), 675–681 [с пропратним илустрацијама].

Могуће је да се Венцловић приликом израде допојасних ликова Христа са светим Симеоном и светим Савом и композиција *Распеће* и *Силазак светог Духа* користио и четвртом врстом изворника, трећим са старог домаћег терена – штампаним *Пентикостаром* из Мркшине цркве (1566) – чиме би се и заокружио његов списак коришћених српских штампаних књига-предлогака из XVI века. – в. П. Момировић, *нав. дело*, сл. 24, 25 и 42 на стр. 205–206 и 216.

создане су од неправилних облика, амебоидних поља, висећих или нанизаних призора и ликова¹⁰⁰ које најчешће групише у оквире облика ћириличног слова Г. Страх од празног простора Венцловић решава многољудним композицијама на зачуђујуће скученим површинама (сцена *Богородичин покров*, на пример, смештена је на простору не већем од средње величине људског нокта). У случају да му једноставнија представа остави празнину у позадини, он не пропушта да је попуни одговарајућим натписима или изводима из библијског текста који је поближе објашњавају. Ма колико малог формата његове књижице биле (16°, 32°), Венцловић минијатурама никада не уступа целу страницу – испод њих наставља текст у најмање три реда.

Омиљени комплементарни контраст код Венцловића чине јарко црвена и дречеће зелена боја. Шароликије композиције добијају још наранџасту и мрку (Кипријанова комбинација), али има и не тако мали број илуминација у којима превагу односи по једна боја или тон: зелена, кобалтно плава или голубије сива. Ове последње, мада уздржанијег колорита, по правилу су и оне које се најдуже држе у сећању.

Доказ да су руске и украјинске богослужбене књиге, печатане у првој половини XVII века, и по великом егзодусу српског народа у Аустријску царевину стизале до наших манастира и градских центара под Турцима, јесу рукописи писани и украшавани у овом периоду у Босни. Реч је о већ помињаном *Служабнику* манастира Житомислића из 1706. (данас у Британској библиотеци у Лондону) и о *Литургији Златоустовој* с ознаком: Сарајево, 1712 (која се под бројем 296 чува у Архиву САНУ).¹⁰¹ За житомислићки рукопис установљено је да је рађен по предлошцима из Лавова (*Служабник*, 1646) и Кијева (*Беседа на Дела апостолска*, 1624)¹⁰², а нема разлога да се и сарајевска минијатура (15 x 22 cm) са светим Јованом Златоустим и представом Христа у путиру не доведе у везу са истим или сродним изворницима. Минијатуре Лазара Бугарина неправедно су описиване као „невешт и поједностављен цртеж смеђим мастилом“¹⁰³ будући да њихово извођење, нарочито када се у виду има формат, нипошто не заостаје за илуминаторским способностима Рачана.¹⁰⁴ Штавише, у питању су предлошци који својом компликованашћу премашују уобичајене и омиљене узорне Кипријана или Гаврила Стефановића-Венцловића, а при том су пренети са дирљивом жељом за

¹⁰⁰ Венцловић се не либи да уз заставице и минијатуре устројене по руско-украјинском декоративном барокном систему, приљуби и украсе са чеоном или трочетвртинском Авесаломовом главом – обрасцима источноправославне иконографије из времена робовања балканских народа под Турцима.

¹⁰¹ Рукопис је познат и под именом *Архијератикон* из Архива САНУ. Сматра се да је његов аутор калиграф који је у периоду између 1702. и 1724. израдио још шест руком писаних и илуминираних књига које се данас чувају у београдским и лењинградским библиотекама и архивима. Реч је о Хаџи Гаврилу Тадићу, најистакнутијем члану старе херцеговачке породице црквених приложника Хумковића, у монаштву монаху Георгију, иначе епитропу сарајевске цркве Светих арханђела. – в. М. Харисијадис, *Неколико рукописа преписаних и илуминираних у Сарајеву почетком XVIII века*, 215, 248–249.

¹⁰² S. Petković, *Rukopis manastira Žitomislíca*, ил. на стр. 115–116.

¹⁰³ Љ. Којић, *Манастир Житомислић*, Сарајево 1983, 138 и ил. на стр. 141–142.

¹⁰⁴ Једна од ретких рачанских минијатура која се протеже на целој страници (19,5 x 14 cm) јесте представа светог Луке у *Саборнику* (1691/92. и 1694) писаном у Сентандреји (Стара збирка Архива САНУ, рук. бр. 142). Без обзира на често репродуковање и истицање њених уметничких вредности као Кипријановог остварења, новија археографска истраживања оспоравају ове тврдње: лист је кодексу накнадно припојен па с њим не чини ни органску, ни стилску целину. По свему судећи, изгледа да се ради о делу непознатог калиграфа сентандрејског скрипторијума с почетка XVIII века. Баш због неуобичајено великог формата за минијатуру и сликарског простора који није желео да попуни пошто-пото, овај анонимни мајстор из Сентандреје показује сличност са савременим минијатуристима из Босне. Да ли је и он у општој бежанији пребегао у Угарску из прекодринских крајева, остаје за сад само у домену претпоставке, као једна од могућности. – уп. Д. Медаковић, *нав. дело*, 195; Љ. Васиљев, *Нови подаци о рукописима Кипријана Рачанина*, 39–40.

веродостојношћу и узорном цртачком педантношћу. Иста традиционална школа балканске минијатуре и Лазара Бугарина, и Хаџи Гаврила Тадића, и Новорачане нагонила је на усредсређивање на главни део композиције уз одстрањивање свих акцесорних детаља, укључујући и сложене архитектонске кулисе. Највећа разлика између рукописа настајалих готово истовремено у Угарској и у Босни почива у различитом схватању простора: оно се исказује у избору димензија, протезању минијатуре на цели лист или њихово свођење на вињету, страх од празног простора или незазирање од позадинске белине. Уочавају се и другачија колористичка схватања – у прекодринским рукописима преовлађују основне боје са приметним коришћењем златне и сребрне¹⁰⁵ које нису, осим у траговима¹⁰⁶, уочене у српским богослужбеним књигама украшаваним у Подунављу.

¹⁰⁵ М. Харисијадис, *Неколико рукописа преписаних и илуминираних у Сарајеву почетком XVIII века*, 251.

¹⁰⁶ Уп. Д. Медаковић, *Српска минијатура XVIII века*, 195; Златна боја наносена је на једва уочљивим али очекиваним местима: у ромбоидном нимбу Бога Оца који благосиља у заставици Венцловићевог *Каноника* (рук. бр. 138 Архива САНУ, л. 166) или на минијатурном иницијалу „Т“ *Црквеног зборника* (рукопис 140 исте збирке, л. 415), где њен нанос исијава божанску херувимску светлост.



65. Хаџи Гаврило Тадић, *Христос Велики Архијереј*, заставица, *Божанствена литургија Златоустова* (Сарајево, 1712) века, Архив САНУ, Београд

65. Haji Gavriilo Tadić, *Jesus Christ as the Great Archpriest*, banner, *Divine Liturgy of St John Chrysostom* (Sarajevo, 1712), Archive of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade



66. Хаџи Гаврило Тадић, *Свети Јован Златоуст*, минијатура, *Божанствена литургија Златоустова* (Сарајево, 1712), Архив САНУ, Београд

66. Haji Gavriilo Tadić, *St John Chrysostom*, miniature, *Divine Liturgy of St John Chrysostom* (Sarajevo, 1712), Archive of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade



67. К. Рачанин, *Исус Христос благосиља*, заставица, *Требник* (око 1700), Архив САНУ, Београд
67. K. Račanin, *Jesus Christ Blessing*, banner, *Prayer Book* (c. 1700),
Archive of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade



68. К. Рачанин, *Крштење Христово*, минијатура, *Требник* (око 1700), Архив САНУ, Београд
68. K. Račanin, *Baptism of Christ*, miniature, *Prayer Book* (c. 1700),
Archive of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade



69. Г. Стефановић Венцловић, *Тајна вечера*, минијатура, *Црквени зборник* (1730–1740), Архив САНУ, Београд
 69. G. Stefanović-Venclović, *Last Supper*, miniature, *Miscellany* (1730–1740),
 Archive of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade



70. Г. Стефановић Венцловић, *Распеће Христово*, минијатура, *Правило монашеско и Акатистар* (1739),
 Архив САНУ, Београд
 70. G. Stefanović-Venclović, *Crucifixion*, miniature, *Monastic Typicon and Collection of Akathist Hymns* (1739),
 Archive of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade



71. Г. Стефановић Венцловић, *Полагање Христово у гроб*, минијатура, *Правило монашеско и Акатистар* (1739),
Архив САНУ, Београд

71. G. Stefanović-Venclović, *Entombment of Christ*, miniature, *Monastic Typicon and Collection of Akathist Hymns* (1739),
Archive of the Serbian Academy of Sciences and Arts



72. Г. Стефановић Венцловић, *Богородичин покров*, минијатура, *Црквени зборник* (1730–1740),
Архив САНУ, Београд

72. G. Stefanović-Venclović, *Veil of the Holy Virgin*, miniature, *Miscellany* (1730–1740),
Archive of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade



73. Г. Стефановић Венцловић, *Вазнесење Христово*, минијатура, *Правило монашеско и Акатистар* (1739), Архив САНУ, Београд

73. G. Stefanović-Venclović, *Ascension of Christ*, miniature, *Monastic Typicon and Collection of Akathist Hymns* (1739), Archive of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade



74. Г. Стефановић Венцловић, *Васкресење Христово (Силазак у Ад)*, минијатура, *Црквени зборник* (1730–1740), Архив САНУ, Београд

74. G. Stefanović-Venclović, *Resurrection of Christ (Descent into Hell)*, miniature, *Miscellany* (1730–1740), Archive of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade



75. Г. Стефановић Венцловић, *Иницијал В, Правило монашеско и Акатистар* (1739), Архив САНУ, Београд
75. G. Stefanović-Venclović, *Initial V, Monastic Typicon and Collection of Akathist Hymns* (1739),
Archive of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade



76. Г. Стефановић Венцловић, *Иницијал Т, Правило монашеско и Акатистар* (1739), Архив САНУ, Београд
76. G. Stefanović-Venclović, *Initial T, Monastic Typicon and Collection of Akathist Hymns* (1739),
Archive of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade

Српска дрворезна графика (*шчампи, штанпи или стампи на дрвету*)¹ с краја XVII и из прве половине XVIII века само је фрагментарно сачувана: дрвене матрице пропале су од влаге и црвоточине, оригинални дрворезни листови (иконе на хартији) углавном су бестрагом нестали, а нови отисци са ретко и лоше очуваних старих плоча само су бледе сенке свог првобитног изгледа и уметничких вредности. Из овог периода познат је и сразмерно мали број потписаних дрворезаца, махом монаха, који су радили за сеоску клијентелу, парохијске храмове, забите манастире и покојег црквеног великодостојника, заљубљеника у старовремске типографске отиске који су подсећали на цветно доба српског штампарства.

Због великог броја неосвећених и оскрнављених цркава, сам врх српске православне цркве одмах по Великој сеоби наручује од непознатих бечких бакрорезаца резање и отискивање позамашног броја антиминос.² Упоредо са прихватањем нове графичке технике – бакрореза – високи српски архијереји веома брзо предност дају и новим, украјинским и руским варијацијама западно-европских предлогака³, а стопама својих анонимних претходника ускоро крећу и домаћи дрворезци који раде у Срему и Славонији – Георгије Николић, монах Јона из Шишатовца, поп Христифор Беочинац и Стефан Ликић.

Средњовековне српске антиминос украшаване крстом и симболима Христових Страдања, у доба обновљене Пећке патријаршије замењује или средишња представа путира са евхаристичним телом Христовим и симболима четворице јеванђелиста у угловима, или фигурална композиција *Оплакивања Христовог*, преузета с оновремених плаштаница.⁴ До замењивања ове теме стране ортодоксној уметничкој традицији призором *Полагања Христовог у гроб*, долази средином XVII века у Кијевској митрополији. Нешто пре 1700. године, она постаје обавезни саставни део антиминос отискиваних у московској Синодалној штампарији (патријарх Адријан) одакле је Арсеније III Чарнојевић, наручујући је као носећу сцену⁵ за свој први антиминос чију израду поверава 1692. непознатом бечком бакроресцу, на велика врата уводи као новину и у српску графичку уметност. С обзиром

¹ З. Јанц, *Српска графика XVII века (Посебне иконе „стампи“)*, Зборник Музеја примењене уметности, 5 (Београд 1959), 99, 110–111; Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 63–64.

² С. Душанић, *Антиминос као научни објекат*, Црква: Календар Српске православне патријаршије за просту 1947. годину (Београд 1947), 60; С. К. Кисас, *Бакрорези XVIII века као сведочанство грчко-српских културних веза*, у: *Српска графика XVIII века*, Београд 1986, 104–105.

³ М. Тимотијевић, *Први српски штанпи антиминоси и њихови узорци*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, 23 (Нови Сад 1987), 40–41, 67.

⁴ Г. Суботић, *Упутство за израду антиминоса у светогорском рукопису XV века*, Зборник радова Византолошког института, 23 (Београд 1984), 206, 209; М. Тимотијевић, *нав. дело*, 40–41, 62.

⁵ Д. Давидов, *нав. дело*, 93–94, 335–336, сл. 174; М. Тимотијевић, *нав. дело*, 41, 63–64, 67, сл. 1.

на значај који су имали при литургијском обреду, на антимињима су, више него ли и на једном другом црквеном предмету уметничке израде, долазила до изражаја наручиочева подробна упутства о будућем изгледу замишљене целине. Када се имају у виду патријархова животна схватања и богато лично искуство, непорецива просвећеност и обавештеност, али и његове завидне политичке амбиције стављене у службу и на опште добро српском расејаном народу, онда ни мало не чуди његово рано опредељивање за идеју западњачке барокне величајности уместо за оданост позно-средњовековној пастирској скромности као једном од изданака византијског традиционализма.⁶ Бакрорезни антимињ Арсенија III постаће иконографски узор његовим последницима на трону Карловачке митрополије, али и на патријаршијској столици у Пећи, од којег ће се тек постепено удаљавати и то више ради садржајног него ликовно-извођачког осавремењивања.

Сцена која се у периоду од 1692. до 1728. године мање-више устаљено приказивала на антимињима српских црквених великодостојника, јесте *Христово полагање у гроб*, у којој плаштаницу издахнулог на крсту придржавају три уцвељена анђела и Јосиф из Ариматеје, а руке крше или тихо суделују у жалости Богородица, Никодим, Марија Магдалена и још један анђеоло. Непосредни графички предлог са старијих плаштаница за овако чврсто и одмерено композиционо устројство није пронађен, али је скренута пажња на антимињ кијевског митрополита Петра Могиле (1646) као њен претпостављени идејни заметак.⁷

Домаћи (монах Јона из Шишатовца, Стефан Ликић) и страни (Јохан Фалигум из Граца), знани и незнани бакрорезци или дрворезци, умножаваће за потребе српских архипастира – Исаије Ђаковића, Мојсеја Петровића, Мојсеја Рајовића и Вићентија Поповића, а у складу са својим занатским могућностима, ликовно решење са првог (1692) или, у уметничком погледу, успелијег другог (1706) антимињса патријарха Арсенија III Чарнојевића.

То не значи да у међувремену, осим кијевских, нису коришћени и други графички предлози – штампани антимињси московске провенијенције. Њиховим траговима пошла су најмање тројица дрворезаца: Георгије Николић режући клише за антимињ пакрачког владике Софронија Подгоричанина (1706)⁸, потом поп Христифор Беочинац радећи за београдског митрополита Мојсија Петровића (1719), а на крају и непознати мајстор у служби тадашњег арадског владике, Вићентија Јовановића (1726). Рекло би се да су нови узорци, после искуства с антимињима кијевског круга, свесно тражени у другој, московској патријаршијској средини (Никон, 1652 и Адријан, 1690)⁹, у њиховим дуговеким композиционим решењима која су се протезала све до у XVIII век. Понављање ових образаца, једнако као и одступање од њих, обелодањује не само расположиве графичке вештине наших дрворезаца, већ и скривене намере високе црквене јерархије у периоду између патријарховања Арсенија III и Арсенија IV.

Иконографија московске сцене *Христовог полагања у гроб* искључивала је у Кијеву прихваћено посттридентско давање главне улоге у преношењу мртвог тела анђелима, поверивши га, за промену, двојици мушких ликована, Јосифу из Ариматеје и Никодиму (дрворезни антимињси Софронија Подгоричанина и Вићентија Јовановића). Не рачунајући двојицу анђела у позадини, који као емоцијама предати статисти, чинодејственици или лучоноше фланкирају цео приказ, број присутних ликована варира: уз Богородицу су све три, две или само једна мироносица (Марија Магдалена, Јако-

⁶ Исто, 49–50.

⁷ Исто, 42–44. На Могилином антимињсу Христово тело у гроб полагају четири анђела, без присуства осталих новозаветних личности.

⁸ Ово је, уједно, Николићево једино познато и сачувано графичко дело.

⁹ М. Тимотијевић, *нав. дело*, 54–60, сл. 8, 9а, 9б, 11–16.

влева мати Марија и Саломија) и, обавезно, свети Јован Богослов. Руке мртвог Христа приказују се или прекрштене на грудима или остављају опружене крај тела, а читава драмска сцена се на антиминоску Мојсеја Петровића претвара у надгробно *риданије* у којем, не бројећи повијене анђеле, учествује чак шест пресамићених ликова. Сва три антиминоса која нису поновила Чарнојевићев прототип садрже још и лик Бога Оца од којег полази светлосни зрак који озарује голуба Светог Духа (С. Подгоричанин, М. Петровић), симболе или допојасне фигуре четворице светих јеванђелиста у медаљонима у угловима (М. Петровић, В. Јовановић), али и бројна оруђа Христових страдања у бордурама (В. Јовановић). Свакако најзанимљивију појаву представљају амблеми у картушама на усправним первазима дрворезног антиминоса митрополита Петровића. Одступивши од свог узора који ове просторе попуњава само пригодним текстом, поп Христифор Беочинац, приказује атрибуте највиших црквених достојанственика у православној цркви – патријаршијску *митру*, *штаку* и *напрсни крст* – на импровизованом стубу повише раскошног улаза у храм.¹⁰ Нема никакве сумње да се дрворезац овом приликом повиновао посебним ликовним захтевима свога наручиоца који одсликавају Петровићеве личне политичке претензије само годину дана након склапања Пожаревачког мира.

Из манастира Лепавине потиче дрворезна плоча коју је у првој половини XVIII века обострано резао Стефан Ликић. У доњој, двотрећинској зони на њеном аверсу, налази се сцена која би се пре смела назвати *Оплакивањем Христа* но *Полагањем Христа у гроб*.¹¹ То је приказ који, у поређењу са већ разматраним сценама на српским штампаним антиминосима из овог периода, представља ликовно решење најближе оном беочинског попа Христофора, али, у основи, остаје у водама старе зографије из доба робовања под Турцима. Повише главе и ногу мртвога Христа распоређене су по три женске и три мушке фигуре, које наткриљује седам анђеоских ликова са свећама и кадионицама, распоређених у две приближно симетричне групе. Композиција са *Оплакивањем Христа*, у спрези са *Христом Славе* на облацима, морала је бити изведена ради прослављања Христовог победоносног васкрсења, у шта уверава и трочлани пропратни текст на первазу ове дрворезне иконе (шести глас кондака из *Пасхалне службе*).

Тканине са штампаном представом *Христовог полагања у гроб* које је осветио патријарх српски Арсеније IV, рад непознатог аутора из 1743. године, упутни су показатељи даљег развојног пута српског бакрорезног антиминоса. Упоредивање Шакабентиног „светог божественног жртвеника“ са нешто млађим антиминосом карловачког митрополита Павла Ненадовића (1750), делом такође незнатог бакроресца, износи на видело патријархову далековиду инаугурацију дотада у нашој средини незнатих иконографских узора. Попут његовог претходника на карловачком архијерејском трону, Арсенија III, и Шакабента је знао да дела у складу са измењеним животним потребама српског народа и неочекиваним практичним задацима искрслим пред црквено-политички врх.

Наиме, сви српски ранобарокни антиминоси настали су по угледу на украјинске и руске чије су иконографске схеме, без икакве сумње, биле тражене и рађене по холандским и немачким гравираним предлошцима. Шакабента се, међутим, неупадљивим смештањем догађаја *Христовог полага-*

¹⁰ Нешто слично већ је виђено у постхумном кијевском издању илустрованог панегирика кијевском митрополиту Силвестру Косову из 1658 (*Стол цнот знаменитѣх в Богу зешлого Силвестра Косова*). Колосални стуб са митрополитским и другим атрибутима, по угледу на западњачку иконографију *ecclesiae militans*, прославља архипастирове врлине, пре свега (Божанску) премудрост, постојаност и стрпљење. – в. *Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв.: Каталог изданий*, Москва 1976, ил. 1106–1108 на стр. 128–130.

¹¹ При врху је илустрована композиција *Христа као Цара Славе* на престолу окруженог сијасетом анђеоских ликова. На реверсу је допојасни лик *Богородице као Царице* с малим Христом. Обе фигуре представљене су са крунама. – в. Д. Мераковић, *Стари српски дрворез*, сл. 61; Д. Давидов, *нав. дело*, 253–254, сл. 22–23.

ња у гроб у Свету земљу, својим „светим уместопрестолником“ одлучно удаљује од старије московске и примиче палестинској антиминосној иконографији новијег датума установљеној у духу ортодоксног пуританизма (Ђорђе Трапезунтски – патријарх Мелетије, 1733).¹² У време када српски патријарх издаје налог за резање своје бакрорезне плоче (1743), у јерусалимској патријаршији већ је десетак година одомаћено ново идејно решење антиминоса с пригодним изгледом цркве Светог гроба и затвореног врта-Вертограда. Амблематски приказ Христовог васкрсења у ограђеној башти са отвореним гробом, на чијој одваљеној плочи седи анђео, налази се с десне стране од централне фигуралне композиције Шакабентиног антиминоса која се још увек одиграва под ведрим небом, испред голготског крста. Ипак, сви приказани ликови „класицистички“ су умирених ставова, гестова и мимике, а барокну усковитланост одају једино анђели са рипидама, који се театрално спуштају на облацима. Само седам година касније (1750), митрополит Павле Ненадовић у опонашању антиминоса Ђорђа Трапезунтског, за разлику од свог претходника Арсенија IV, неће остати на пола пута – Голгота, панорама Јерусалима, спољашњи изглед али и ентеријер ротонде Светог гроба у потпуности ће одредити место радње антиминосног *Полагања у гроб* комбинованог са традиционалним *Оплакивањем*.

Композиција *Вазнесења Христовог*, стицајем околности, друга је по реду графичка представа која ће у српској уметности након Велике сеобе веома брзо попримити пуне барокне облике. Ради се о уобичајеном образу с печата¹³ пећких патријараха из доба обновљене црквене аутономије под Турцима – слици храмовног празника пећког католикона – који је Арсеније III пренео и на своје *Опроснице грехова* (*Опросна или Отпустителна писма, Indulgentiae*)¹⁴ пошто је сличне католичке листине-дипломе имао прилике лично да види у Бечу. Остављајући по страни практичну сврху ових, за православни свет неуобичајених али уносних „вредносних обвезница“ (прилив нових средстава, обезбеђивање поклоничких посета)¹⁵, бакрорезна плоча *Христовог Вазнесења* (1700) за Арсенијеве *Опроснице*, привлачи пажњу као једна од првих сцена из циклуса Великих празника која је успешно европеизована по узору на владајућа правила барокног уметничког стила. Њена иконографска схема почива на, додуше, добро познатој и до у танчине разрађеној ликовној представи у византијској и позновизантијској уметности: фронтално постављена Богородица, у пратњи два гестулирајућа анђела и видно узрујаних апостола, управо присуствује Христовом вазнесењу на небо у мандорли коју придржавају анђели. Занимљиво је да традиционална сликарска решења – какво је и оно на северној страни олтарског свода у пећкој цркви Богородице Одигитрије (1335) – ореоле додељује Богородици, двојници анђела уз њу, као и протагонистима у небеској зони, али не и дванаесторици Христових следбеника – што понавља и анонимни бечки гравер *Вазнесења*. Сви остали детаљи, како појединачно тако и у општем композиционом склопу, представљају праве новине у нашој уметности. Христос се више не вазноси у мандорли већ на јастучастом облаку који два анђела придржавају док друга два, дувајући у трубе, парадно разглашавају као барокне алегорије *Славе (Fama)*.¹⁶ Сви представљени ликови међусобно су драмски повезани. Док остали задивљено посматрају

¹² В. Хан, *Значај палестинских еулогија и литургијских предмета за новију уметност код Срба (XVII–XVIII столеће)*, Зборник Музеја примењене уметности, 5 (Београд 1959), 54–57, сл. 5.

¹³ Р. М. Грујић, *Печати српских патријараха крајем XVII и почетком XVIII века*, Гласник Скопског научног друштва, књ. XIV, Одељење друштвених наука, 8 (Скопље 1935), 233–234.

¹⁴ Д. Руварац, *Писмен опрост грехова (Indulgentia) у православној цркви*, Српски Сион, год. XV, бр. 2 (Ср. Карловци 1905), 54.

¹⁵ М. Костић, *Српски бакрорези осамнаестог века*, Летопис Матице српске, књ. 303, св. 2 (Нови Сад 1925), 4; В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 328; Б. Вуксан, *Опросна писма пећких патријарха*, Balcanica, XXII (Београд 1991), 266.

¹⁶ М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, 25 (Нови Сад 1989), 116.

чудо које се збива пред њиховим очима, два најистакнутија апостола (свети Петар и младолики Јован) живо се обраћају Богородици која, приказана у трочетвртинском положају, не општи са посматрачем. Два анђела уз Мајку Божију, као посредници између два света, својом мимиком и покретима руку успостављају функционалну везу не само са јеванђеоским личностима на земљи већ и са вазнетим Спаситељем на небу.

Иконографско решење *Вазнесења* са *Опроснице грехова* Арсенија III послужиће као модел и за *Отпустителна писма* пећких патријараха Мојсеја Рајовића (1716)¹⁷ и Арсенија IV Јовановића Шакабенте (1732)¹⁸ којим ће се користити и Атанасије II Гавриловић (око 1750).¹⁹ *Опросно писмо* патријарха Јерусалима и целе Палестине Партенија (1744)²⁰ уместо композиције *Вазнесења* имало је *Христово Васкрсење* са ликом светог апостола Јакова²¹, као што ће и *Опросница* пећког патријарха Атанасија помињану сцену као урамљену барокну слику постављати између ликова двојице домаћих светитеља најзаслужнијих за оснивање српске аутокефалне цркве – светог Саве и светог Симеона.²²

Графичком илустровању *Вазнесења* (са или без ведуте манастирског комплекса Пећке патријаршије)²³, али на самосталним бакрорезним листовима из 1743. године, приступиће и Христофор Жефаровић. Његови разиграни, весели и несташни анђели или анђеоске главице што се промаљају са неба, заједно с Богородицом која се и сугестивним погледом и побожним гестом непосредно обраћа гледаоцу, представљаће нову разраду ове старе византијске сликарске теме која своје недавно стечено барокно рухо већ замењује рокајним.

Бакрорезна икона *Светог Георгија* (1701) за највећу српску богомољу у крајевима преко Саве и Дунава, георгијевску цркву са ставропигијалним правима у Пешти, прва је позната наруџбина једног графичког дела из редова грађанског сталеза.²⁴ Резање и отискивање ове житијне иконе светог Ђорђа на хартији вероватно је, на основу цртежа неког непознатог зографа, морало бити обављено у Бечу препоруком и благословом патријарха Арсенија III, а средствима Емануила (Хаџи) Николауа²⁵, имућног цинцарског грађанина, припадника бројне пештанске православне српске црквене заједнице. Цртеж за гравире је, на шта упућује иконографски тип светог Ђорђа Кефалороса, као и грчки натписи, био рађен према неком нешто раније иконописаном светачком образу донетом с балканског Југа²⁶, а гравира је потом отиснута у великом броју примерака и дељена или продавана православним верницима Будимске епархије током целог XVIII века.

¹⁷ Д. Руварац, *нав. дело*, 55.

¹⁸ М. Костић, *нав. дело*, 4.

¹⁹ Д. Давидов, *Српски бакрорези 18. века*, Нови Сад 1983, 31, 72 и табла 18.

²⁰ Д. Руварац, *нав. дело*, 54.

²¹ Према предању, апостол Јаков Млађи био је не само у рођачкој вези с Христом, већ и први јерусалимски епископ, па, према томе, и најпогоднија личност за илустровање на *Опросници грехова* јерусалимског патријарха. Детаљније о лику светог Јакова на опросном писму јерусалимских патријараха, – в. Б. Вуксан, *нав. дело*, 262–263.

²² *Исто*, 265.

²³ Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, сл. 39–40; Љ. Стошић, *Три барокна графичка отиска из манастира Светог Николе у Чуљенику*, *Лесковачки зборник*, XXXV (Лесковац 1995), 52, сл. 1.

²⁴ Д. Давидов, *нав. дело*, 96–97, 337, кат. бр. 102, сл. 177; Исти, *Српски бакрорези 18. века*, 24, табла 1; Исти, *Ктитори и приложници српске графике XVIII века*, у: *Српска графика XVIII века*, Београд 1986, 15; В. Ерчић, *Национална и социјална свест у Срба и српска графика прве половине XVIII века*, у: *Српска графика XVIII века*, 46–47.

²⁵ С. К. Кисас, *Бакрорези XVIII века као сведочанство грчко-српских културних веза*, 111.

²⁶ Бакрорезна икона из Пеште, бар што се њеног средишњег дела тиче, директна је копија иконе с ликом доисподпојасног *Светог Ђорђа Кефалороса* грчког зографа Георгија (Зорзија) Властоса из прве половине XVII века, данас у атинском Музеју Бенаки. – в. М. Χαδζηδακης, *нав. дело*, 203, πιν. 65; И. Рибарић-Николић, *Житијска икона св. Ђорђа Кефалороса из Благаја код Мостара*, Саопштења, XVIII (Београд 1986), 239–244, сл. 1 и 2; С. Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине (16.–19. вијек)*, Београд 1998, 230–232 [кат. бр. 128].

Иако се то поуздано не зна, има места веровању да је дрворез *Свети кнез Лазар Српски (Кефалофорос)* био „ископан“ руком неког од раваничких калуђера одбеглих у Сентадуреју пре но што су отуд мошти светог кнеза мученика 1697. године пренете у фрушкогорски манастир Врдник.²⁷ Сва је прилика да је настанку ове најлепше, најрепродукованије и прве у низу табли сваке илустроване историје српске дрворезне графика XVIII века, морао кумовати и српски патријарх Арсеније III. Овоме у прилог иде легенда која се провлачи у делима старих српских летописаца како је кнез Лазар посетио Свети гроб у Јерусалиму, али и чињеница да се на истом поклоничком путовању, баш уочи избијања великог Бечког рата (1682), нашао и ондашњи и тадашњи српски патријарх. Наиме, илустровање рашчлањеног спољњег изгледа јерусалимске ротонде Светог гроба и Христовог Васкрсења с обеју страна у позадини стојећег лика *Светог кнеза Лазара Кефалофороса*²⁸, није било дотад виђено иконографско решење па, самим тим, ни случајни рез неког анонимног монаха Раваничанина. Дрворезни клише, извесно настао пре селидбе манастирског братства у фрушкогорску Раваницу, требало је да обезбеди знатнији број графичких отисака – икона на хартији – које су као пропагандни леци позивале српски народ на ходочасничко окупљање у нови расадник обновљеног култа једног од најпопуларнијих националних владара-светитеља.

И за обострано рукоделисан дрворезни клише *Свете Горе Атоске (I-II)* претпоставља се да се у једном од фрушкогорских манастира, Беочину, само затекао, али да тамо ако и јесте умножаван, није и настао. Ван сваке сумње, ова плоча резана је с намером да умножена као култна икона на хартији²⁹ послужи за даривање значајнијим приложницима тзв. хиландарске кутије коју су наши најјужнији монаси добили право да проносе на подручју Карловачке митрополије. Како сачувана дрвена матрица није имала урезан ни изглед манастира Хиландара, ни неких других гласовитих светогорских светилишта³⁰, биће да је првобитно морала постојати бар још једна, њен парњак, рад неког вештог анонимног Хиландарца. Могуће је да је вишеделна панорама Атоса, начињена по узору на распрострањене ведуте Синајске горе, Јерусалима, Рима, Беча, Венеције, Амстердама или Лондона³¹, доспела у прекосавске крајеве већ 1696. године, када је хиландарским и светогорским калуђерима стигла и званична царска дозвола с највишег места³² за долазак у *писанију* (скупљање милостиње). Без амбиција на топографску прецизност, незнани дрворезац показао је завидну цртачку зрелост и сигурност, али и дирљиву бригу да кроз минијатурне жанр-сцене³³ прикаже део свакодневице светогорске монашке заједнице.

²⁷ В. Хан, *Прилог познавању иконографије кнеза Лазара*, Рад војвођанских музеја, 7 (Нови Сад 1958), 67; Д. Медаковић, *Култ кнеза Лазара у српском бароку*, у: *О кнезу Лазару: научни скуп у Крушевцу, 1971*, Београд 1975, прештампано и у: Д. Медаковић, *Трагом српског барока*, Нови Сад 1976, 285–286; В. Ерчић, *нав. дело*, 42–44.

²⁸ Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 69–70, 245–246, сл. 2. И једна четвороделна дрворезна икона непознатог српског аутора из XVII века, на свом доњем десном пану имала је изрезану фигуру светог цара Уроша са позадином испуњеном схематизованим вишекуполним здањима са заставицама на врховима. Квадрирани под у првом плану са оваквом панорамом јасна је асоцијација на сликану кулисну архитектуру са нешто старијих руских икона. – уп. Д. Медаковић, *Стари српски дрворез*, сл. 47 и 49.

²⁹ Д. Давидов, *Хиландарске χαρτίτες εικόνες*, *Манастир Хиландар*, Београд 1998, 319.

³⁰ На сачуваном клишеу дрворезбарени су изгледи здања Протатона у Кареји, као и манастира Кутлумуша, Каракала, Ивирина, Григоријата, Дионисијата и Симонопетре са још понеким скитом. Повише католикона Ивирина представљена је и култна икона овог манастира и све Свете Горе – *Богородица Портаитиса*, а уврх ведуте, у медаљону на облачићима, смештен је и иконографски тип *Богородице Шире од небеса* од које се простиру заштитнички зраци на цели Атос. – в. Ђ. Трифуновић, *Света Гора – врт пресвете Богородице*, *Источник*, 11–12 (Београд 1994), 6.

³¹ Све ове иконе на хартији, свили или стаклу, према сачуваном инвентару из 1733. године, налазиле су се урамљене на зидовима београдског Митрополитског двора. – уп. Р. М. Грујић, *Прилози за историју Србије у доба аустријске окупације (1718–1739)*, *Споменик СКА ЛП, II разред 44* (Београд 1914), 124–126.

³² Д. Давидов, *нав. дело*, 70–72, 246–247, сл. 3–4.

³³ Д. Антонијевић, *Жанр-сцене на српској графици XVIII века*, *Српска графика XVIII века*, Београд 1986, 170–171.

Привидно, истим путем кренуо је и непознати зограф на основу чијег цртежа је у Бечу 1733. године ктиторским прегалаштвом српског патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте изрезана и отискивана бакрорезна плоча *Манастира Студенице*.³⁴ Само привидно, јер сврха сцена из манастирског живота, приказаних у оквиру студеничких бедема, и сличица из свакодневног живљења обичног пука и световњака, распоређених изван црквеног утврђења, не сведоче толико о слободној вољи анонимног аутора да забележи пасторалне епизоде³⁵ из свога времена, колико да покаже много озбиљније програмско-уметничке захтеве³⁶ и отворене политичке намере свог налогодавца.³⁷

Као што је познато, на бакрорезу *Манастира Студенице* представљено је тринаест легендарних студеничких храмова *intra* и *extra muros* заједно са свим пропратним грађевинским постројењима и земљишним парцелама посебних намена. Уз уважавање могућности да неки од приказаних објеката веродостојно сведоче о свом оновременом изгледу, непресушну вредност за истраживаче представљају неколике композиције придодате овом бакрорезу – *Лоза Немањића*, *Свети Сава са српским светитељима дома Немањина*, као и хералдички пано са грбовима српских земаља у медаљонима. Ако је *Лоза Немањића* у општим цртама само понављала познату фреску с једног од дечанских зидова³⁸, грбовник и поворка српских владара и националних светитеља били су већ јасан знак зачињања нешто касније патријархове зреле и одлучне политичке замисли о штампању српске *Стематографије*.³⁹ Да је идеја о континуитету црквене и световне власти требало да буде обједињена у личности тадашњег пећког патријарха, Арсенија IV, показује и детаљ са симболима највише патријаршијске власти (митром, жезлом, штаком и омофором) које два анђела приносе ликовима у врху сцене *Лозе Немањића*, непосредно уз обе Христове руке које благосиљају.⁴⁰

Свакако најплоднији графичар прве половине XVIII века чији опус чини половину сачуване српске дрворезне заоставштине, јесте поп Стефан Ликић.⁴¹ Премда мало постранце од црквеног седишта прекосавских Срба, Ликић, претежно радећи у манастиру Ораховици, више од четврт века (1721–1747)⁴² упорно истрајава у калиграфском рукоделисању у дрвету. Окружен изгледелим рукописним, али и књигама на којима се штампарска боја још честито није ни осушила, овај дрворезац не одустаје од опонашања старинског манира проистеклог из дуговеке јужнобалканске позновизантијске традиције, самосвојно га укрштајући с новим токовима у савременим културно-уметничким збивањима.

³⁴ Д. Давидов, *нав. дело*, 101, 339–340, сл. 182–185.

³⁵ Д. Антонијевић, *нав. дело*, 163–167.

³⁶ Реч је о представи манастира Студенице као идеалног града – Небеског Јерусалима. – в. F. Kämpfer, *Drei Veduten des Klosters Studenica – Methodisches zu serbischen Kupferstichen des 18 Jahrhunderts, Sonderdruck aus Ethnogenese und Staatsbildung in Südosteuropa*, Göttingen 1974, 30–33. О разлозима за избор баш Студенице као историјског средишта Србије и њеној симболичкој топографији, в. М. Тимотијевић, *Serbia sancta et Serbia sacra у барокном верско-политичком програму Карловачке митрополије*, у: *Свети Сава у српској историји и традицији*, Београд 1998, 401–403.

³⁷ Д. Медаковић, *Идеје историзма у српској графици XVIII века*, у: *Српска графика XVIII века*, Београд 1986, 9.

³⁸ О сасвим извесној вези и са првобитном *Лозом Јесејевом* на фасади студеничке куле према дворишту, а преко ње и са истоименим сценама које се први пут јављају у Витлејему и Цариграду (XII век), в. В. Ј. Ђурић, *Српско сликарство на врхунцу*, у: *Историја српског народа, I–II*, Београд 1981, прештампано у: В. Ј. Ђурић, Г. Бабић-Ђорђевић, *Српска уметност у средњем веку, I*, Београд 1997, 184–185, 197.

³⁹ Попримајући све одлике реформисане слике, бакрорез *Манастира Студенице* из 1733, стоји на челу ангажованих српских гравира које новооткривени језик своје политичке моћи задевају плаштом традиционалног формализма. – уп. Б. Вуксан, *Идеје реформе и појава бакрореза код Срба у XVIII веку*, Зборник Филозофског факултета, XVI (Београд 1989), 218–221.

⁴⁰ Исто, сл. 183.

⁴¹ Д. Медаковић, *Стари српски дрворез, VIII*; Д. Давидов, *нав. дело*, 78–82.

⁴² С. Милеуснић, *Српска графика на подручју Славоније*, у: *Српска графика XVIII века*, 38–239.

Ликихева прва позната дрвена матрица с двострано резаним композицијама– *Деизисом са светим Симеоном и светим Савом*⁴³ као „киторима све српске земље“⁴⁴ и *Светим архиђаконом Стефаном* (1721) као њиховим заштитником – најверљивија је потврда о томе колико и на који начин су руски барокизирани бакрорезни предлошци, уз вероватну пресудну подршку поручиоца, утицали на графичко стваралаштво нашег мајстора.⁴⁵

Како је раковачки *Синодик (Поменик)* из 1702. године, данас део збирке Р. Грујића у Музеју Српске православне цркве, објављен и научно размотрен по неуобичајеној садржини и по ванредној уметничкој опреми, изнет је закључак како нису познати упливи његових гравира на рад српских уметника.⁴⁶ Реч је о рукопису који је за време свог боравка у Москви саставио ондашњи игуман манастира Раковца, Теофан, прикључивши му, као друго издање, гравире гласовитог руског бакроресца Леонтија Буњина, стилски зависног од холандских графичара.⁴⁷ Како и доликује рукописима овог типа, све илустрације, почевши од *Страшног суда*, подробно су описивале загробни живот подсећајући грешне вернике да се вечних мука на најбољи начин могу ослободити давањем прилога за помене. За разматрање могућег утицаја овог црквеног зборника на попа Стефана Ликиха од посебног значаја је гавира са насловне стране московско-раковачког *Синодика*. У медаљону раскошно декорисане заставице, налази се скраћена композиција *Страшног суда* са ликовима Христа, Богородице, светог Јована Крститеља и још два арханђела постављена у позадини, између њих. Оно што при упоређивању руског бакрореза (1702)⁴⁸ и Ликихевог дрвореза *Деизиса* из Ораховице (1721) највише изненађује, јесте невероватна сличност две Буњинове неидентификоване клечеће фигуре у првом плану (од којих је једна у монашкој одећи)⁴⁹ са ликовима наших светитеља Симеона и Саве у најдубљем молитвеном ставу (проскинези).⁵⁰ Ликих приказује великане српске историје, државе и цркве како као при некој свечаној дворској аудијенцији ничице падају пред Великим Судијом тражећи привилегован положај за српски народ, чиме божанску историју ставља у функцију своје садашњице и једног њеног прворазредног политичког догађаја.⁵¹ Без обзира на

⁴³ Има и мишљења како ову страну дрворезне плоче („изузетно дело по идејној поруци, али не и по уметничком домету“) није радио Ликих, већ неки његов ученик под израженијим „утицајем западних иконографских канона“. – в. Св. Ст. Душанић, *Деизис са Стеваном Немањом и светим Савом на старом српском дрворезу*, у: *Осам векова Студенице*, Београд 1986, с.р.

⁴⁴ Култ светог Симеона и светог Саве, заиста је још у XVI веку био необично развијен у манастиру Ораховици, у шта уверава живопис са североисточног стуба католикона са композицијом *Лозе Немањића* (1594) као и триптихон са *Богородицом са малим Христом на престолу* на чијим су се спољним странама налазили стојећи ликови ове двојице највећих националних светитеља-заштитника. – в. Р. М. Грујић, *Пакрачка епархија: Историско-статистички преглед*, у: *Споменица пакрачког епископа Мирона*, Нови Сад 1931, 33–35, сл. 2 и 8.

⁴⁵ Овакав став не искључује могућност да је Ликих могао знати за дрворез(ни отисак) са сценом *Деизиса* из 1676. године. – в. З. Јанц, *нав. дело*, 106–108, сл. 6.

⁴⁶ М. Харисијадис, *Синодик манастира Раковца из 1702. године: Прилог проучавању руско-српских веза на почетку XVIII века*, Зборник Народног музеја, VII (Београд 1973), 71.

⁴⁷ *Исто*, 54 и 69; Б. Кулић, *Манастир Раковац* [магистарски рад], Нови Сад–Београд 1997, 32–33.

⁴⁸ Изгледа да је ову гравир у Л. Буњин преузео са насловне стране нешто старијег *Синодика* (1689–90) холмогорског архиепископа Атанасија, рад непознатог мајстора. – в. *Исто*, 54 и 56.

⁴⁹ *Исто*, 55–56, сл. 1.

⁵⁰ У ставу *проскинезе* у византијској уметности, осим група варвара, верника или јеретика, знале су се наћи и библијске личности (старозаветни Давид и Јосиф, Марија, сестра Лазарева, као и Адам и Ева у сцени *Последњег суда*, апостоли), али и фигуре угледних китора. С друге стране, ничице се падало пред византијским василевсом, Јахвеом, Христом, Часним крстом, приутовљеним престолом или каквим чудотворним догађајем (*Преображење* или *Васкрсење Христово*). – в. Ch. Walter, *L'icographie des conciles dans la tradition byzantine*, 253–256; *Исто*, *Two Notes of the Deësis*, *Revue des études byzantine*, XXVI (Paris 1968), прештампано и у: *Studies in Byzantine Iconography*, London 1977, I, 326–327.

⁵¹ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 225. С овог становништва постаје далеко сватљивије и претварање минијатура са давнашње привилегије (*Statuta Valachorum*) у праве историјске композиције и њихово постављање у сокл иконостаса, какво је 1750. године предузео Јоаким Марковић за српску цркву у славонском селу Главшинци. – в. Р. М. Грујић, *Пакрачка епархија*, 53–56, сл. 21–22; Д. Медаковић, *Две историјске композиције сликара Јоакима Марковића из 1750*, Зборник Музеја примењене уметности, 5 (Београд 1959), прештампано и у: Д. Медаковић, *Путеви српског барока*, 85–97.

слободну интерпретацију скраћеног *Страшног суда* (додавање и две апостолске фигуре, светог Петра и светог Павла, уз ликове Богородице и светог Јована, одузимање владарских круна и жезала главним протагонистима, као и упошљавање светих арханђела држањем правоугаоног епитафа с текстом), јасно је да ораховички мајстор ову своју композицију није могао извести без угледања на руску књижну гравир. С обзиром на годину настанка дрвореза, изгледа да се може дати и приближан одговор на питање због чега и како је дошло до потребе за овако необичним ликовним сусретом и још ређим иконографским укрштањем.

Дрворезни антиминос који је 1724. године Стефан Ликић израдио за карловачког митрополита Вићентија Поповића само потврђује претпоставку да су српски карловачки прелати већ тада знали за и рачунали на поуздана графичка умећа ораховичког мајстора. Како је након закључивања Пожаревачког мира (1718) српска црква у Аустријској монархији стекла још једну аутономну област, Београдску митрополију, патријарх Мојсије Рајовић 1721. године синодалном граматом проглашава две аутокефалне митрополије под влашћу двојице архиепископа, оболелог Вићентија Поповића и Мојсија Петровића, с обавезом признавања врховне власти пећког патријарха.⁵² Штавише, београдски митрополит је, с обзиром на лоше здравствено стање карловачког архипастира, исте године поднео захтев да се после Поповићеве смрти обе митрополије сједине, а новонастала прогласи *славеносрпском*. Догодило се управо оно што је и предвиђано: пошто га је за живота митрополит Поповић именовао својим помоћником, Мојсије Петровић је на црквено-народном Сабору 1726. године једногласно изабран за београдско-карловачког митрополита, али га је, и пред свега, бечки двор признао само за администратора.⁵³

Имајући у виду замршене политичке односе и послове српског црквеног врха током 1721. године, постаје јасно да јединствен и непоновљив дрворез *Деизис са светим Симеоном и светим Савом*, управо тада нипошто није могао настати пуким случајем, нити је могао бити вођен тренутним стваралачким хиром свог творца. То што је клише за ову дрворезну икону, као и већина сачуваних матрица за отискивање попа Стефана Ликића, све до Другог светског рата чуван у манастиру Ораховици не значи да је израђен у контемплативној осами монашке ћелије без поручиочевог идејног осмишљавања и даљег свесрдног и будног надгледања. И за карловачког и за београдског митрополита зна се да су део својих конзервативних опредељења и загладаност у старију српску традицију испољили и кроз наручивање више дрворезних антиминоса: Поповић ће свој, уочи смрти, поверити рукама управо попа Стефана Ликића, а Петровић даје да му дрвену плочу изреже прво монах Јона из Шишатовца, потом поп Христифор Беочинац, а онда и један незнани аутор. За израду *Деизиса* могли су, како се видело, подједнако бити заинтересовани и један и други. Попу Стефану Ликићу је као главни ликовни предложак послужио насловни бакрорезни лист из серије гравира намењених за књигу-албум раковачког *Поменика* игумана Теофана, који је у време резања *Деизиса* још био жив. То што непрепознате погружене фигуре са руског изворника Ликић замењује ликовима двојице установитеља српске средњовековне аутокефалне цркве, светим Симеоном и светим Савом, у години надљудске борбе за признавање разједињене црквене организације на територији под Хабзбурзима, добија посебан смисао и сасвим одређено значење. Будући да се веома добро знало како ће се на сједињавање Карловачке са Београдском митрополијом у Бечу нерадо гледати, у Ликићевим ликовима двојице највећих националних светитеља ваља препознати смерну алузију на признање српског свецрквеног али и политичког јединства оличеног у личностима архијереја Вићентија Поповића и Мојсија Петровића.

⁵² Ђ. Слијепчевић, *Историја Српске православне цркве. 1, Од покрштавања Срба до краја XVIII века*, Београд 1991, 371.

⁵³ Исто, 372.

Дрворезне *штанпе* Стефана Ликића из потоњих година – *Христос с апостолима* (1724), *Свети Никола* (1732), *Свети Јован Крститељ Крилати* (1736), као и осам сачуваних дрвених плоча за *Абагар* (1747)⁵⁴ и већ помињани дрворезни *Антиминс* за митрополита Вићентија Поповића (1724) – стилски су, иконографски и занатски веома неуједначене због, како је то већ добро уочено, мајсторове зависности од међусобно веома разнородних предложака.⁵⁵ Руски барокни бакрорез с једне, и уметнички радови домаћих иконописаца, дрворезаца, преписивача, књиговезаца и кујунџија из XVI и XVII века с друге стране, били су живи извори којима се ораховички поп Стефан Ликић непрекидно надахњавао режући и пишући своје дрворезе.

Ликићево рукоделисање у дрвету, за које се према сопственом признању зна да је обављано по *начертаним образима*, подразумевало је поштовање позносредњовековне традиције, али се оно испољавало више у рустичној обради него ли у одбацивању модерних стилских и садржајних примеса. Дрворез *Христос с апостолима*, упркос барокизованом облаколиком раму мандорле, своју статичност као да дугује узору нађеном у нешто старијим дуборезним панагијарима, везеним епитрахиљима или кујунџијском филиграну са сребром окованих књижних корица. Штампане иконе с ликовима *Светог Николе*, *Светог Јована* и *Богородице Одигитрије*, морале су пак бити рађене по угледу на руско-украјинске бакрорезе с краја XVII века, на шта упућују њихови иконографски типови (*Светог Николу* Ликић представља са схематизованом ведутом града Барија – у ствари, вишекуполном базиликом светог Николе, где су биле положене светитељеве мошти⁵⁶; композиционој претрпаности⁵⁷ дрвореза са *Светим Јованом* такође доприноси позадинска панорама града позната с руских икона; Богородица и мали Христос на главама имају богато рашчлањене круне какве су виђене, на пример, у кијевским издањима црквених зборника, какав је и *Апостол* из 1695).

Последњи познати Ликићеви радови јесу дрворезне плоче за *Абагар* (1747), у којима се старошћу већ опхрван мајстор – да ли по хитној поруџбини или по прекој унутрашњој потреби – неочекивано лађа подражавања штампаних амајлија популарних код словенских балканских народа у доба туркократије. У ликовном погледу поп Стефан следи вишестубачне абагаре, данас, према месту где се чувају, познате као *Љубљански* и *Загребачки*. Међутим, његова представа *Светог арханђела Михаила* само је слабија копија истоимене илустрације из *Загребачког абагара*, датованог у крај XVII века.⁵⁸ Што се текстуалног дела Ликићевог *Абагара* тиче, и поред очигледне хитрине и немара с којима је резан, он суштински не одступа од наших старијих, али и брижљивије израђених и богатије илустрованих штампаних молитвеника који су се обрађали свим светитељима за заштиту од страха и мађија (*Љубљански абагар*, крај XVI века)⁵⁹, али и од ђавола, грома, болести и немоћи (*За-*

⁵⁴ Р. Грујић, *Пакрачка епархија*, Нови Сад 1930, 133; Исти, *Старине манастира Ораховице у Славонији*, Београд 1939, 41; М. Панић-Суреџ, *Сачуване плоче старог српског дрвореза*, Зограф, 2 (Београд 1967), 47, сл. 33–34; Д. Кашић, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, Београд 1971 (1996), 182; Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 81–82, 253, сл. 20–21.

⁵⁵ D. Medaković, Likić, Stefan, у: *Енциклопедија ликовних уметности*, 3, Zagreb 1964, 315; Исти, *Стари српски дрворез*, VIII.

⁵⁶ Храм ораховичког манастира био је, наиме, посвећен Преносу моштију светог Николе. С друге стране, већ половином XVII века ентеријер надалеко познатог храма светог Николе у главном граду Пуље био је већ скоро потпуно барокизован, да би се процес његове европеизације убрзано наставио и наредних деценија. Ликићев дрворез, мада невешт и робустан, ипак успева да дочара нешто од барокне китњастости хаџијских сувенира који су се у време његовог резања могли налазити у поседу бројних поклоника ове веома посећене светиње Барежана. (уп. Д. Мраовић, *Благо српских владара у базилици Светог Николе у Барију: О јединству хришћанских цркава*, Даница, 8 (Београд 2000), 455–456.

⁵⁷ Страх од празног простора није успео да превазиђе ни непознати аутор обострано резаног дрвеног клишеа из Ченте (сада у Збирци Владичанске капеле у Вршцу). Да своје дрворезе (*Богородицу Страсну* и *Светог архистратига Михаила*) није израдио адептотно, овај српски мајстор графичке вештине из прве половине XVIII века, својим, за то време, више него ретким уметничким даром, бацио би у засенак популарност дела попа Стефана Ликића. – уп. М. Панић-Суреџ, *нав. дело*, 47–48, сл. 37–38; Д. Давидов, *нав. дело*, 73, 250, сл. 12–13.

⁵⁸ М. Панић-Суреџ, *нав. дело*, 44–45 и 47, сл. 19 и 33; Д. Давидов, *нав. дело*, сл. 20.

⁵⁹ М. Панић-Суреџ, *нав. дело*, 41.

гребачки и Београдски абазар, крај XVII века).⁶⁰ Поп Стефанова *Молитва от урока и страве* тешко да би могла настати без увида у *Евангелије от страха* (*Љубљански абазар*), а део текста *Молитве от главе* који описује тешку главобољу као *болезан* која удара у мозак, ослепљује очи, затвара нос, искорењује зубе, црева пролива и ломи кости главе, чини утисак како ју је њен (дрво)писац морао и лично искусити. Ликићев *Абазар*, мада настао скоро деценију након Венцловићевих *Молитава* (1739), припада истом културном кругу који је култ писане и Богу упућене речи (књиге) држао равним култу сакралног предмета какав је икона.⁶¹

Осим српских патријараха и митрополита, у првој половини XVIII века и имућнија манастирска братства на подручју Пећке патријаршије и Карловачке митрополије наручују резање бакарних плоча које ће, умножене, прослављати њихове свете обитељи. Случај је хтео да израде два бакрореза – манастира Студенице (1740) и Раковца (1741) – буду поверене страним граверима, Готфриду Дорсту⁶² или Дурсту⁶³ (Gottfri[e]d Do[u]rst) и дугогодишњем сараднику Христофора Жефаровића, бечком граверу Томасу Месмеру (Thomas Messmer / Mössmer, 1717–1777).⁶⁴

Да би за ктитора господара Николу Антонија Продановича на бакарној матрици изрезао изглед студеничког католикона с јужне стране, за гравера Готфрида није било неопходно да се лично нађе у манастирској порти. Наиме, главнина композиционе схеме овог бакрореза била је замишљена као крајње упрошћено понављање фокусиране ведуте студеничке лавре из 1733. године. Да су мајсторове граверске могућности увелико превазилазиле наручиочева скромна ликовна знања најбоље говори раскорак у уметничком квалитету између тзв. задатих (изглед цркве, српскословенски натписи, распоред изабраних мотива) и слободнијих партија (фигуре светих Саве и Симеона, владарске инсигније, импресионистичке крошње замишљеног околног дрвећа) овог бакрореза. Пажње вредну иконографску појединост представљају круна, мач и жезло постављени на јастук подно ногу⁶⁵ обојице српских светитеља – замонашених владара, знамења пролазности овоземаљске славе и таштине спрам незалазних духовних вредности. У питању су детаљи који занатски неуједначеној и неутледној гравири манастира Студенице, дају несумњиву пропагандно-идејну вредност – Царство Небеско⁶⁶ као путеводитељицу-заштитницу (Богородицу) српског народа и његових предводника како некад (свети Сава и свети Симеон), тако и у доба непосредно након друге Велике сеобе.

Настала готово истовремено са Готфридовом, Месмерова гравира *Христос Евхаристија*⁶⁷ с ведутом манастира Раковца у Срему, остварена је у новом духу, са сасвим другачијим поводом и намерама. Ако је на студеничком бакрорезу испољен мар за изгубљеним матичним српским етничким простором као и вера у његов повратак с Божијом помоћу, раковачки одражава нову пијетистичку осећајност која настоји да што већи број верника приведе обновљеним светилиштима

⁶⁰ Исто, 45.

⁶¹ Г. Стефановић Венцловић, *Црни биво у срцу* [прир. М. Павић], Београд 1996, 31.

⁶² М. Шакота, *Студеничка ризница*, Београд 1988, 210–211.

⁶³ F. Kämpfer, *нав. дело*, 31.

⁶⁴ Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, сл. 186 и 189.

⁶⁵ Везивање владарског жезла за ноге онога коме се предаје, потиче из старозаветне Књиге Постања. Реч је о Јаковљевом благосиљању дванаесторице својих синова и поверавање владарског жезла Јуди све док не дође онај коме припада, а њему ће се покоравати сви народи (1 Мојс. XL, 10). У западноевропској владарској амблематици добро је познато постављање симбола власти на земљу, заједно с осталим пролазним, трулежним стварима, са јасним морализаторским значењем *totentia tibi*.

⁶⁶ Ј. Радовановић, *Опредељење светог кнеза Лазара за царство небеско*, *Balkanica*, XXII (Београд 1991), 249–257.

⁶⁷ Не тако давно изнета је прилично убедљива претпоставка како је иза цртежа-предлошка за овај Месмеров бакрорез морао стајати нико други до Х. Жефаровића. – в. Л. Чурчић, *Цефаровићева 1741. година*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, 26 (Нови Сад 1990), 277.

са локалним култовима. Противреформацијски покрет успео је да поштовање пете Христове ране (оне које му је копљем у прса задао сатник Лонгин) путем нирнбершких дрвореза до XVIII века распространи по целој Европи.⁶⁸ То је и време када се пиктограм с оруђем Христових страдања (*Arma Christi*) преко бордура на штампаним антиминосима преузетих из руско-украјинске средине одомаћује и у православним српским богомољама. Христова крв која се слива у путир (*Fons Pietatis*)⁶⁹ кога у молитвеном ставу окружују блудни син, апостол Петар, пророк Давид, митар (цариник), блудница (Марија Магдалена) и (праведни) разбојник – слика универзалног заступника и искупитеља⁷⁰ у греху огрезлог људског рода – иконографски је пандан композицији *Богородице Живоносног источника*⁷¹, мистичне исцелитељке болних и невољних.⁷² Епизоде са чудотворним излечењима светих врача-бесребреника којима је манастирска црква и посвећена, заједно са пропратним приложничким записима на две године млађој гравири Христофора Жефаровића (*Свети Кузман и Дамјан са изгледом манастира Раковца, 1743*), потврђују претпоставку да је ово фрушкогорско црквено-народно стециште у време узастопног отискивања бакрорезних листова већ било на гласу као место телесног оздрављења и душевног препорода.⁷³ Заменјивање *Христа Евхаристије* као главног носиоца покровитељства како над онима који хрле, тако и над онима који обитавају, *Богородицом Заштитницом*, било је у служби потврде манастирске лековите водике (извора) као свете и делотворне кроз отворени позив на ходочасничку посету, а не у функцији планске разраде централне теме католичке посттридентске побожности.⁷⁴

Ако је Христофор Жефаровић 1741. бакрорезом *Свети Сава са српским светитељима дома Неманића*⁷⁵, следећи упутства свога покровитеља и далековидог политичара, патријарха Арсенија IV, али и уз свесрдну техничку помоћ Томе Месмера, постао први српски графичар новог кова, то не значи да је овај „тек писмени торбар с нашег Југа“⁷⁶ преко ноћи с радног пулта уклонио старе богослужбене приручнике и одрекао се рада по њиховим гравираним предлошцима. Жефаровић-Месмеров бакрорез српских *Свих Светих*⁷⁷ више је од самосталне графичке композиције. Ипак,

⁶⁸ М. Тимотијевић, *Захарија Орфелин – Распеће са Лонгином и поштовање Христових рана у српској уметности XVIII века*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 21 (Нови Сад 1985), 226–228.

⁶⁹ Д. Медаковић, *Барокне теме српске уметности. II, Представа Христа као „Fons pietatis“ у српској уметности*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 15 (Нови Сад 1979), прештампано у: Д. Медаковић, *Барок код Срба*, Загреб 1988, 218–225.

⁷⁰ Р. Михаиловић, *Црква Ваведења Богородице манастира Бођана: (Иконографија „женске цркве“ – припрате)*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 21 (Нови Сад 1985), 219–220. Иконографско тумачење Христове жртве и људског испуњења на Месмеровом бакрорезу, разматрано је на овом месту, нажалост, једино у вези са сликаном декорацијом цркве манастира Бођана.

⁷¹ Д. Медаковић, *Жефаровић и Света Гора Атоска*, *Анали Филолошког факултета*, 7 (Београд 1967), прештампано у: *Путевни српског барока*, Београд 1971, 260–263.

⁷² Реч је о евхаристолошком тумачењу једне од популарних тема католичке западноевропске уметности касног средњег века, по којем се Христова крв изједначује са животодајном водом. – в. М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 390.

⁷³ Б. Кулић, *Манастир Раковац* [магистарски рад], Нови Сад–Београд 1997, 16.

⁷⁴ Гравира *Христос Евхаристија* већ је зарана била препозната као симболична слика *Жртве Христове* и сматрана преузетом са неке католичке композиције. – в. Р. Kolendić, *Džefarović i njegovi bakrorezi*, Гласник Историског друштва у Новом Саду, књ. IV (Сремски Карловци 1931), 39; Б. Вуксан, *Идеје реформе и појава бакрореза код Срба у XVIII веку*, 199–222; Исти, *Покајање и исповед код Срба у религиозној литератури и графици XVIII века*, Зборник Филозофског факултета, XVII (Београд 1991), 241–272.

⁷⁵ Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, сл. 30–32.

⁷⁶ Р. Kolendić, *Džefarović i njegovi bakrorezi*, 35.

⁷⁷ Овој својерсној представи српског пантеона не може се порећи циљање на текст старозаветног пророка: „Скупите ми свеце моје који су учинили са мном завет на жртви“ (Пс. L, 5). Између светог Саве као родоначелника светитеља дома Неманиног, и библијског Израила са његовом децом – 12 синова оснивача јеврејских племена – успоставља се лако схватљива алузија, тако својствена времену у којем је настала. У петом икосу из *Акатиста светом Сави* непознатог аутора, подсећа се како је светитељ Сава српску цркву уредио утемељивши је „на дванаест престола као на

мада је и по форми и по садржини права политичка повеља и својеврсна илустрована лична карта српског национа, он у суштини представља увеличани детаљ са десетак година старије гравире *Манастира Студенице* (1733).⁷⁸ Исти наручилац, српски патријарх Шакабента, с променом места столовања изгубио је и део јурисдикције, али му, као поданику Хабзбурга, ни не пада на памет да је се одрекне. Штавише, користећи се приликом да новоустоличеној царици Марији Терезији честита крунисање, Арсеније IV је овим пригодним бакрорезним отиском очигледно желео да издејствује потврду патријаршијске титуле, а српском народу под новом круном овери старе привилегије. Испод фиктивне богослужбене литургије са светим Савом као чинодејственим великим архијерејем, налази се грбовник са српским двоглавим белим орлом у средини и хералдичним знамењима осталих некадашњих српских (јужнословенских, илирских) провинција које прати двостубачни панегирик. Њима се славом и светошћу овенчан српски народ – царском *дому Хабзбурга* представљен на најразумљивији начин, као *дом Немањин* – препоручује као верни и ревни конститутивни држављанин изгубљеног *отечества*. Јасно уобличена Шакабентина политичка замисао у виду светељско-царског *изображенија* везаног 1733. године за маузолеј Немањића, на бакрорезном листу из 1741. постаје дипломатски акредитив или веровно писмо, који ће се већ у готово истовремено резаној *Стематографији* преобразити у прави политички манифест.⁷⁹ Оно што није могло бити речима већ само сликом исказано раније, на престолу светог Саве обновљеном под Турцима, сада, у егзилу, под царским скутима⁸⁰, добија свој пуни, стиховани облик:

„Јер краљевна Марија обуче угарско
Царско рухо и стави круну на главу,
Да нама поданицима поврати славу наступајућих лета“ ...⁸¹

и

„Да су предели у књизи овој Илирија цела,
А ти њен патријарх по наследном праву“ ...⁸²

дванаест апостола“ . (Србљак, књ. 3, Београд 1970, 223). Мада је на Жефаровић-Месмеровом бакрорезу приказано по осам фигура с леве и десне стране светог Саве, тканина којом је прекривен свети жртвеник, стилизована је помоћу дванаест набора. Уколико се свети Сава, обједињујући краљевско и свештеничко достојанство, у преносном смислу може сматрати српским првосвештеником (Великим Архијерејом по реду Мелхиседекову), светитељи око олтара за којим чинодејствује – персонификују дванаесторицу апостола, Христових сведока разаслатих да шире хришћанско учење по целом свету-Космосу (нареченим српским земљама представљеним на грбовнику, набројаних и у поздравним стиховима патријарха Шакабенте). У том смислу, сви учесници јединственог апостолског сабора о историјском наследству (*successio*), укључујући и Светог Духа у виду голуба без чијег посредничког присуства апостолство не би било остварљиво, могу се сматрати иконографском варијантом помесне (у овом случају српске, односно, јужнословенске) представе *Педесетнице* (*Духова*). – уп. Е. М. Чарнић, *Архијереј по реду Мелхиседекову, I*, Богословље XVII (XXXII), св. 1–2 (Београд 1973), 24.

⁷⁸ М. Тимотијевић, *Serbia sancta u Serbia sacra*, 404.

⁷⁹ Ликови бугарског цара Давида и светог Теоктиста (првог бугарског светитеља), на пример, појавивши се, осим на бакрорезном листу *Српских светитеља и владара Дома Немањина*, и у *Стематографији*, држе свитке на којима је исписано: „Свако царство које се раздијели само по себи, опустјеће“ (Лк. XI, 17) и „Нико не може служити два господара“ (Мт. VI, 24). – уп. *Стематографија: Изображеније оружиј илирских* [приредио Д. Давидов], Нови Сад 1972, 24, лист 16; Л. Чурчић, *Цефаровићева 1741. година*, 279. Укључивање несрпских светитеља разумљиво је уколико се сагледа у светлости званичне, у том тренутку управо очекиване потврде патријархове титуле (*архиепископ свих Срба, Бугара, западног Поморја, Далмације, Босне, обе половине Дунава и целог Илирика*). – Исто, 284; М. Тимотијевић, *Serbia sancta u Serbia sacra*, 406.

⁸⁰ Д. Медаковић, *Барок код Срба*, 70.

⁸¹ Д. Давидов, *Христофор Жефаровић, први српски бакрорезац*, у: *Дело Христофора Жефаровића*, Нови Сад 1961, 25; *Стематографија*, 9.

⁸² Исти, *Христофор Жефаровић, први српски бакрорезац*, 26; Исти, *Стематографија*, 10.

Књижица *Канон воскресни* коју је Жефаровић као „илирико-расијански зограф“ у форми похвалних стихова посветио свом мецени 1742. године, имала је и неколико уприличених бакрорезних листова, од којих највећу пажњу плени *Силазак у Ад*.⁸³ У питању је гравира која је, као и педесетак година ранија минијатура истог садржаја Кипријана Рачанина (*Требник*, 1690)⁸⁴, рађена према неком руско-украјинском штампаном црквеном зборнику из друге половине XVII века. Једину разлику између илуминиране и гравирани књижне илустрације представља степен прецртавачке моћи њених аутора. Кипријаново рвање са сложеним предлошком завршило се збијеном, невешто изведеном и наопако окренутом сценом – као у огледалу, док се за Жефаровићев бакрорез слободно може рећи да припада потпуно барокизованој варијанти једне великопразничне композиције тако својствене иконографији Источне цркве. Занимљиво је да се детаљ са троструком круном на глави старозаветног цара Давида, који стоји недалеко од Христа, нашао на обе илустрације наших мајстора. Старојудејски цар чији је Христос легендарни потомак („син Давидов“, његов је земаљски отац (свети прародитељ, свети корен), због чега му се, као и Богу Оцу, додељује изузетно право на окруженост троструким одличјем непобедивости. Тијара, као један од најизразитијих атрибута папске власти и римокатоличког учења о примату светог Петра, захваљујући помним теолошким разрадама и новом ликовном програму о „Цару над Царевима“ створеним у Кијеву, уз зналачко око, благонаклоност и обавештеност наших архипастира, пробија се и одомаћује и у српској уметности након великих сеоба. И остали бакрорези у *Канону воскресном* (*Христос брани земљу и Благовести*)⁸⁵, већ увелико барокизовани у духу схоластичког богословља, само су привидно били заоденути у позновизантијско рухо, што није сметало ни Жефаровићу ни Шакабенти да уживају у високопарном римованом хвалоспеву:

„Прими сија, о Пастиру Добри,
Сербскога рода, строитељу бодри“.

⁸³ Л. Чурчић, *Непознати „Канон воскресни“ Христофора Жефаровића*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 4 (Нови Сад 1968), 312, сл. 4; Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 287–288, сл. 91.

⁸⁴ Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, слика доле десно на трећој страни црно-белог илустрованог додатка између страна 32 и 33.

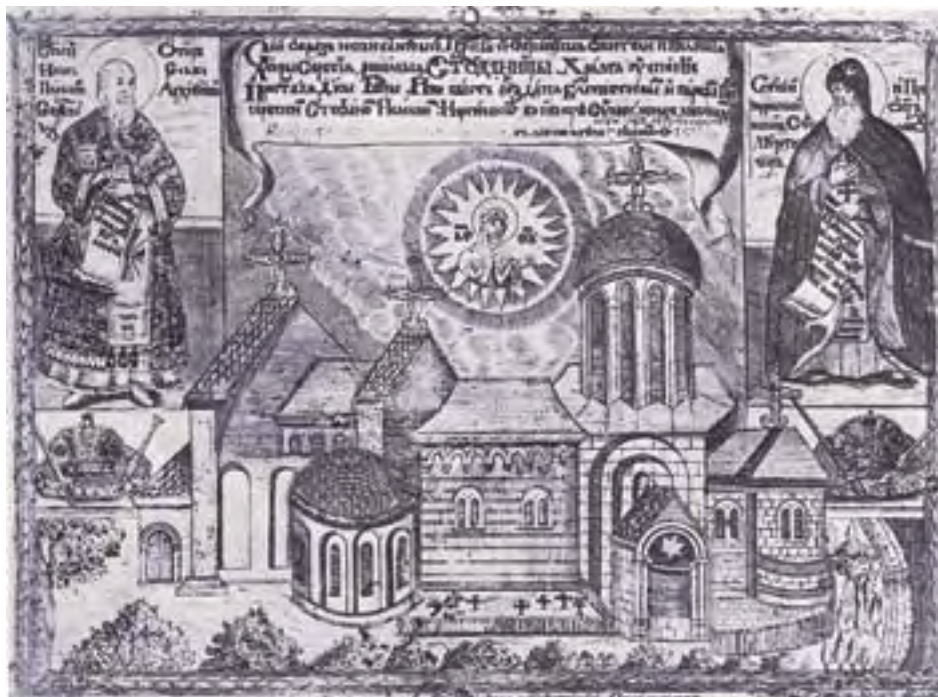
⁸⁵ Ова минијатурна композиција, смештена у заставици на аверсу трећег листа, једна је од првих рађених по истоименом бакрорезу из Вајглове Библије *Екстипе*.



77. С. Ликић, Деизис са светим Симеоном и светим Савом, дрворез (1721)
 77. S. Likić, Deesis with SS Simeon and Sava, woodcut (1721)



78. Непознати мајстор, Манастир Студеница, бакрорез (1733)
 78. Anonymous engraver, Monastery of Studenica, copper plate (1733)



79. Г. Дурст, Манастир Студеница, бакрорез (1740)
79. G. Durst, Monastery of Studenica, copper plate (1740)



80. Х. Жефаровић – Т. Месмер, Свети Сава са српским светитељима дома Немањина, бакрорез (1741)
80. H. Žefarović – T. Messmer, St Sava with Serbian Saints of the Nemanjić Family, copper plate (1741)

ЗАКЉУЧНО РАЗМАТРАЊЕ

Уз незнатна одступања, преглед српске уметности између 1690. и 1740. године поклапа се с периодом омеђеним двома Великим сеобама; заједно са замашним измештањем православног становништва из турске на аустријску територију, прати се и прелазак српске уметности из позновизантијског у средњоевропски културни круг. Како су српски врховни црквени поглавари у овом раздобљу уједно и политички челници свога народа, а њихова власт и духовна и световна, одбрана верског идентитета поистовећује се са борбом за национални опстанак. Ово је и основни разлог што су у ликовном животу Срба на подручју Карловачке митрополије и на територији Пећке патријаршије крајем XVII и у првим деценијама XVIII века, уз продор западноевропских уметничких утицаја, видљиви и остаци позновизантијске традиције као заштитни знаци правоверја. Процес постепеног напуштања средњовековних и прихватања нововековних уметничких начела саображен је времену и месту настанка дела, његовом поручиоцу, мајстору или ликовној радионици, управља се према општим политичким, културним и црквеним приликама, владајућем, локалном, сталешком или личном уметничком укусу, али зависи и од удаљености од матичних црквено-политичких средишта или близине иноверним срединама.

Политичка борба за оживљавање основног и успостављање средњег црквено-образовног система у Карловачкој митрополији у православном духу само се мења али не јењава од оснивања привременог патријаршијског двора Арсенија III Чарнојевића у Сентандреји до отварања *словенских, грчких и латинских* гимназија у Београду, Карловцима и Петроварадинском Шанцу (Новом Саду). Добијање књига и долазак учитеља из Русије у време митрополита Мојсија Петровића и Вићентија Јовановића, уз истовремено слање изабраних духовника на високошколско образовање у Кијев, од прворазредног су значаја за реформисање црквено-народног живота двадесетих и тридесетих година XVIII века у Срба.

У настојању да спроведу реформе духовног живота Срба северно од Саве и Дунава по угледу на руске из петровске епохе, београдско-карловачки митрополити били су приморани и да суштински одступе од њих. Налазећи се у држави најкатоличкијих владара, где је православна вера била трпљена а не званична, српски црквени врх морао је да пренебрегне оне делове главне законодавне књиге руског просветитељства – *Духовног регуламента* Теофана Прокоповича – који су се односили на световног носиоца врховне црквене власти као и на потребу образовања на народном језику. Тиме је током треће и четврте деценије XVIII века код Срба у Хабзбуршкој Монархији практично био обновљен кијевски покрет ка апсолутистичком теократизму, величању православља и панславизму, који је стотинак година раније предводио митрополит Петар Могила.

Ни уредбе нити свештеничка и монашка правила, воље и укази београдско-карловачких митрополита и српског патријарха, сачињени према руском *Регуламенту*, нису прихваћени лако и брзо, нити су спроведени без жестоких отпора међу Србима у Аустрији између двеју великих

сеоба. Строгим административним мерама и централизацији свеукупног верског и црквено-просветног живота супротставили су се и његови световни учесници и ниже свештенство. Гласовити и многопомињани *Циркулар* патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте из 1743. године, упућен представницима црквене власти у сремској епархији, открива како званичну одлуку о будућем повлашћеном положају украјинских сликара, тако и свест о омиљености домаћих самоуких зографа у народу. Обнародовавши по први пут са највишег управног места у Карловачкој митрополији значај који је придаван, отворено старање и путеве спровођења надзора над једним пољем ликовне делатности, Шакабентино писмо о забрани куповања и продаје зографских икона ако и није успело да оштро омеђи русификацију од рустификације културног живота, остаје главно сведочанство о њиховом паралелном постојању и трајању.

Двојност конзервативних и модерних схватања видљива је у свим гранама ликовног стваралаштва код Срба који крајем XVII и у првим деценијама XVIII века настањују територију турске, аустријске или млетачке државе – у њиховом градитељству, сликарству као и у примењеним уметностима.

Одмах по пресељењу 1690. године, позивањем на добијене привилегије, српски црквени врх, а за њим и монаштво, обогато грађанство и војно племство, обнављају старе и подижу нове катедралне, градске, сеоске и манастирске храмове у јужној Угарској. Затечене српске богомоље на подручју Паноније припадале су или типу једнобродних старобалканских цркава брвнара без купола или су зидане од чврстог материјала у стилу моравског триконхоса и рашке градитељске школе. Упоредо са подизањем храмова у традиционалном, позновизантијском духу, у прекосавским и подунавским крајевима недуго након Велике сеобе адаптација старе српске црквене архитектуре у ново градитељско рухо поверава се немачким мајсторима. Већ од друге деценије XVIII века продужавању, проширивању, повишавању и осветљавању српских православних храмова, придружује се и доградња спољње припрате и зиданог торња над отвореним тремом, а одмах потом и смештање звоничне капеле на првом спрату улазних кула-звонара. Уз ново унутрашње просторно устројство, луковичасти завршеци торњева, улазни забати и декоративно рашчлањавање фасада једноставно профилисаним пиластрима и кордонским венцима, спољње су одлике средњоевропског барокног црквеног градитељства са којима српски храмови у Карловачкој митрополији из прве половине XVIII века показују несумњиву сродност.

Напредније манастирске заједнице, попут фрушкогорских, непосредно после 1690. године обнављају своје комплексе на два спрата: горњи нивои грађени су *штукаторли* (на западњачки начин, с равном таваницом), а доњи *на ћемер* или *ћемерли* (по источњачком обичају, на свод). Осим манастирских зграда, докате устројене на начин *турски*, имали су и београдски митрополитски и ваљевски епископски двор. Два грађевинска типа била су заступљена и у београдској резиденцији, али не по нивоима већ према важности која је придавана појединим просторијама (свечаније собе биле су грађене на западњачки начин и биле украшене штучо декорацијом). Мања архитектонска постројења у манастирима и дворовима Београдско-карловачке митрополије градили су домаћи неимари, од којих се тек понеком зна име.

Дела незнатих српских зидара и каменара јесу и истовремено подизане једнобродне *ускочке* или *хајдучке* цркве с високим *кампанилима* приграђеним уз западне фасаде у Северној Далмацији, односно, са звонницама *на преслици* у Старој Херцеговини. Архитектонски елементи ове групе православних богомоља суштински не одступају од поморског или медитеранског типа позновизантијског градитељства.

За разлику од српских сакралних објеката који у зависности од државних подручја на којем су подизани крајем XVII и почетком XVIII века, показују тежњу ка задржавању архитектонских одлика ранијих стилских епоха, грађанска здања у Београду саграђена за време аустријске окупације

Србије (1718–1739), имају све карактеристике немачког војничког барока познатог и као инжењерско-официрски стил са рустичним *дорским* редом. Будући да најрепрезентативније здање аустријске престонице Краљевине Србије, касарна гувернера Александра Виртембершког није сачувана, о барокним обележјима барокног Београда данас најверљивије сведоче улази у калемегданску тврђаву из овог периода, на челу са тријумфалном *Капцијом Карла VI*.

Повратак старим, уз прихватање нових уметничких струјања у српском зидном сликарству, неће се, међутим, испољити све до четврте деценије XVIII века. Обнове раније сликаних партија као и живописања новосаграђених црквених целина нису предузимана све до свеопштег стабилизовања политичких прилика за време аустријске управе, када се она, осим над територијом јужне Угарске, простирала и над северном Србијом, Банатом и Малом Влашком. Десетак зидних ансамбала насталих између 1718. и 1740. године од Хиландара на југу до Шиклоша на северу, дела су влашких, грчко-цинцарских и српских путујућих зографских тајфи у служби високих архијереја Београдско-Карловачке митрополије, манастирских старешина и имућних ктитора и приложника из редова грађанства.

Обновљено интересовање за украшавање зидова храмовних ентеријера код Срба тридесетих година XVIII века нераскидиво је од преношења непрекинутих фрескосликарских искустава из суседних православних области. Реч је о влашком декадентном *стилу Бранковеоану*, као и о две реформаторске теорије и праксе с балканског Југа – конзервативније или монашке са Атоса и модерније, италијанизирајуће са јонских острва, оличене у зографима и писцима сликарских трактата, Дионисију из Фурне и Панајотису Доксарасу. Неодољивом сјају европског барока нису успели да одоле нити, сликом и речју, главни заговорник повратку класичним вредностима византијске традиције, монах-зограф Дионисије, нити придворни круг сликара међу којима су Власи, Грци и Срби, окупљени око влашког кнеза Константина Бранковеоану, баштиника и обновитеља незалазне славе византијске културе. Када следбеници Давида из Селенице, с једне, и сликарска група Андреја Андрејевића Млађег, с друге стране, приступе украшавању манастирских цркава Драче (1735) и Враћевшнице (1737), ни оне, као позни али непосредни одрази јужнобалканске монашке и влашке дворске зографске школе с краја XVII и почетка XVIII века, неће остати лишене ненаметљивих али неоспорних елемената западноевропског барока. Ова два, један за другим сасвим самосвојно и самостално живописана католикона, на међусобној раздаљини од свега неколико десетина километара, живо сведоче о суштинским разликама у укусима и хтењима богатог световног и високог црквеног сталеза у улози наручилаца на измаку раздобља аустријске управе над Србијом.

Док грчки и влашко-српски мајстори од угледа осликавају унутрашњост Драче и Враћевшнице, *илирико-словенски зограф* Христофор Жефаровић, сликарски стасао на просторима јужнобалканског залеђа, где постаје и поштовалац уметничких опредељења Панајотиса Доксараса, живопише трећи велики ансамбл фресака – цркву манастира Бођана (1735–37). Темељном познавању позно-византијске иконографије, стеченом у левантинској сликарској школи, Жефаровић придружује одблеске нових уметничких струјања придошлих са Запада, а, при том, у религиозне композиције уводи ехо ондашње грађанске свакодневице чији је очевитац био. Тако се и могло десити да на бођанским сценама уобличеним по правилима старе зографије – ништа више није било као некад, а на композицијама за које православна уметност раније није знала – као да је све било препознатљиво. Будући да су се западњачки наративни циклуси тешко могли ускладити са ентеријерима непотпуно реформисаних српских храмова у првој половини XVIII века, развој српске уметности новијег доба почев од Бођана полази убрзанијим и неочекиваним, али јединим могућим корацима – ка одлучној барокизацији и религиозне зидне слике и црквеног здања.

Осим дела домаћих самоуких зографа који раде за потребе сеоских и парохиских храмова на подручју Пећке патријаршије и Карловачке митрополије крајем XVII и у првим деценијама XVIII

века, веома тражене су и иконе руских провинцијских мајстора, као и путујућих грчко-цинцарских зографа. Иконопис међу Србима овог периода, настајао у духу ретардираног позновизантијског стила, био он импортован или аутохтон, није био ни најмање пуритански ортодоксан: давно заборављени или дотад неуобичајени детаљи и варијанте појављују се уз потпуно нове иконографске теме као одрази утицаја спроведених католичких посттридентских реформи, прихваћених поунијаћених форми или, пак, правоверне реакције на њих. Свети образи мајстора из удаљенијих северних православних подручја или са оближњег јужнобалканског залеђа доспевали су у крајеве које између две велике сеобе насељавају Срби или преко путујућих трговаца, као успомене са поклоничких путовања имућних хација, или тако што су постајали предмет посебних жеља, укуса, старања и изрази тренутних могућности високих црквених архијереја у улози наручилаца. До доласка *Москаља* Јова Василијевича у Карловце и његовог постављања за придворног Шакабентиног сликара, осим претежног броја анонимних зографа или оних којима се зна само обласна или припадност по градској радионици, издвајају се и сликарски опуси руских (Григорије Герасимов), грчких (зограф Митрофан, Димитри Јанаки, Спиридон Ливанон, Константин Димитриу) и српских иконописаца којима се знају имена (Остоја Мркојевић, Саватије Крабулећ, Козма Дамјановић, Радул Лазаревић, Рафаил Димитријевић, Рафаил Милорадовић, Силвестар Поповић, Максим Тујковић, Станоје Поповић, Георгије Стојановић, Недељко Поповић, Георгије Раните).

Ако се за представу *Свете Тројице* у лику Христа с три главе и могу наћи аналогije у српском и византијском живопису средњег века и из доба робовања под Турцима, композиције *Христа као Цара над царевима* с троструком круном у облику папске тијаре до овог периода нису биле виђене. Чињеница да су све иконе овог типа настале баш на граничним српским подручјима у Монархији, пружа довољно уверљивих доказа о потреби за верским и националним самопотврђивањем кроз видљиво супротстављање римокатоличком учењу о папском примату.

Као својеврсни одрази пораста западњачке маријанске побожности у доба барока, првих деценија XVIII века међу Србима се појављују и иконе које исказују неуобичајено поштовање, слављење или уздање у Богородицу као непорочну заштитницу и осведочену чудотворку. Представе *Богородице од седам жалости* и *Богородице Царице као Руже која не вене* две су у низу нових композиционих решења намењених контемплацији верника о Богородичиној достојанственој улози мајкегубитнице и њеном безгрешном зачећу. Редуковање елемената западноевропске иконографије на овим иконама није случајно већ у служби осигуравања везаности за традиционално представљање образа Мајке Божије у односу на одабрано истицање акатистног епитета. У поробљеним балканским земљама, популарност икона овог типа почивала је и на порасту вере православних народа у помоћ и спасење који од Богородице пристижу за одбрану и коначно ослобођење од безбожних Агарјана.

У српском иконопису с краја XVII и у првим деценијама XVIII века, место ранијих житијних композиција све чешће се илуструју стојеће или седеће фигуре светитеља, као и представе светих ратника на коњима. На иконама из овог периода уочава се сажето приказивање више епизодних хагиографских догађаја, груписање два или више стојећих светитеља међу којима све истакнутије место добијају канонизовани борци за православну веру из националних редова – свети Сава и свети Симеон, пре свих. Ово је и раздобље када се обједињена сцена *Благовести* преображава из позновизантијске иконе у барокну слику, а барокизацији читаве олтарске преграде значајно доприноси и уметање зоне са великопразничним сценама невеликих димензија.

И нов живот српске минијатуре отпочиње на темељима традиционалне позновизантијске културе. Омиљене мотиве илуминатора кратовске школе XVI века преузимају и разрађују најдаровитији Рачани у крају Дрине (Христифор и Кипријан), утирући тако путе и Новорачанима у Подунављу (Јеротеј и Гаврил Стефановић-Венцловић). За праћење начина и могућности примењивања

илуминаторских знања стваралачки очуваних под Турцима у новим и неочекиваним околностима непосредног сусрета са књигама печатаним у Кијеву, Москви и Лавову – нема бољих показатеља од Кипријанових и Венцловићевих заставица и минијатура, али и рукописа које у овом периоду у манастиру Житомислићу и Сарајеву украшавају Лазар Бугарин и Хаџи Гаврило Тадић, у монаштву Георгије. Највећа разлика између минијатура настајалих готово истовремено у Угарској и Босни и Херцеговини почива у другачијем схватању простора и колорита: у прекодринским рукописима илуминације се протежу на цео лист, на њима нема зазирања од позадинске белине, а приметно је и коришћење златних и сребрних пигмената. Уз уважавање првенства и значаја које је организована делатност рачанских преписивача и њихових настављача имала на размеђу двају света и века, и калиграфске бравуре њихове сабраће извођене у мањим културним центрима под Турцима, такође завређују доличну пажњу. Разлике у тако сабраном корпусу илуминација не претежу над могућношћу препознавања истоветних ликовних и иконографских одлика унутар једног те истог, српског етничког простора.

Српски патријарси и карловачки митрополити одмах након Велике сеобе наручују код анонимних и мало познатих бечких гравера бакрорезне отиске за своје антиминос и опроснице грехова. Сазнање о практичним пропагандним учинцима умножених бакрореза патријарх Арсеније IV Јовановић Шакабента већ 1733. године на плочи *Манастира Студенице са грбовником српских земаља, Лозом Немањића* и композицијом *Светог Саве са српским светитељима дома Немањина* развија до дотад неслућених размера. Нема никакве сумње како је већ овде била зачета каснија државнички далековида и дозрела идеја о штампању Жефаровић-Месмерове *Стематографије* (1741), национално-политичког илустрованог прогласа о континуитету и легалитету обједињене црквене и световне власти у личности актуелног пећког патријарха.

Паралелно са јавним и политички уносним бакрорезима, у забитима и осамама манастирских ћелија *копају се* пригодне дрворезне композиције с јединим циљем – да се њиховом продајом или поклоном обезбеде средства за живот свете обитељи или скрене пажња верника на богоугодна ходочашћа. У оваквој врсти тихог и повученог рукоделисања, себи су ипак успели да обезбеде вечити спомен ораховички поп Стефан Ликић, анонимни светогорски монаси и раванички калуђери.

У српској уметности између 1690. и 1740. године, кидање са традицијом ишло је руку под руку са чувањем непролазних вредности сопствене уметничке баштине и њеним тихим, али истрајним и стваралачким уткивањем у новопригрљене европеизоване стилске облике. На преласку из XVII у XVIII век, захваљујући немачким неимарима, бечким граверима и руским штампаним књигама, барокне облике прво добијају екстеријери српских сакралних грађевина, бакрорезни отисци и руком писане и украшаване богослужбене књиге. Унутрашњост српских храмова почеће да се саображава свом спољњем европеизованом изгледу тек у четвртој деценији XVIII века када њиховом живописању приступе најбоље мајсторске радионице из суседних православних области, а олтарске преграде и црквени мобилијар преузму да сликају и рукоделишћу образованији српски зографи и искусније занатлије. У исто време када Аустријанци подижу *Катију Карла VI*, граде се митрополитски дворови у Београду и Карловцима, а београдска Саборна, будимска, вуковарска и ваљевска црква, уз манастирска постројења Манасије, Велике Ремете, Јаска, Раковца и Грабовца, добијају на висини. То су и године када се фрескама прекрива унутрашњост манастирских цркава или припрата Драче, Манасије, Војловице, Раванице, Враћевшнице и Бођана. Док за храм Рождества светог Јована у Београду Георгије Стојановић иконопише олтарску преграду, поп Стефан Ликић реже дрворез *Светог Јована Крститеља*, а Гаврил Стефановић-Венцловић исписује и украшава *Црквени зборник*.

Разноврсност и временска неусаглашеност уметничких струјања код Срба између 1690. и 1740. године поуздано уверавају како је реч о *протобарокном* стилском раздобљу у којем се тек стичу

услови за улажење у нешто мирнији и уједначенији ликовни период познат као *рани српски барок*. У питању је својеврсно укрштање потпуно различитих ликовних токова чији ће традиционалнији видови, упоредо са званичном уметношћу и унеколико преображени, у српском народу остати популарни и веома тражени све до првих деценија XIX века.

Ljiljana Stošić, PhD

SERBIAN ART 1690–1740

(Summary)

With few exceptions, the period dealt with in this survey of Serbian art between 1690 and 1740 coincides with the period delimited with two Great Migrations of the Serbs: parallelly with the momentous displacement of Orthodox Christian population from the territory of the Ottoman Empire to that of the Habsburg Empire, it attempts to trace the transition of Serbian art from the Late Byzantine to the Central European cultural sphere. Since Serbian highest religious dignitaries in this period also acted as political leaders to their body of believers, embodying both religious and secular power, the defence of religious identity was identified with the struggle for the survival of the nation. This is also the main reason why along with the diffusion of Western European influences, artistic activities of the Serbs living in the territories of the Metropolitanate of Sremski Karlovci (Karlowitz) and the Patriarchate of Peć were in the late 17th and the opening decades of the 18th century marked by the persistence of a significant residue of the Late Byzantine tradition as the distinguishing mark of Orthodoxy. The process of gradual departure from medieval and adoption of modern artistic principles was determined by the place and time of creation of a particular work of art, its commissioner, master or artistic workshop, by overall political, and cultural conditions as well as by the situation in the Church, dominant, local, class or personal artistic tastes, but was also related to the distance from the parent religious and political centres or the proximity of heterodox environments.

Between the establishment of the provisional patriarchal see by patriarch Arsenije III Čarnojević in Szentendre and the institution of Slavic, Greek and Latin grammar schools in Belgrade, Sremski Karlovci and Novi Sad, political struggle for the revival of the primary and the establishment of an Orthodox secondary religious education system in the Metropolitanate of Sremski Karlovci did not slacken – it merely changed its form. Acquisition of books and the coming of teachers from Russia in the time of metropolitans Mojsije Petrović and Vićentje Jovanović, accompanied by sending away of selected clergymen to Kiev to get high education, had paramount significance for the reformation of both religious and secular life among the Serbs during the 1720s and 1730s.

In their endeavours to carry out reforms of religious life – modelled on those enacted in the epoch of emperor Peter the Great in Russia – among the Serbs living to the north of the Sava and Danube rivers, Metropolitans of Belgrade and Sremski Karlovci had to make an essential departure from them. Living in the empire of the most zealous Roman Catholic rulers, in which Orthodox Christianity was a tolerated but not an official religion, the highest dignitaries of the Serbian Orthodox Church had to omit those chapters of the principal legislative book of the Enlightenment in Russia – *Spiritual Regulations* (Duhovnyi Reglament) by Theophan Prokopovich – referring to the emperor as the secular holder of the supreme church authority and the need

for an education in the native language of the people. It resulted in the restoration of the Kievan movement advocating the absolutist theocracy, Orthodoxy and Panslavism among the Serbs in the Habsburg Empire during the 1720s and 1730s, promulgated by metropolitan Peter Mogila some hundred years before.

The adoption of decrees and ecclesiastical and monastic rules modelled after the Russian *Regulations* and imposed by Metropolitans of Belgrade and Sremski Karlovci and the Serbian Patriarch between the two Great Migrations, went neither easily nor smoothly, and was accompanied by great resistance among the Serbs in the Austrian Empire. Rigorous administrative measures and the centralization of all religious, ecclesiastical and educational activities met the opposition of both their civil participants and lower clergy. Apart from the decree granting privileged position to Ukrainian painters in future, famous Circular Letter of patriarch Arsenije IV Jovanović Šakabenta of 1743, sent to ecclesiastical authorities in the Srem Diocese, reveals the awareness of the popularity of local self-taught *zoographers* (painters) among common people. As an expression of the deepest concern of the highest ecclesiastical officials in the Metropolitanate of Sremski Karlovci for a particular field of art, Šakabenta's letter banning buying and selling of icons painted by *zoographers* is the crucial testimony of the coexistence of Russification and rustification of the cultural life.

The duality of conservative and modern concepts can be noticed in all the branches of art among the Serbs living in the territories of the Ottoman and Austrian Empires and the Venetian Republic in the late 17th and the early decades of the 18th century.

Immediately following the Migration of 1690, alleging the granted privileges, the highest Serbian ecclesiastical authorities, monks, well-off bourgeoisie and military aristocracy set to restoration of old and construction of new cathedral, town and monastery churches in Southern Hungary. Serbian churches found in the Pannonian region belonged either to the type of single-naved Old Balkan cabin churches without dome or were built of solid material and modelled after the triconch structures typical of the Morava school or the churches of the Rascian type. Simultaneously with the construction of churches in traditional, post-Byzantine spirit, accommodation of old Serbian church architecture to new building styles in the period following the Great Migration of 1690 was entrusted to German master-builders. As early as the second decade of the 18th century, Serbian churches increased in length, width and height and they were better illuminated. An exonarthex and a masonry belfry surmounting an open portico were attached to the main body of the church and the belfry was soon to house a chapel on its first floor. Apart from the new composition of the interior, elements of Central European Baroque architecture, to which Serbian churches built in the territory of the Metropolitanate of Sremski Karlovci in the first half of the 18th century apparently have close similarity, could also be noticed in the exterior of churches, i.e. in their onion-shaped finials topping belfries, gables surmounting their entrances and decorative articulation of their façades with simply profiled pilasters and horizontal cornices.

In more prosperous monasteries, like those in Fruška Gora Mountain, conventual buildings were restored immediately after 1690 as two-storied structures: the upper stories, in accordance with the Western tradition, had flat ceilings, whereas the ground-floor was vaulted in an Oriental fashion. Apart from conventual buildings, oriel-windows (*doksati*) shaped in Ottoman fashion could be seen on the Belgrade Metropolitan court and Episcopal court in Valjevo. Two building styles can be distinguished in the structure of the Belgrade Metropolitan court. However, they were not applied to different levels of the building, but with respect to importance of the rooms (those used for more solemn purposes were built in Western style and decorated in stucco). Minor architectural structures in monasteries and courts in the territory of the Metropolitanate of

Belgrade and Sremski Karlovci were built by local masons. Only few names of these masons have come down to us.

Single-naved *uskok* or *heyduck* (*hajduk*) churches with tall steeples attached to their west façades in Northern Dalmatia, or with specific, simple bell-gables in Old Herzegovina, are also works of unknown local masons and stone-cutters. Architectural elements characteristic for this group of Orthodox Christian churches are in essence no different from those typical of the coastal or Mediterranean type of post-Byzantine architecture.

Unlike Serbian religious objects built in the late 17th and early 18th centuries, which, depending on the region, reflect the tendency to preserve architectural features of earlier epochs, secular buildings erected in Belgrade during the Austrian occupation of Serbia (1718–1739) show all the characteristics of German military Baroque architecture. Since the most representative edifice of the Austrian capital of the Kingdom of Serbia – the barracks of governor Alexander of Würtemberg – has not been preserved, the gates of the Kalemegdan fortress, and, above all, the Triumphal Gate of emperor Charles VI are the most significant testimonies of Baroque architecture in Belgrade at that time.

It was as late as the fourth decade of the 18th century that a resort to old artistic tendencies, accompanied with the adoption of more recent ones, could be noticed in Serbian mural painting. Restorations of old ensembles and decoration of newly built churches were undertaken only after the stabilization of overall political situation in the period of Austrian rule, which, apart from the territory of Southern Hungary, also embraced Northern Serbia, Banat and Lesser Walachia. A dozen mural ensembles dispersed over a the wide area between the monastery of Chilandar to the south and Šikloš to the north, dating from the period between 1718 and 1740 were painted by Vlach, Graeco-Tzintzar and Serbian travelling *zoographers'* companies engaged by high ecclesiastical dignitaries of the Metropolitanate of Belgrade and Sremski Karlovci, abbots and well-off *ktetors* and donors found among ordinary citizens.

Revived interest for fresco decoration among the Serbs in the 1730s is closely related to the diffusion of uninterrupted painting traditions from the neighbouring Orthodox Christian regions. Namely, these are the decadent Walachian Brâncoveanu style and two reformist streams originating in the southern regions of the Balkans: one conservative or monastic, diffusing from the Mount of Athos, and the other more modern, Italianizing, spreading from Ionian islands, embodied in *zoographers* and authors of treatises on painting Dionysios of Fournas and Panaghiotis Doxaras. However, neither the chief advocate of the revival of classical values of the Byzantine tradition, monk-*zoographer* Dionysios, nor the circle of painters including Vlachs, Greeks and Serbs gathered around the court of Walachian prince Constantine Brâncoveanu, inheritor and restorer of the famous Byzantine culture, could resist the splendour of European Baroque art. Nor the work of the followers of David from Selenica and painters' company of Andrea Andrejević Junior, who decorated the monastery churches of Drača (1735) and Vračevšnica (1737) respectively, as late but direct offsprings of the late 17th and early 18th-century South Balkan monastic and Walachian court *zoographers'* schools, were devoid of elements of Western European Baroque. These two katholicons at a distance of no more than a few dozens of kilometres, decorated within a few years' span, act as convincing testimonies of crucial differences between the tastes and aspirations of members of well-off secular and high ecclesiastical classes as commissioners in the late years of the Austrian rule in Serbia.

The third great fresco ensemble from that period – that in the church of the Bodjani monastery (1735–1737) was painted simultaneously with the decoration of the interiors of Drača and Vračevšnica, done by Greek and Vlacho-Serbian painters, and is a work of Hristofor Žefarović,

trained in South Balkan hinterlands where he also became a follower of the artistic orientation of Panaghiotis Doxaras. Žefarović combined thorough knowledge of post-Byzantine iconography acquired in a Levantine school of painting with hints of new Western artistic tendencies, introducing into religious compositions echoes of everyday urban life. Although modelled after the rules of traditional *zoographers'* painting, the frescoes from Bodjani were essentially different from anything seen before; on the other hand, they looked so familiar. Since it was difficult to attune Western narrative cycles to the interior of only partly reformed Serbian churches in the first half of the 18th century, further development of the New Age Serbian Art – beginning with Bodjani – meant a radical Baroqueisation of both religious mural paintings and the architectural concept of the church.

Along with paintings of self-trained *zoographers* who worked in village and parish churches in the territories of the Patriarchate of Peć and the Metropolitanate of Sremski Karlovci in the late 17th and the opening decades of the 18th century, icons of Russian provincial painters and travelling Graeco-Tzintzar *zoographers* were also highly esteemed. Icon painting among the Serbs in this period, marked by a retarded Late Byzantine style, was by no means puritanically conventional: obliterated or uncommon details and variances accompanied with entirely new iconographic themes reflect the influence of post-Tridentine reforms carried out in the Roman Catholic world, of adopted Uniate forms or Orthodox reactions against them. In the territories populated by Serbs between the two Great Migrations, icons painted by Russo-Ukrainian or Graeco-Tzintzar *zoographers* were either brought by travelling merchants, as souvenirs from pilgrimages, or were commissioned by Serbian ecclesiastical church dignitaries. Apart from the work of mostly anonymous *zoographers* or those known only by regions or city workshops in which they were working, opuses of Russian (Grigorii Gerasimov), Greek (*zoographer* Mitrophanes, Dimitri Ianaki, Spyridon Livanon, Constantin Dimitriu) and Serbian (Ostoja Mrkojević, Savatije Krabuleć, Kozma Damjanović, Radul Lazarević, Rafail Dimitrijević, Rafail Miloradović, Silvestar Popović, Maksim Tujković, Stanoje Popović, Georgije Stojanović, Nedeljko Popović, Georgije Ranite) icon painters known by name have come down to us from the period preceding the arrival of Jov Vasilijević to Sremski Karlovci and his appointment as the official court painter of patriarch Arsenije IV Jovanović Šakabenta.

Analogies of the iconographic scheme according to which the Holy Trinity is represented as three-headed Christ can be found in Serbian and Byzantine medieval painting, as well as in works dating from the period of Ottoman rule. However, Christ depicted as *King of Kings* with triple crown shaped as the papal tiara had not been seen before. The fact that all the icons of this type were made in the border areas of the Habsburg Empire populated by Serbs is a convincing evidence of the need for self-affirmation through explicit denial of Roman Catholic doctrine on papal primacy.

Icons reflecting extraordinary admiration, glorification of and trust in the Holy Virgin as virtuous patron and inveterate wonder-worker appeared among the Serbs in the opening decades of the 18th century as unambiguous signs of the rise of the Western Marian religiosity in the Baroque period. Representations of *Our Lady of Seven Sorrows* and the *Holy Queen as Rose that would never wither* are just two examples in the series of new iconographic schemes.

Instead of earlier hagiographic icons (depicting the life of a saint in a series of scenes), more common forms in the late 17th and the early decades of the 18th century include standing or sitting figures of saints, as well as equestrian figures of Holy Warriors. Characteristic features of the icons from that period are concise depictions of several hagiographic episodes within the same composition, grouping of standing saints' figures (two or more), the most prominent place among which was occupied by canonised Serbian advocates of Eastern Orthodoxy – St Sava and St Simeon in

the first place. It was in the same period that the Annunciation as an undivided composition transformed from a post Byzantine icon to a Baroque painting, whereas the insertion of a zone with depictions of the Great Feasts was a significant contribution to the Baroquisation of the iconostasis.

New life of Serbian miniature painting was also rooted in traditional post-Byzantine culture. Favourite motifs of miniature painters of the 16th century Kratovo School were taken over and elaborated by the most talented painters from Rača on the Drina River (Hristofor and Kiprijan), who paved the way for their followers in the Danube basin (Jerotej and Gavril Stefanović-Venclović). Kiprijan's and Venclović's banners and miniatures, as well as manuscripts illustrated by Lazar Bugarin and Haji Gavriilo Tadić in the monastery of Žitomislić and Sarajevo are the most illustrative examples of the fusion between the art of illumination and skills preserved in the period of Ottoman rule and books printed in Kiev, Moscow and Lvov. The greatest difference between miniatures painted almost simultaneously in Hungary and Bosnia and Herzegovina rests upon radically different approaches to space and colour: in manuscripts from Bosnia and Herzegovina illuminations run across whole pages, they are devoid of *horror vacui* and show the use of gold and silver paints. With full appreciation of the role of organized copying activity of scribes from Rača and their followers, it must be pointed out that calligraphic skills of their counterparts living in minor cultural centres in the territory of the Ottoman Empire also deserve attention. Differences that can be noticed in their illuminations by no means obscure recognizability of common artistic and iconographic features within the same, Serbian ethnic territory.

In the period following the First Great Migration of the Serbs (1690), Serbian patriarchs and Metropolitans of Sremski Karlovci commissioned prints for their altar cloths and indulgences from anonymous or lesser-known Viennese engravers. The awareness of practical propagandistic effects of multiplied copper plates took an unprecedented form in a print showing the monastery of Studenica, heraldic devices of Serbian lands, the Genealogical Tree of the Nemanjić Family and St Sava with the saints from the Nemanjić Family, commissioned by patriarch Arsenije IV Jovanović Šakabenta as early as 1733. It is from this source that subsequently realized idea on the publishing of Žefarović-Messmer's *Stemmatographia* (1741), an illustrated nationally-political declaration of continuity and legitimacy of unified ecclesiastical and secular powers embodied in the then Patriarch of Peć, sprang.

Simultaneously with the production of politically inspired copper plates, in quiet monastic cells monks were making woodcuts with a single aim: to sell them or to give them away in order to ensure livelihood for the monastic community and to stimulate pilgrimage and alms-giving among their believers. Through such a humble and reticent life Stefan Likić, priest from Orahovica, as well as anonymous monks from Mt Athos and Ravanica merited eternal memory.

In the Serbian art between 1690 and 1740, departure from tradition was accompanied with the preservation of lasting values of indigenous artistic heritage and its incorporation into new, Europeanized styles. Owing to German master-builders, Viennese engravers and Russian printed books, exteriors of Serbian religious buildings, prints and hand-written and painted liturgical books were the first to acquire Baroque forms in this period. The interiors of Serbian churches were attuned to their Europeanized exteriors as late as the 1730s, when among authors of mural decoration prevailed members of the best workshops from the neighbouring Orthodox Christian regions, whereas manufacturing and decoration of iconostases and mobiliary were taken over by better trained Serbian *zoographers* and skilled artisans. Metropolitan residences in Belgrade and Sremski Karlovci were built simultaneously with the erection of the Triumphal Gate of Charles VI. Cathedral church in Belgrade, churches in Buda, Vukovar and Valjevo, as well as belfries in the monasteries of Manasija, Velika Remeta, Jazak, Rakovac and Grabovac increased in height. Fres-

coes from the monastery churches, narthexes and chapels in Drača, Manasija, Vojlovica, Ravanica, Vračevšnica, Bodjani and Chilandar date from the same period. While Georgije Stojanović was painting the iconostasis for the church of the Nativity of St John the Baptist in Belgrade, priest Stefan Likić made a woodcut depicting its patron saint, whereas Gavril Stefanović-Venclović wrote and painted the *Miscellany*.

Diversity of artistic tendencies and disbalanced development of different branches of art among the Serbs between 1690 and 1740 clearly indicate that we are dealing with a proto-Baroque stylistic period witnessing the creation of conditions for a somewhat calmer and more coherent artistic period known as the Early Serbian Baroque. It is marked by a specific intertwining of entirely different artistic tendencies whose more traditional forms, though slightly transformed, will remain popular among the Serbs, side by side with the official art until the early decades of the 19th century.

ТАБЕЛЕ

ТАБЕЛА I
ИСТОРИЈСКИ ДОГАЂАЈИ (1690–1740)

Година	Догађај	Примедба
1658.	Леополд I долази на власт	(† 1705)
1688.	Константин Бранковеану долази на власт	(† 1714)
1689.	Петар Велики долази на власт	од 1682. регент својој сестри са полубратом Иваном IV; († 1725)
1683–1699.	Велики аустро-турски рат	
1684–1699.	Морејски рат	или II млетачко-турски рат
1690.	Велика сеоба; Леополдове привилегије Србима	
1691.	друге Леополдове привилегије Србима	Ђ. Бранковић извикан (Будим) и потврђен (Беч) за деспота
1695.	треће Леополдове привилегије Србима	
1699.	Карловачки мир	Турци изгубили део Далмације
1703–1711.	Ракоцијев устанак	Фрањо (Ференц) II Ракоци (1676–1735)
1706.	Јосиф I долази на власт	(† 1711); потврђене Леополдове повластице Србима; умиру Арсеније III и кардинал Колонић
1709.	победа Русије над Шведском код Полтаве	Русија ангажована на Балкану
1710.	Русија објављује рат Турској	Петар Велики позива балканске хришћане у борбу против Турака
1711.	Карло VI долази на власт	(† 1740); Ђорђе Бранковић умире у Хебу (Чешка) после 22 године интернације
1713.	Карло VI потврђује привилегије Србима	
1714–1718.	III млетачко-турски рат	1715. Карло VI други пут потврђује привилегије Србима
1718.	Пожаревачки мир	
1718–1739.	аустријска окупација Србије	1727. цела Далмација потпада под Млетке; 1732. Карло VI знатно смањује Србима привилегије
1735.	устанак Пере Сегединца	Карло VI трећи пут потврђује повластице Србима
1735–1740.	Руско-турски рат	Русија (Ана Ивановна на власти) савезник Аустрије
1737.	почиње аустро-турски рат	Србија поново под Турцима; друга Велика сеоба до 1739.
1739.	Београдски мир	
1740.	Марија Терезија долази на власт	(† 1780)
1741.	Јелисавета Петровна долази на власт	
1743.	Марија Терезија потврђује привилегије Србима	

ТАБЕЛА II
КУЛТУРНА ИСТОРИЈА (1690–1740)

Година	Догађај
1693.	монах Кипријан Рачанин у Сентадреји организује систематско и обилно преписивање књига
1697.	у Кијево-печерској лаври штампан <i>Толковая псалтир</i>
1698.	Петар Велики доводи холандске бакроресце (Шонебек-Пикар) да обучавају руске ученике у Оружејној палати Московске Синодалне штампарије
1702–1703.	Бунин и Тарасевич бакрорезима опремају црквене књиге по узору на холандске предлошке
1707.	Петар Велики <i>Указом</i> раздваја црквено од световног сликарства
1712.	у Кијеву излази из штампе <i>Итика и Јерополитика</i> Н. Зубржицког
1717.	Г. Стефановић-Венцловић пише <i>Буквар (Грамматика или ученији писмени књижного)</i>
1718.	београдски митрополит Мојсије Петровић тајно се обраћа за помоћ Петру Великом
1720.	први пут се штампа <i>Буквар</i> Теофана Прокоповича
1721.	<i>Духовни регуламент</i> П. Великог и Т. Прокоповича
1722.	<i>Буквар</i> Т. Прокоповича постаје обавезан школски уџбеник у Русији
1724.	<i>Уредба</i> митрополита Мојсеја Петровића; из Русије стиже 400 буквара и 100 славенских грамматика
1726.	први познати запис изведен арапским бројевима у српском сликарству (<i>Недремано око</i> , Сланкамен); Максим Суворов долази као учитељ Србима и доноси 100 примерака <i>Грамматика</i> М. Смотрицког; у Римнику се прештампава Прокоповичев <i>Буквар</i>
1727.	Мала Влашка под црквеном управом митрополита Мојсеја Петровића; друго издање Прокоповичевог <i>Буквара</i>
1728.	у Русији штампан <i>Камен вере</i> Стефана Јаворског; митрополит Мојсије Петровић издаје <i>Оглас</i> народним првацима о томе како мисли уредити средње и више школе у Карловцима и Београду
1726–1734.	Максим Суворов се бави међу Србима
1733.	митрополит Вићентије Јовановић отвара у Карловцима прву српску средњу школу под вођством Емануила Козачнског; митрополит Вићентије Јовановић издаје <i>Правила</i>
1734.	митрополит Вићентије Јовановић штампа у Римнику III издање Прокоповичевог <i>Буквара</i>
1735–1736.	Е. Козачински пише трагикомедију о цару Урошу
1739.	бачки епископ Висарион Павловић одржава с Русијом тајне везе и поставља Дионисија Новаковића за префекта његове латинско-словенске школе у Новом Саду
1741.	заслугом Арсенија IV Јовановића Жефаровић штампа <i>Стематографију</i> у Месмеровој радионици у Бечу
1742.	епископ Партеније Павловић захваљује се руском Синоду на утицају који је <i>Духовни регуламент</i> имао међу Србима

ТАБЕЛА III

**СРПСКИ ПАТРИЈАРСИ И МИТРОПОЛИТИ
У УГАРСКОЈ (1690–1740)**

Период	Име	Примедба
1690–1706.	Арсеније III Чарнојевић	пећки патријарх (1675), потврђен у Бечу, 1695.
1706–1707.	Стефан Метохијац-Пећанин	сремски епископ (1695), администратор
1708.	Исаија Ђаковић	арадски и темишварски владика; изабран на Крушедолском сабору када је и основана Крушедолска митрополија
1708–1709.	Стефан Метохијац-Пећанин	епископ бачки (сремски); администратор
1710–1711.	Софроније Подгоричанин	пакрачки владика (1705); изабран за митрополита на Крушедолском сабору када пећки патријарх Калиник I признаје аутокефалност Крушедолске митрополије
1711–1713.	Христифор Димитријевић	епископ бачки, администратор
1713–1725.	Вићентије Поповић (Хаџилавић-Јањевац)	будимски владика
1718 (1726) – 1730.	Мојсије Петровић	београдски митрополит (1713–1726); придодан 1718. митрополиту Поповићу за Србију и доњи Срем; изабран за митрополита на Карловачком сабору, 1726.
1730.	Никола Димитријевић	администратор
1731–1737.	Вићентије Јовановић	арадски владика (1726); изабран за митрополита на Београдском сабору
1737.	Никола Димитријевић	коадјутор
1737–1748.	Арсеније IV Јовановић Шакабента	пећки патријарх (1725); доселио се у Угарску 1737, а потврђен за патријарха 1741.

ТАБЕЛА IV
ПЕЊКИ ПАТРИЈАРСИ (1690-1740)

1674-1690.	Арсеније III Чарнојевић
1691-1710.	Калиник I Скопљанац
1711-1712.	Атанасије I
1712-1725.	Мојсије Рајовић
1725-1737.	Арсеније IV Јовановић Шакабента
1737-1746.	Јанићије III Караца Грк

ТАБЕЛА V
СРПСКЕ ВЛАДИКЕ (1690-1740)

Арадске владике	Вршачко-карансебешке владике
1694-1707. Исаија Ђаковић 1710-1721. Јоаникије Мартиновић 1722-1726. Софроније Раваничанин 1726-1731. Вићентије Јовановић 1731-1741. Исаија Антоновић	1694-1699. Спиридон Штибица 1694-1713. Герасим 1713-1724. Мојсије Станојевић 1726-1728. Никола Димитријевић 1728-1738. Максим Несторовић 1738-1739. Јефтимије Дамјановић 1741-1748. Исаија Антоновић
Темишварске (јенопољске) владике	Великоварадске и јегарске владике
1694-1707. Исаија Ђаковић 1710-1726. Јоаникије Владисављевић 1727-1728. Максим Несторовић 1728-1744. Никола Димитријевић	1694. Јефрем Бањанин (1698. прихватио унију, 1701. вратио се православлу) 1713. укинута епископија 1748. основана грчко-уједињена епископија
Мохачко-сигетске (сечујске, печујске владике)	Будимске (стонобеоградске) владике
1694-1703. Јефрем Јанковић Тетовац 1710-1721. Никанор Мелентијевић 1721-1732. Максим Гавриловић 1732-1733. Павле Ненадовић	1694-1700. Јефтимије Поповић 1700-1713. Вићентије Поповић-Хаџилавић 1716-1728. Михаило Милошевић 1728-1748. Василије Димитријевић
Горњокарловачке владике	Пакрачке и славонске(сремске) владике
1694-1696. Стефан Метохијац 1696-1712. Атанасије Љубојевић 1713-1739. Данило Љуботина	1694-1704. Петроније и Јоаникије Љубибратић 1705-1710. Софроније Подгоричанин 1713-1714. Василије Рајић 1714-1716. Гаврило Поповић 1717-1721. Атанасије Радосављевић 1722-1743. Никифор Стефановић

Цетињске владике	Зринопољско-костајничке владике
1682–1692. Висарион Бориловић 1694–1697. Сава Очинић 1697 (1700) – 1735. Данило I Петровић Његош 1735–1782. Сава Петровић-Његош	1694. Стефан Метохијац 1696–1712. Атанасије Љубојевић 1713–1716. Дионисије Угарковић 1716–1728. Никанор Димитријевић 1728–1737. Стефан Љубибратић
Римничке (рибничке) владике	Дабро-босанске владике
1693–1705. Иларион II 1709–1716. Антим II Ивиреану 1716–1726. Дамаскин 1727–1728. Стефан II Говоран 1728–1734. Инокентије Василијевић 1735–1748. Климентије Радовић	1681–1688. Атанасије Љубојевић 1690–1708. Висарион 1708–1709. Исаија III 1709–1713. Мојсије Петровић 1713–1740. Мелетије Умиљеновић
Далматинске владике	Свидничке (марчанске) владике
1693–1707. Никодим Бусовић 1719–1729. Стефан Љубибратић	1732[4]–1743. Симеон Филиповић
Херцеговачко-требињске владике	Ваљевске владике
1683–? Саватије Руђић 1693–? Герасим Поповић ?–1712. Нектарије Зотовић 1715–1726. Арсеније 1727–1736. Аксентије I	(до) 1714. Григорије 1714–1738. Доситеј Николић 1735–1737. Андреја Јоакимовић (администратор)

ТАБЕЛА VI
АРХИТЕКТУРА (1690–1740)

Година	Здање
1690.	Михаиловска (Пожаревачка) црква брвнара у Сентандреји; привремена црква у Сигетвару
око 1690.	турска мошеја претворена у православу цркву у Печују; Николајевска црква у Вуковару
после 1690.	обновљена Саборна (Београдска) црква у Сентандреји; парохијска црква у Српском Ковину постаје манастирска; првобитна црква брвнара у Чобанцу (Помаз-Сентандреја)
1691.	Николајевска црква од плетера у Сечују
1692.	Николајевска (Оповачка) црква брвнара у Сентандреји; црква светог Ђорђа у Шишићима (Ц, Гора)
1693.	црква Ваведења у селу Брезовцу (Славонија);
после 1694.	дрвена црква светог Трифуна и Благовештењска придворна капела у Пакрацу
1695.	обновљен манастир Драговић
1695–1699.	црква светог Георгија с дрвеним звоником у Пешти; црква брвнара у Негославцима
пре 1697.	црква у Чепину
1697.	црква светог Димитрија с барокним звоником у Будиму
1698–1702.	црква светих Петра и Павла у Араду
1699.	Бусовића-кула код Брибира
1700.	црква светих Петра и Павла у Иванићу
око 1700.	обновљена српска црква у Печују; црква од плетера у Бремену (Шиклош); Доња црква у Сремским Карловцима; црква од камена у Черевиху; црква брвнара у Сотину; црква у Тењу
пре 1701.	храм светог Георгија у Грубишном Пољу
1701.	обновљена црква у Мохачу
пре 1702.	зидана црква светог Мартина у Мартинцима
1702.	црква од ћерпича у Великом Селу (Сланци); градња нове цркве манастира Дивша

почетак XVIII века	црква с одвојеним звоником у Српском Хидошу (Барања); црква свете Параскеве од плетера у Илочу (Барања); црква брвнара у Калазу; православна капела светог Наума у Мишколцу; црква брвнара у Рацалмашу; Благовештењска (грчка) црква брвнара у Сентандреји; Георгијевска црква брвнара у Сиригу (Сегедин); црква брвнара у [Сигет]Чипу; црква брвнара у Горњим Средицама; црква брвнара (Свете Тројице) у Широком Селу; црква брвнара у Повеличу; црква брвнара у Сриједској
1705.	црква од плетера у Маркушици
1706–1709.	црква брвнара у Ривици; црква земунца у Стејановцима; црква од плетера у Бешенову
1708.	Ћипровачка (Петропавловска) црква у Сентандреји; стара црква манастира Беочина; црква брвнара у Смољинцу (Пожаревац); црква брвнара у Неменикућама (Младеновац)
1709.	барокни звоник при старој цркви манастира Ковиља; црква Успења Богородичиног у Доњој Рашеници
1710.	црква од плетера у Бршадину
1710–1711.	црква од плетера у Беркасову; црква од камена у Илоку; црква од камена и дрвета у Бршадину
1711.	црква светог арханђела Михаила у Острогону; обновљена црква и конаци манастира Грабовца
1713–1725.	црква од плетера у Карловчићу; најстарија црква од плетера у Сурчину; црква преправљена од цамије у Иригу; црква од плетера у Шиду
1714.	црква брвнара у Ловри (Српски Ковин); зидана црква у Мацутама (Воћин)
1715.	првобитни храм светог Николе у Баји
1715–1716.	егзонартекс и торањ с капелом при цркви манастира Ораховице; гробљанска капела Рождества Богородице у Пакрацу
1718.	освећене све три цркве у Сремским Карловцима
1718–1721.	црква од плетера у Лединцима
пре 1721.	црква светог Георгија од плетера у Малом Будмиру; Богородичина црква брвнара у Вилању; црква брвнара у Липови (Барања); црква у Шумберку (Барања)
1718–1725.	оправљена црква у Сланкамену
1718–1730.	црква од плетера у Моровићу
1718–1733.	барокни звоници при све три цркве у Сремским Карловцима

1719.	црква манастира Бршљанца; црква манастира Дреновца
1719–1722.	црква манастира Гомирја
1720.	црква брвнара Свете Тројице у Медини; обновљена црква Ваведења Богородичиног у Бати; црква у селу Рац Козар; црква од плетера у Салнику
1721.	нова припрата манастира Раванице са звоником; црква од плетера у Ервенику
1721–1732.	црква брвнара у Ердуту; црква брвнара у Вери; црква брвнара у Тењи; црква брвнара у Чепину
1721–1739.	црква од плетера у Батањи (Поморишје); црква брвнара у Лежмиру; црква од плетера у Дивошу; црква брвнара у Бингули; црква од камена у Нештину; црква брвнара у Шаренграду; црква од камена и дрвета у Трпињи; црква брвнара у Боботи; црква Успења Богородичиног у Осеку; црква брвнара у Мирковцима; црква од камена у Сремској Каменици; црква од камена у Беочину; црква од камена у Буковцу; црква од камена у Чортановцима; црква од камена у Бешки; црква од плетера у Добановцима
1722.	црква манастира Бођана; конаци манастира Велике Ремете (почетак градње); црква брвнара у Великом Градишту; турска џамија претворена у цркву у Имотском; друга српска црква у Помазу; црква од плетера у Манђелосу; црква у Великом Поганцу; црква у Трешњевици
1722–1725.	обновљена црква и подигнута капела у манастиру Крушедолу
1723.	црква у Великој Писаници; јужно крило конака манастира Врдника
1723–1736.	аустријска реконструкција Београдске тврђаве
пре 1724.	црква брвнара у Доњој Ковачици; црква у Гудовцу
1724.	црква брвнара у Прањанима (Чачак); турска џамија претворена у цркву у Крагујевцу; црква у Groшници (Крагујевац); црква у Жабарима (Аранђеловац); црква у Страгарима; црква брвнара у Такову
1725.	црква у Мајданпеку; Аустријанци преправљају Туприлића-хан у Београду

1725–1739.	митрополитска резиденција у Београду; Саборна црква у Београду
1726.	звоник манастира Крушедола; Аустријанци граде касарну А. Виртембершког у Београду
1727.	Аустријанци граде Зидарску (Коњичку) касарну у Београду; друга српска црква у Сигетвару; црква брвнара у Јаловику (Шабац–Обреновац); црква од опеке у Војци
пре 1728.	црква манастира Комоговине
1728.	рестаурисана Сретењска црква у селу Крушедолу; црква од ћерпича у Крчедину
око 1728.	црква од плетера у Бачинцима
после 1728.	Аустријанци преправљају Пиринчану на Дорћолу у гувернеров Двор
1728–1730.	обновљен храм Светог Луке у Купинову
1728–1733.	црква од плетера у Адашевцима; црква од плетера у Попинцима; црква од плетера у Мишковцима; црква од плетера у Великим Радинцима; црква од плетера у Гргуревцима; црква од плетера у Чалми; црква од плетера у Шелевренцу; црква од плетера у Бановцима; црква брвнара у Јамени; црква од камена у Сусеку
1728–1780.	конаци манастира Новог Хопова
пре 1729.	обновљена црква светог Стефана у Сремској Митровици (дограђени апсида и звоник)
1730.	обновљена или изнова саграђена српска црква у Ђуру; јужно крило конака манастира Бешенова; проширена српска црква и дограђена капела у Дрнишу; црква у Баљцима (Далмација); црква Успења Богородице у Печвару; српска црква у Сегедину; црква у Доњем Милановцу; црква у Голушцу; црква светог Димитрија у Растовцу
1731.	црква манастира Беочина; конаци и трпезарија манастира Бешенова; црква брвнара у Прхову; црква од плетера у Белегишу; Николајевска црква у Земуну; црква брвнара у Малим Раденцима; црква од плетера у Кленку; црква од плетера у Јарку; црква од плетера у Путинцима; црква од плетера у Вогњу; црква од плетера у Шашинцима; црква од плетера у Лаћарку; црква од плетера у Товарнику; црква од плетера у Вашцу; црква од плетера у Вишњевцу; црква од плетера у Шуљму; црква од плетера у Мартинцима

1731-1732.	црква од плетера у Батајници; црква од плетера у Огару
1731-1733.	нова црква светог Георгија у Пешти
1731-1745.	обнова српске цркве у Јегри
пре 1732.	црква у Трпињи; црква од плетера у Ердуту; црква у Даљу; црква брвнара у Плавшинцима; црква у Бијелом Брду; црква у Северину; црква у Великом Грђевицу; црква у Зденцима; црква у Дјаковцу (Турчевић-Поље); црква у Јасенашу; црква у Вуковју (Мославина)
1732.	епископски двор у Пакрацу; привремена српска црква у Сегедину; друга српска црква у Сечују; црква од ћерпича у Црној Бари (Мачва); црква брвнара у Мојсињу; црква од ћерпича и камена у Нерадину; црква од плетера у Павловцима; црква од плетера у Буђановцима; црква у Добринцима
1732-1733.	Николајевска црква у Старом Сланкамену; Николајевска црква у Иригу
1732-1734.	Николајевска црква у Нерадину; барокни торањ уз Саборну цркву у Сентандреји; нова зидана црква у Кусоњама
1732-1740.	нова црква манастира Беочина
пре 1733.	црква од ћерпича у Бежанији; зидана црква са дрвеним звоником у Осијеку; црква од плетера у Вери; црква од плетера у Боботи; црква брвнара у Пачетину; црква од плетера у Острову
1733.	барокни звоник манастира Мале Ремете; црква брвнара у Дивцима; црква брвнара у Лозници (Чачак)
1733-1734.	друга српска црква с дрвеним торњем у Стоном Београду
пре 1734.	црква у Петници; црква у Риђици (Бачка); две цркве у Сомбору (једна преправљена од цамије); црква с дрвеним звоником на прочељу у Сибачу; црква у Брестовцу; црква брвнара у Дорослову; црква брвнара у Оцацима; црква брвнара у Парабућу; нова зидана црква с прислоњеним звоником у Пивницама; нова зидана црква с прислоњеним звоником у Деспотову; црква брвнара у Куцури; нова зидана црква са звоником у Врбасу; зидана црква с одвојеним звоником у Футогу; три цркве у Петроварадину;

пре 1734.	<p>зидана црква без звоника у Каћу; црква брвнара у Гардиновцима; зидана црква с одвојеним дрвеним звоником у Мошорину; црква брвнара у Турији; зидана црква с дрвеним звоником у Темерину; црква брвнара у Петровцу; зидана црква с прислоњеним дрвеним звоником у Бегечу; црква брвнара у Крстуру; црква брвнара у Силбашу; црква брвнара у Парагама; црква брвнара са дрвеним звоником у Товаришеву; црква брвнара у Обровцу (Бачка); црква брвнара с дрвеним звоником у Бачу; црква брвнара у Каравукову; црква брвнара у Богојеву; црква брвнара са дрвеним звоником у Пригревици; црква брвнара у Купусини</p>
1733–1735.	<p>звоник с капелом и криптама манастира Раковца; звоник с капелом манастира Мале Ремете</p>
1734.	<p>црква Рождества светог Јована у Београду; две цркве (зидана и брвнара) са звонцима у Баји; црква брвнара у Шапцу; црква брвнара у Витановцу; црква брвнара у Затоњу; црква брвнара у Сурчину; црква брвнара у Батињанима</p>
после 1734.	црква брвнара у Краљевцима
пре 1735.	<p>епископска резиденција с капелом у Ваљеву; две српске цркве у Араду</p>
1733–1742.	митрополитска резиденција у Сремским Карловцима
1734–1735.	<p>црква манастира Лепавине; црква у Шетоњама; црква брвнара у Петки; црква у Грабовцу</p>
1734–1739	гробљанска капела манастира Беочина
1735.	<p>друга црква у Будиму; српска црква у Борјаду; Саборна црква у Београду (недовршена); црква манастира Драче; припрата цркве манастира Манасије; звоник цркве манастира Велике Ремете; црква у Осечини</p>
после 1735.	црква у Ваљеву
1736.	<p>барокна капија Карла VI, Доњи Град Београдске тврђаве; конаци манастира Раковца; нова црква и конаци манастира Јаска; нова црква манастира Грабовца (срушена 1738)</p>
1737.	друга, зидана црква светог Николе у Вуковару
1738.	Збешка црква у Сентандреји
1738–1739.	црква манастира Шиклоша

1738–1742.	звоник с капелом и крипта под припратом ман. Шишатовца; конаци манастира Гретега; конаци манастира Ходоша
1739.	црква манастира Мале Ремете са звоником; црква брвнара у Уљанику
1740.	црква у Великој Мучни
1741.	црква манастира Привине (Прибине) Главе; црква манастира Новог Ковиља; црква Преноса моштију Светог Николе у Сечују; Преображењска (Табачка) црква у Сентандреји; нова црква манастира Грабовца; конаци манастира Кувеждина; нова црква на Бучју (Мала Влашка)
1742.	проширена апсида цркве манастира Крушедола; зидана црква у Борови (Подравска Слатина)
прва половина XVIII века	црква брвнара у Ровишту; више цркава у Новосељанима крај Бјеловара; црква у Скуповачи (Мославина); црква у Великим Средицама; црква у Борову; црква светог Георгија у Бастајима; црква у Кореничанима; црква у Брестовчанима (Мала Влашка); црква светог Лазара у Тројеглави; црква брвнара у Сирачу; црква светог Илије у Дољанима; црква Светих арханђела и парохијска црква светог Илије у Пакрацу

ТАБЕЛА VII
СЛИКАРСТВО (1690–1740)

Време	Мајстор	Дело
1662.	Хаџи Гаврило Тадић	<i>Поклоник (Опис светих места Палестине)</i>
1672.	Христофор и Кипријан Рачанин	<i>Псалтир са последованијем, Рача</i>
1688.	Христофор Рачанин	<i>Архијерејски чиновник, Рача</i>
1692.	Кипријан Рачанин	<i>Изабране службе свецима</i>
	Остоја Мркојевић	<i>Деизис (триптих) из Лепавине</i>
	даскал Димитрије	живопис цркве у Шишићима
1694.	Остоја Мркојевић	иконе из северне Хрватске и Славоније
1697.	Саватије Крабулећ (Ћулибрк)	други иконостас манастира Ораховице
1698–1699.	Јеротеј Рачанин	рукопис <i>Минеја за април</i>
крај XVII века	непознати мајстор	рукописни <i>Молитавник</i> старе Српске цркве у Сарајеву
око 1700. (XVII–XVIII век)	непознати мајстор (ученик пећко-дечанске иконописне школе)	иконе <i>Светог Теодора Тирона</i> и <i>Светог Георгија</i> за цркву светог Теодора Тирона у Иригу
	Кипријан Рачанин	<i>Требник</i>
	Јеротеј Рачанин	<i>Ирмологија</i>
1702.	Хаџи Гаврило Тадић (монах Георгије)	<i>илуминирани рукопис, Сарајево</i>
1703.	даскал Димитрије	<i>тврдошке двери</i> мале цркве манастира Савине
1704.	непознати мајстор (даскал Димитрије?)	<i>Бусовића двери</i> , Биовичино село (манастир Крка?)
1704–1705.	Козма Дамјановић	три иконе <i>Свете Тројице</i>
после 1705.	даскал Максим	<i>Архијерејски чиновник</i>
1706.	Лазар Бугарин	<i>Служабник, манастир Житомислић</i>
1706–1711.	Кипријан Рачанин	<i>Стихологија</i>
1707.	Радул Лазаревић	иконе из Лугоша (Румунија)
1708.	?	икона <i>Светог Јована Крститеља</i> за манастир Врдник

почетак XVIII века	зограф Митрофан	икона <i>Богородице са Христом из Чипа (Сентандреја)</i>
	непознати мајстор	<i>Недремано око</i> , ман. Партош
	непознати грчки мајстор	престоне иконе из Острогона
	Спиридон Ливанон (зограф Спиридон)	иконе за православну цркву у Дрнишу
	непознати мајстор	иконе из цркве у Мохову
	непознати мајстор	иконе из капеле на Водици у Стапару
	непознати мајстор	икона <i>Светих Арханђела</i> из цркве у Шаренграду
	непознати мајстор	житијна икона <i>Светог Ђорђа Кефалофороса</i> из Благаја код Мостара
1712.	Хаџи Гаврило Тадић (монах Георгије)	<i>Литургија Златоустова (Архијератикон)</i> , Сарајево
после 1712.	Јеротеј Рачанин	<i>Цветни триод</i>
1713.	Хаџи Гаврило Тадић (монах Георгије)	<i>Молитвеник</i> , Сарајево
1714.	даскал Димитрије	иконопис у Прасквици
1714.	Хаџи Гаврило Тадић (монах Георгије)	<i>Чудеса Богородице</i> , Сарајево
1715.		<i>Богородичник</i> , Сарајево
1716.		<i>Архијератикон (II)</i> , Сарајево
после 1716.		<i>Архијератикон (III)</i> , Сарајево
1717.		Кипријан Рачанин
	Гаврил Стефановић-Венцловић	<i>Буквар</i>
1717–1718.	даскал Димитрије	живопис цркве Светог Николе у Пелинову
1718.	двојица непознатих грчких мајстора	живопис параклиса Светих арханђела, Хиландар
	зограф Михаило	иконостас ман. Житомислића
1720.	Константин Димитрију	икона <i>Поклоњења Богородици</i> , манастир Крупа
око 1720.	непознати мајстори	иконе из Тење, Бачког Брестовца, Манђелоса, В. Будмира, Бате, Ђипровачке цркве у Сентандреји, Српског Титоша и Вилања
1721.	непознати мајстор	првобитни иконостас Благовештенске цркве у Сентандреји
	непознати мајстор	део иконостаса Збешке цркве у Сентандреји
	?	живопис на своду припрате манастира Раванице
	?	живопис у цркви Лазарици
1723.	даскал Рафаил Димитријевић	иконе <i>Светих арханђела и Деизис</i> , Сарајево
пре 1724.	Хаџи Гаврило Тадић (монах Георгије)	илуминирани рукопис <i>Опис светих места Палестине</i>

1724.	јереј Рафаил Милорадовић	иконе и делови иконостаса за цркве у Нештину и Парабућу
	Григорије Герасимов	иконостас у Доњој Ковачици
1725.	непознати солунски мајстори	иконостас у цркви Светих апостола у Пећи
	јереј Рафаил Димитријевић	иконостас за капелу Светог Максима у Круshedолу
	јеромонах Арсеније	икона <i>Сабора светих арханђела</i> , Загреб
прва четвртина XVIII века	непознати мајстор	престоне иконе и царске двери за иконостас цркве у Српском Милетићу
	непознати мајстор	икона <i>Неверовање Томино</i> , Ириг
1726.	непознати мајстор	икона <i>Недремано око</i> у Старом Сланкамену
трећа деценија XVIII века	непознати мајстор	ред <i>Апостола</i> у Дeroњама
	непознати мајстор	иконе <i>апостола Томе и Јакова</i> у Вилову
	непознати мајстор	икона <i>Рођење светог Јована</i> у Великој Ремети
	непознати мајстор	иконе <i>Свети Георгије и Васкрсење Лазарево</i> у Крњешевцима
	непознати мајстор	иконе <i>Богородица са Христом, Св. Стефан и Каменовање св. Стефана</i> (Галерија Матице српске, Нови Сад)
	непознати мајстор	<i>Деизис</i> из Шаренграда
	непознати мајстор	<i>Благовести</i> из Мохова
1730.	зографска тајфа Андреје Андрејевића	живопис манастира Шемљуга-Сараке
око 1730.	Христофор Жефаровић	4 минејне иконе у Кожанима
	непознати мајстор	престоне иконе у Бачкој Паланци
	непознати мајстор	<i>Недремано око</i> у Крњешевцима
	непознати мајстор	<i>Богородица са Христом</i> из Саборне цркве у Сентандреји
	непознати мајстор	престоне иконе из Благовештењске цркве, Сентандреја
1731.	Силвестар Поповић (?)	икона <i>Светог Проконија</i> на ћивоту, манастир Раковац
1733.	непознати грчки иконописац	иконе за српску цркву у Пешти
1720–1740.	непознати мајстор	<i>Васкрсење Лазарево</i> из Манђелоса
	зограф Станоје (?)	икона из Купинова
		иконе из Бачинаца и Шипатовца
1734	патријарх Арсеније IV Јовановић (?)	икона <i>Светог Арсенија I, архиепископа српског</i>
	Максим Тујковић	иконопис старе Српске цркве у Сарајеву
	зограф Арсеније (познат по архивској грађи)	Хопово
	зограф Калиник (познат по архивској грађи)	Привина Глава

1735.	непознати мајстор	престоне и апостолске иконе за цркву у Борјаду
	непознати мајстор	иконостас манастира Петковице
	следбеници зографа Давида из Селенице	живопис манастира Драче
	грчки мајстори из Драче	живопис припрате манастира Манасије II слој живописа манастира Војловице
1736.	Андреја Андрејевић са сликарском дружином	живопис припрате доњих зона манастира Раванице
1737.	Андреја Андрејевић са Првудом, Н. и Ш. Поповићем, Н. Јанковићем, Г. Раните и Ф. Андрејевићем	живопис манастира Браћевшнице
	Христофор Жефаровић	живопис манастира Бођана
1737–1740.	Георгије Стојановић	иконостас цркве Св. Јована у Београду
		иконостас у Сибачу
1738.	Христофор Жефаровић	престоне иконе из Брањине
1739.	Гаврил Стефановић-Венцловић	<i>Каноник, Правила монашеска и Акатистар</i>
око 1739.	Димитри Јанак[ћ]и	царске двери за гробљанску капелу манастира Беочина
1730–1740.	Гаврил Стефановић-Венцловић	<i>Црквени зборник</i>
1739–1740.	зографи Јован, Недељко, Радул и Шербан Поповић	живопис српске цркве у Липови (Румунија)
1740.	Христофор Жефаровић	живопис манастира Шиклоша
	Недељко Поповић	<i>Деизис</i> из Темишвара
		фриз <i>Апостола</i> из Острогона
	Јов Василијевић	икона <i>Вазнесења Христовог</i> из београдског Народног музеја
непознати грчки мајстор[и]	живопис параклиса Богородичиног покрова, Хиландар	
око 1740.	непознати мајстори	иконе за српске цркве у Сурдукул Маре, Лацунашу и Карансебешу (Румунија)
	Недељко Поповић и Георгије Раните	престоне иконе из Партоша (Темишвар)
	непознати мајстори	иконе из Ердевика и Визића
	Христофор Жефаровић	<i>Свети Димитрије Победносац</i>
	Никола Петровић	икона <i>Светог Георгија</i> из Бајше
1741.	непознати мајстор (зограф Станоје?)	иконе за цркве у Нештину, Врднику, Привиној Глави, Дивши, Кувеждину, Чалми, Малој Вашици и другде у Срему
1742.	Недељко Поповић и Георгије Раните	иконостас Пожаревачке цркве у Сентандреји
	Недељко Поповић	царске двери из Српског Ковина (Рацалмаш)
1744.	Шербан Поповић	царске двери са <i>Благовестима</i> из цркве у Ечки

1748.	непознати мајстор	целивајуће (минејне) иконе за цркву манастира Сенђурђа
1749.	Силвестар Поповић	две сликане певничке скамије за цркву манастира Раковца, данас у сеоском храму у Баноштору
пета деценија XVIII века	Станоје Поповић	стари иконостас за цркву манастира Папраће
прва половина XVIII века	непознати мајстор	<i>Недремано око</i> из српске цркве у Граднулици

ТАБЕЛА VIII
ГРАФИКА (1690–1740)

Година	Мајстор	Дело
1692.	непознати мајстор	бакрорезни <i>Антиминс Арсенија III Чарнојевића</i>
пре 1697.	непознати раванички монах	дрворез <i>Свети кнез Лазар (Кефалофорос)</i>
око 1700.	непознати мајстор	бакрорезна <i>Отпросница грехова Арсенија III Чарнојевића</i>
	непознати мајстор	бакрорезни <i>Портрет Арсенија III Чарнојевића</i>
1701.	непознати мајстор	бакрорез <i>Свети Георгије са житијем, Пешта</i>
1703.	Никола Поповић	дрворез <i>Свети арханђел Михаило, манастир Слепче</i>
1706.	Георгије Николић	дрворезни <i>Антиминс Софронија Подгоричанина</i>
	непознати мајстор	бакрорезни <i>Антиминс Арсенија III Чарнојевића</i>
1708.	непознати мајстор	бакрорезни <i>Антиминс Исаије Ђаковића</i>
	непознати мајстор	бакрорезна <i>Плаштаница Исаије Ђаковића</i>
1713.	монах Јона из Шишаговца	дрворезни <i>Антиминс Мојсеја Петровића</i>
1719.	поп Христофор Беочинац	дрворезни <i>Антиминс Мојсеја Петровића</i>
1721.	поп Стефан Ликић	дрворезни <i>Деизис са светим Симеоном и светим Савом и Свети архиђакон Стефан</i>
1722.	Јохан Фалигум	бакрорезни <i>Антиминс Мојсеја Рајовића</i>
1724.	поп Стефан Ликић	дрворези <i>Христос с апостолима и Антиминс Вићентија Поповића</i>
1726.	непознати мајстор	дрворезни <i>Антиминс Вићентија Јовановића</i>
1727.	непознати мајстор	дрворезни <i>Антиминс Мојсеја Петровића</i>
1732.	поп Стефан Ликић	дрворез <i>Светог Николе</i>
1733.	непознати мајстор	бакрорез <i>Манастир Студеница</i>
1736.	поп Стефан Ликић	дрворез <i>Светог Јована Крститеља (Крилатор)</i>
1740.	Готфрид Дорст (Дурст)	бакрорез <i>Манастир Студеница</i>
1741.	Тома Месмер	бакрорез <i>Христос Евхаристија</i>
	Христофор Жефаровић и Тома Месмер	бакрорез <i>Свети Сава са српским светитељима дома Немањина</i>
	Христофор Жефаровић	бакрорезна књига <i>Стематографија</i>
1742.	Христофор Жефаровић	бакрорезна књига <i>Канон воскресни</i>
1743.	непознати мајстор	бакрорезни <i>Антиминс Арсенија IV Јовановића Шакабенте</i>
прва половина XVIII века	поп Стефан Ликић	дрворези <i>Полагање у гроб и Богородица са Христом</i>
1747.		дрворезни <i>Абагар I–II</i>

РЕГИСТРИ

РЕГИСТАР ЛИЧНИХ ИМЕНА

- Адами, Стилијан (Adhami, Stilian) 104, 109
 Адријан (Адрианъ), патријарх московски 221, 222
 Аксентије I, владика херцеговачко-требињски 253
 Александар Велики, македонски краљ 100
 Амфилохије [Радовић] 43, 45
 Анагност, Георгије, ктитор 199
 Ангелина (Ана Бранковић), српска деспотица, и светитељка 139, 171
 Андрејевић, браћа (Андреја и Јаков) ктитори 61, 62
 Андрејевић [Андреович], Андреј, Млађи 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 164, 239
 Андрејевић [Андреович], Андреј, Старији 93, 94, 95, 96, 263
 Андрејевић [Андреович], Филип 94, 95, 264
 Анонимус, сарајевски 202, 203
 Анонимус, сентандрејски 210
 Антоновић, Исаија, владика арадски и вршачки и архиепископ и митрополит карловачки 252
 Арх. Г. В, богослов 55
 Арапи, Мустафа (Arapı, Mustafa) 104
 Ареопагита, Псеудо-Дионисије 110, 114
 Арсеније, владика херцеговачко-требињски 253
 Арсеније, јеромонах-зограф 162, 200, 263
 Арсеније I, архиепископ српски, ученик и наследник светог Саве 167, 168
 Арсеније II чудотворац, архиепископ српски 167, 169
 Арсеније III, в. Чернојевић
 Арсеније IV, в. Шакабента
 Асунто, Розарио (Assunto, Rosario) 110
 Атанасије, архиепископ холмогорски 228
 Атанасије I, патријарх српски 22, 252
 Атанасије II Гавриловић, патријарх српски 225
- Бабић-Ђорђевић, Гордана 59, 98, 151, 159, 175, 227
 Баденски, Лудвиг Вилхелм I (Baden, Ludwig Wilhelm von) 16
 Бајазит, турски султан 16
 Бајић-Филиповић, Мирјана 169, 170, 173, 174
 Балтојани, Хрисанти (Μπαλτογιαννί, X.) 159
 Бањанин, Јефрем, владика јегарски 252
 Баранович, Лазар 46, 208
 Барони[јус], Цезар [Чезаре] (Baronius, Caesar) 45, 46
 Бартенштајн, Ј. Х. (Bartenstein, Johann Christof), барон 52
 Басус, Јуниус (Bassus, Junius) 153
 Бачевић, Димитрије 145
 Беговић, Мехмед 29
 Беочинац, Христифор, поп 221, 222, 223, 229, 266
- Билингтон, Џејмс (Billington, James H.) 34, 45, 67, 90, 169
 Бирташевић, Марија 74
 Бита, Јана (Μπιθα, Γιαννα) 173
 Бичков, Виктор В. (Бычков, Виктор. В.) 90
 Богдан, ктитор 199
 Богдановић, Димитрије 165, 200, 202, 205, 206
 Богдановић, Лазар 145
 Богишић, колекционар 200
 Боговић, Миле 53
 Бориловић, Висарион, владика цетињски 253
 Борчић, Вера 146
 Боф, Л. (Boff, L.) 147
 Бошков, Мирјана 44, 45, 46, 196, 203, 205
 Бошковић, Ђурђе 57, 159
 Бранко, зограф из Ирига 139
 Бранковеану, Константин (Brâncoveanu, Constantin), влашки кнез и велики ктитор 93, 95, 96, 97, 98, 239, 249
 Бранковеану, Марија (Brâncoveanu, Maria), супруга пређашњег и ктитор 98
 Бранковић, Вук, српски деспот 16
 Бранковић, Ђурађ (Ђорђе) II, гроф, несуђени *деспот Илирика* 16, 17, 18, 20, 22, 29, 31, 32, 59, 65, 168, 249
 Бранковић, Јован, српски деспот 171
 Бранковић, Стефан, српски деспот 171
 Бугарин, Лазар 198, 200, 210, 211, 261
 Буњин, Леонтије 228
 Бурк, Џон (Bourke, John) 57
 Бусовић, Никодим, владика далматински 253
- Вајгл, Кристоф (Weigel, Christoph) 234
 Василије [Кривошеин], (Василиј [Кривошеин]), архиепископ 203
 Василијевић, Инокентије, владика римнички 253
 Василијевич, Јов 47, 153, 166, 239, 264
 Василиу, Анка (Vasilii, Anca) 93, 94, 96, 142
 Васиљев (Стефоска), Љупка 196, 198, 201, 202, 210
 Васић, Павле 71, 72, 73, 92, 93, 139, 156, 168, 169, 170, 177
 Ваташиану, Вирџил (Vatasianu, Virgil) 73
 Велимировић, Николај, владика жички и охридски 165
 Веселиновић, Рајко Л. 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 29, 30, 39, 41, 72, 74, 77
 Виктор, сликар 174
 Вилхелм, Јоханес (Wilhelm, Johannes) 61
 Виртембершки, Александар (Württemberg, Alexander), принц 23, 25, 72, 76, 238, 257
 Висарион, владика дабробосански 253
 Витковић, Гаврило 18

- Владимир, Јован 112
 Владисављевић, Јоаникије, владика јенопољски (темишварски) 252
 Влајић, Никола 66
 Властос, Георгије–Зорзи (Βλαστός, Γεωργίος; Vlasto, Zorzi) 225
 Вобан, Себастијан (Vauban, Sébastien le Prestre de) 73
 Воинеску, Теодора (Voinescu, Teodora) 93, 94, 97
 Вокотопулос, Панајотис, Л. (Βοκοτοπούλος, Παναγιώτης, Λ.) 177, 179, 209
 Волтер, Кристофер, (Walter, Christopher) 58, 178, 228
 Вујовић, Бранко 74, 92, 93, 97, 103, 153, 158
 Вукашин, Ђак 42
 Вуковић, Божидар (Подгоричанин) 101, 160, 169, 179, 180, 209
 Вуковић, Виченцо (Vicenzo) 160, 209
 Вуксан, Бодин 44, 46, 182, 224, 227, 232
 Вуловић, Мила 73
 Вуловић, Милован 95
 Вучковачки-Савић, Вера 163
- Габелић, Смиљка 59, 90, 161
 Гавриловић, Максим, владика печујски 252
 Гавриловић, Славко 51, 52, 53
 Галатовски, Јоаникије (Галатовский, Иоанникий) 45, 46
 Гамулин, Грго 181
 Гаридис, Милтиадос-Милтос (Γαρίδης, Μιλτιάδης-Μιλτος) 97
 Георгије (Gheorghe), зограф 94
 Герасим, архимандрит лепавински 143
 Герасим, архимандрит хиландарски, ктитор 104
 Герасим, владика вршачки 252
 Герасимов, Григорије (Герасимовъ, Григорий) 162–163, 240, 263
 Гизель, Инокентиј[е] (Гизель, Иннокентій) 208
 Говоран, Стефан II, игуман манастира Говора и владика римнички 44, 253
 Гогољ, Николај Василевич (Гоголь, Николай Василевичъ) 155
 Голубовић, Биљана Б. 162, 163, 168, 171, 172
 Грабар, Андре (Grabar, André) 74, 95
 Грабар, Игор 60
 Григорије, владика ваљевски 253
 Григорије, зограф 172
 Григорије, илуминатор 196
 Грозданов, Цветан 90, 148, 155
 Гроздановић-Пајић, Мирјана 202, 203
 Грујић, Радослав М. 17, 21, 23, 31, 32, 35, 39, 40, 41, 42, 44, 51, 54, 71, 75, 78, 106, 142, 145, 146, 147, 152, 165, 224
 Гума-Петерсон, Талија (Gouma-Peterson, Thalia) 153, 154
- Давид, бугарски цар 78
 Давид из Селенице 89, 91, 99, 101, 104, 109, 239
 Давидов, Динко 39, 51, 90, 140, 142, 143, 144, 149, 151, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 196, 221, 223, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 234
 Давидов-Темерински, Александра 171
 Далбатан-паша 196
 Дамаскин, владика римнички 253
- Дамаскин, ктитор 206
 Дамаскинос, Михаило (Δαμασκηνός, Μιχαήλ) 164
 Дамјановић, Јефтимије, владика вршачки 252
 Дамјановић, Козма (Кузман) 147, 148, 185, 240
 Дамо, Дорка (Dhamo, Dhorka) 89
 Денић, Чедомир 43
 Деспина, госпођа 115
 Детелић, Мирјана 100
 Дечански, Стефан, српски краљ 111, 112, 168, 169
 Димитрије, даскал 261, 262
 Димитрије, ктитор 90
 Димитријевић, Василије, владика будимски 252
 Димитријевић, Никанор, владика зринопољско-костајнички 253
 Димитријевић, Никола, владика вршачки и администратор и коадјутор Карловачке митрополије 23, 70, 252
 Димитријевић, Никола, владика темишварски 251
 Димитријевић, Рафаил[о] 240, 262, 263
 Димитријевић, Христифор, бачки владика и администратор Карловачке митрополије 21, 22, 251
 Димитријевићи-Рафајловићи, зографи 169
 Димитрију, Константин 142, 240, 262
 Димић, Жарко 15, 16, 20
 Дионисије из Фурне (Διονύσιος εκ Φουρνα) 89, 90, 91, 92, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 105, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 145, 153, 157, 162, 164, 168, 172, 176, 177, 179, 180, 239
 Диран, П. (Durand, P.)
 Дирер, Албрехт (Dürer, Albrecht) 158
 Доксарас, Панајотис (Δοξάρας, Παναγιώτης) 90, 239
 Доксат, Никола (Doxat de Morez, Nicola) 73
 До[у]рст, Готфрид (Do[u]rst, Gottfri[e]d) 231, 236, 266
 Драгуц, Василе (Drăguț, Vasile) 93
 Дробњак, Јефтимије, владика бачко-сегедински 30
 Думитреску, Флорентина (Dumitrescu, Florentina) 97
 Дурковић-Јакшић, Љубомир 79
 Душан Силни, српски цар 156
 Душанић, Светозар Ст. 147, 221, 228
- Ђаковић, Исаија, владика арадски и темишварски, крушедолски митрополит 17, 18, 21, 30, 43, 51, 61, 65, 69, 222, 251, 252
 Ђорђевић, Јован, патријаршијски архијакон 167
 Ђура, дунђер 69
 Ђурић, Војислав Ј. 58, 141, 147, 152, 154, 155, 176, 181, 224, 227
 Ђурић-Замоло, Дивна 72, 74
- Евангулова, О. С. 34
 Евдокимов, Павле (Евдокимов, Павел) 44
 Ембирикос, Александра (Embiricos, Alexandre) 97
 Ерчић, Властимир 41, 225, 226
- Жефаровић, Христофор (Ζεφάρ, Χριστοφορ) 66, 90, 102, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 225, 231, 232, 233, 234, 236, 239, 241, 250, 263, 264
 Живановић, Синесије, владика арадски 167
 Живковић, Бранислав 104, 112, 113, 114

- Живојиновић, Слободан 197
 Жуњић, Слободан 207
- Залуцки, Синесије (Залуцкий, Синесие) 42
 Зарић, Радојка 104, 169
 Захарија, хиландарски поп-илуминатор 205
 Здравковић, Иван 108, 109, 110, 112, 114, 115
 Зизиулас, Јован (Ζυζιοουλας, Ιαννης) 44
 Змајевић, Вицко (Вићентије), барски и задарски надбискуп 53
 Зосим[а], старац 114
 Зотовић, Нектарије, владика херцеговачко-требињски 253
 Зубржицки, Никодим (Зубржицкий, Никодим) 250
- Иван IV, регент 249
 Иван IV Грозни, цар 33, 20
 Ивановић, Милан 153
 Ивановић Стефан, зван Сарајевац 142
 Ивановна, Ана, руска царица 34, 249
 Ивиреану, Антим II (Ivireanul, Antim), владика римнички 44, 253
 Ивић, Алекса 15, 18, 19
 Иларион II, владика римнички 253
 Илић, Веселин 139, 147
 Илић-Агапова, Марија 72, 73
 Иља (Илія), монах 114, 178, 208
 Индикоплов, Козма 198
 Иноћентије XI, папа 15
 Исаија III, владика дабробосански 253
 Исајевич, Ј. (Исаевич, Я. Д.) 42
 Исаковић, Трифун 62
 Исаковић-Црнобарац, Вук 23, 62, 63, 65, 66, 99, 169
 Истрате, зограф 94
- Јаворски, Стефан (Јаворскій, Стефанъ), митрополит рјазански 45, 250
 Јаков од Камене Реке 179, 180, 209
 Јакшић, Иван 51, 53
 Јакшић, Милутин 24, 25, 26, 32, 33
 Јакшић, С. 200
 Јанаки, Димитри 157, 240, 264
 Јанакије, зограф 94
 Јанићије III Караца, Грк, патријарх српски, в. Караца
 Јанковић, Никола 95, 264
 Јанковић-Теговац, Јефрем, владика мохачко-сигетски 30, 252
 Јанц, Загорка 195, 198, 221, 228
 Јачов, Марко 19
 Јелена, српска царица, супруга цара Душана и светитељка 171
 Јеремија, патријарх васељенски 34
 Јоакимовић, Андреја, администратор ваљевске епархије 253
 Јован (Јоан), зограф 94, 264
 Јован, сликар и илуминатор 198, 200, 204, 205
 Јован (Србин), поп-илуминатор из Кратова 195
 Јовановић, Арсеније IV, в. Шакабента
- Јовановић, Вићентије, београдско-карловачки митрополит 24, 32, 33, 34, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 61, 62, 66, 69, 70, 74, 75, 76, 92, 99, 101, 139, 222, 223, 237, 250, 251, 252, 266
 Јовановић, Војислав, С. 92
 Јовановић, Миодраг 47, 56, 92, 94, 104, 140, 141, 149, 156, 157, 161, 163, 166, 180, 208
 Јовановић, Паја 18
 Јовановић, Томислав 91
 Јокановић, сарајевски прота 201
 Јона, монах из Шишатовца 221, 222, 229, 266
 Јорга, Никола (Iorga, Nicolae) 93
 Јосиф (Iosif Ierodiasconul), зограф 94
 Јосиф I (Joseph I), аустријски цар 20, 21, 22, 31, 43, 51, 249
- Калафатис, Калиопи-Федра (Καλαφατης, К.-Ф.) 174
 Калиник, зограф 43, 263
 Калиник, ктитор 199
 Калиник I Скопљанац, Грк, патријарх српски 19, 21, 22, 32, 251, 252
 Кандић, Оливера М[арковић] 58, 59
 Кантакузен, Шербан (Cantacuzino, Şerban), влашки кнез 93
 Карагасис, А. Е. (Karathassis, A. E.) 142
 Караца, Јањићије III, Грк, патријарх српски 26, 32, 252
 Карло VI, аустријски (римско-немачки) цар и угарски краљ 22, 23, 24, 25, 51, 73, 74, 75, 85, 95, 99, 239, 241
 Каролинзи, династија 64
 Картузијанац, Дионисије 110
 Кастрофилак, Георгије, зограф 113
 Кателанос, Франгос (Κατελάνος, Φράγγος) 90
 Катић, Срђан 17
 Кашанин, Милан 57, 159
 Кашић, Душан 54, 56, 57, 65, 142, 230
 Кемпфер, Ф. (Kämpfer, F.) 227, 231
 Киријак, зограф, в. Поповић, Недељко
 Киријак Рачанин, в. Рачанин, Киријак
 Кириловић, Димитрије 40, 41, 46
 Кисас, Сотири[о]с К. (Kissas, S. K.) 106, 142, 154, 176, 221, 225
 Ковачевић, Мирко 60
 Козачински, Емануил (Михаило) (Козачинский, Мануил Иванович) 42, 250
 Козма, сликар и илуминатор 198, 204
 Кокијарис, Силас (Κοκιαρης, Σ.) 161
 Коларић, Миодраг 42, 92
 Колендић, Петар 232
 Колонић, Леополд (Kollonich, Leopold, Graf), кардинал 18, 30, 31, 51, 249
 Комнини, византијска царска династија 159
 Кондарис, Франгос (Κονταρης, Φράγγος) 97
 Константин Велики (Constantinus, Flavius Valerius Aurelius), римски цар 173
 Константин Грк, зограф 93, 94
 Константиос, Димитриос (Konstantios, Dimitrios) 89, 97
 Коњикушић, Владимир 72
 Копински, Исаија (Копинский, Исаия), митрополит кијевски 45
 Копитар, Јернеј 198
 Кораћ, Војислав 59, 141, 152, 154, 155, 176, 224

- Корењ, руски дрворезац 114
Косов, Силвестар (Коссовъ, Сильвестръ), митрополит
кијевски и богослов 223
Костић, Мита 18, 19, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 101, 140, 141, 224,
225
Крабулећ (Ћулибрк), Саватије 142, 143, 145, 146, 152, 240,
261
Кранислав, ктитор 90
Красић, Владимир 56, 65
Краус[ен], Јохан Улрих (Krausen, Joann Ulrich) 107, 109, 113,
114
Кривокапић, Момчило 182
Ксингопулос, Андреас (Ξυγγουπουλος, Ανδρεας) 89, 91, 145,
172
Кубах, Ерих (Kubach, Erich) 59
Кулић, Бранка 56, 61, 62, 228, 232
Курцбек, Јозеф (Kurzböck, Joseph) 43
Кусовац, Никола 149, 161, 163, 166, 173, 174, 180
- Лабинцев, Јуриј А. (Лабинцев, Юрий А.) 46
Лав Исавријанац, византијски цар 208–209
Лазар, српски кнез и светитељ 139, 169, 226
Лазаревић, Радул 169, 240, 261, 264
Лазаревићи, српска владарска династија 112
Лазареску, Емил (Lazarescu, Emil) 44
Левандовски, Прокопије (Левандовский, Прокопій) 43
Левандовски, Тимотеј (Левандовский, Тимофей) 42
Леон-Дифур, Ксавер (Léon-Dufour, Xavier) 170
Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) 110, 111, 112, 116
Леополд I, аустријски цар 16, 17, 18, 20, 21, 25, 31, 43, 51, 73,
249
Лесек, Мирјана 54, 139, 149, 157, 170, 171, 172
Ливанон, Спиридон 142, 240, 262
Ликић, Стефан, поп 144, 221, 222, 223, 227, 228, 229, 230, 231,
235, 241, 266
Лоски, Владимир Н. (Лоский, Владимир Н.) 105, 158, 180
Луј XIV, француски краљ 20
- Љубибратић, Јоаникије (Јанићије), владика славонски 252
Љубибратић, Стефан, владика далматински 252, 253
Љубојевић, Атанасије, владика горњокарловачки 253
- Магловски, Јанко 63
Мазалић, Ђоко 143, 145, 162, 163
Мајендорф, Јован (Mayendorff, Jean) 44
Макарије, кир, јеромонах, игуман манастира Хиландара 90
Максим (деспот Ђорђе Бранковић) 61, 64, 139, 168, 171
Максим, даскал-илуминатор 196, 203, 261
Максимов, Иван 162
Максимовић, Јованка 198, 199, 203, 206
Мано-Зиси, Катарина 205, 207
Марин, зограф 93
Маринковић, Боривоје 196
Марицки, Весна 109, 154, 163, 164, 166
Марковић, Иван 45
Марковић, Јелена 113
Марковић, Јоаким 228
- Марковић, Миодраг 113
Марковић-Млатишума, Станиша, српски оберкапетан 23,
76, 99, 100, 101
Маркуш, Зоран 143
Мармион, Симон, (Marmion, Simon) 113
Марсиљи, Луиђи [Алојзије] Фернандо (Marsigli, Luigi
Fernando) 31
Мартиновић, Јоаникије, владика арадски 252
Матић, Војислав 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 62, 66, 67, 68, 69
Маче, Франц (Matsche, Franz) 74
Машнић, Мирјана М. 98, 181
Медаковић, Дејан 19, 39, 47, 52, 54, 69, 70, 71, 89, 90, 91, 92, 95,
101, 104, 106, 108, 111, 113, 140, 141, 143, 144, 146, 147, 151,
154, 156, 160, 163, 167, 169, 173, 179, 180, 195, 199, 200, 209,
210, 211, 223, 226, 228, 232, 233
Мелентијевић, Никанор, владика печујски и игуман
манастира Крушедола 59, 61, 65, 252
Мелетије, патријарх јерусалимски 224
Мендијета, Е. Аманд де, (Mendieta, E. Amand de) 103, 105
Мењ, Александар (Мењ, Александр) 203
Месмер, Тома (Mössmer [Messmer], Thomas) 106, 231, 232,
233, 236, 241, 266
Метохијац-Пећанин, Стефан, владика бачки и сремски и
митрополит крушедолски 21, 30, 55, 69, 251, 253
Мије, Габријел (Millet, Gabriel) 89
Мијовић, Павле 57, 63, 150, 155, 159, 164
Микић, Олга 39, 69, 102, 109, 110, 113, 149, 156, 163, 166
Микеланђело, Буонароти (Michelangelo, Buonarroti) 73
Миклеа, Јоан (Miclea, Ioan) 93
Милановић-Јовић, Оливера 56, 61, 163
Милаш, Никодим, епископ задарски 53, 78
Милеуснић, Слободан 106, 137, 143, 144, 145, 147, 157, 227
Милисављевић, Драгана 95, 101
Мило, Жан-Рене (Milot, Jean-René) 29
Миловановић, Челица 208, 209
Милорадовић, Рафаил[o], јереј-зограф 157, 240, 263
Милош Обреновић, српски кнез 74
Милошевић, Десанка 158, 169, 180
Милошевић, Милоје 56
Милошевић, Михаило, владика будимски 53, 252
Милутин, српски краљ и светитељ 98, 112, 159
Миљковић-Пепек, Петар (Миљковић-Пепек Петар) 181
Мирковић, Лазар 108, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 153, 156,
158, 160, 172, 173, 174, 195
Мирковић, Мирко 29, 30, 31
Мирон, пакрачки епископ 228
Митрофан, зограф 151, 152, 154, 183, 240, 262
Митрофановић, Ђорђе 164
Михаило, зограф 93, 262
Михаило, писар 196
Михаило, игуман манастира Враћевшнице и ктитор 95
Михаиловић, Георгије 41
Михаиловић (Михаљевић), Димитрије, спахија, ктитор
манастира Ораховице 65
Михаиловић, Радмила 66, 107, 112, 115, 169, 203, 232
Михалцић, Стеван 20
Младеновић, Бранко, ктитор 199

- Могила, Петар (Могила, Петръ), митрополит кијевски 44, 46, 114, 115, 208, 222
- Момировић, Петар 61, 107, 108, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 237
- Монастерлија, Јован, српски подвојвода 19
- Мошин, Владимир 198, 199, 200, 204
- Мраовић, Драган 230
- Мркојевић, Остоја 143, 144, 145, 176, 183, 240, 261
- Мурад, турски султан 16
- Мурешчану, Јон Б. (Muresianu, Ion B.) 94, 158
- Мусићеску, Марија-Ана (Musicescu, M.-A.)
- Муту, Прву-Првеску, (Mutu, Pîrvu[!]) 93, 94, 95
- Назијански, Григориј 105
- Налбани, Хасан (Nallbani, Hasan) 89, 99
- Наслази, Кристофор (Naslazi, Kristofor) 154
- Настасе, Думитру (Nastase, Dumitru) 60
- Неагоје, зограф 93
- Недељко, зограф, в. Поповић, Недељко
- Немањићи, српска владарска породица 63, 233
- Ненадовић, Павле, митрополит карловачки 33, 44, 45, 47, 62, 137, 223, 224, 252
- Ненадовић, Слободан 60
- Нерон, Луције Домиције (Nero, Lucius Domitius), римски цар 173
- Несторовић, Максим, владика темишварски 252
- Нешковић, Јован 58
- Никетић, Светозар 18
- Никол, М. (Nicoll, M.) 103
- Никола (Nicolae), зограф 93
- Николајевић, Миливој 149, 163, 166, 170
- Николау, Емануил, Хаџи 225
- Николић, Георгије, дрворезац 221, 222, 266
- Николић, Доситеј, владика ваљевски 75, 99, 253
- Николић, Радомир 93, 98
- Николовски, Дарко 158, 176
- Никон, патријарх московски 47, 67, 141, 162, 168, 202
- Новаковић, Дионисије, владика будимски 43, 250
- Новаковић, Стојан 18
- Нојман, Ј. Б. (Neumann, Johann Balthasar) 72
- Његош, Петровић Петар II, владика црногорски 15
- Њехарешевски, дрворезац 114
- Обрадовић, Доситеј 40
- Онаш, Конрад (Onasch, Konrad) 159
- Орфелин, Захарија 44, 68, 203
- Остојић, Тихомир 40, 45
- Острогорски, Георгије 90
- Очинић, Сава, владика цетињски 253
- Павић, Милорад 41, 45, 46, 64, 231
- Павићевић-Поповић, Р. 161
- Павловић, Висарион, владика бачки 24, 40, 42, 106, 107, 111, 114, 250
- Павловић, Доброслав Ст. 54, 161
- Павловић, Драг. М. 52
- Павловић, Леонтије 63, 66, 92, 139, 167, 168
- Павловић, Партеније, владика посвећења 40, 139, 225, 250
- Пајсије II, патријарх васељенски 34
- Палама, Григорије (Παλαμάς, Γρηγοράς) 105
- Палеолози, византијска царска династија 91, 92, 95, 156, 165, 181, 198
- Панић-Суреп, Милорад 17, 18, 20, 25, 230
- Панселинос, Манојло [Мануил] (Πανσεληνος, Μανουήλ) 89, 90, 91
- Пантић, Јован 152
- Папакостеа, Виктор (Paracostea, Victor) 93, 142
- Папамасторакис, Тито (Παπαμαστορακις, Τίτος) 155
- Пашченко, Е. М. (Пашенко, Е. М.) 47
- Пеић, Иван, мајстор 69
- Пенкова, Бисерка 154
- Петар I Велики, руски цар 33, 34, 40, 41, 43, 45, 47, 162, 204, 249, 250
- Петковић, Владимир Р. 113
- Петковић, Сретен 90, 101, 104, 106, 147, 160, 161, 167, 169, 170, 172, 195, 198, 200, 204, 209, 210, 250
- Петров, М. 45
- Петровић, Вељко
- Петровић, Каменко Д. 69
- Петровић, Мојсије, владика дабробосански и митрополит београдски 23, 24, 32, 33, 34, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 52, 65, 70, 74, 75, 165, 222, 223, 229, 237, 250, 251, 253
- Петровић, Никола 163
- Петровић-Његош, Данило I, владика цетињски 253
- Петровић-Његош, Сава, владика цетињски 253
- Петровна, Јелисавета, руска царица 249
- Пико, Емил (Picot, Emile) 17, 31
- Пиколомини, Ђовани (Piccolomini, Giovanni) 16
- Пилат, Корнелија (Pillat, Cornelia) 98
- Пискатор, Фишер, Никола Јохан (Piscator, Visscher, Nicolas Joannis) 107, 109, 110, 113, 114
- Подгоричанин, Софроније, владика славонско-пакрачки и митрополит крушедолски 21, 222, 223, 251, 252
- Поликарпов, Теодор (Поликарповъ, Θεοδωρ) 41
- Полоцки, Симеон (Полоцкий, Симеонъ) 45, 46, 47
- Попа, Корина (Pora, Corina) 93, 94, 142
- Попа, Теофан (Pora, Theofan) 89, 147
- Поповић, Вукица 45, 149, 156, 158
- Поповић, Гаврило, владика пакрачки 152
- Поповић, Даница 63, 67
- Поповић, Душан Ј. 23, 26, 31, 33, 34, 40, 52, 68, 70, 75, 76, 79
- Поповић, Ђерасим (Герасим), владика херцеговачко-требињски и ктитор 253
- Поповић, Јефтимије, владика будимски 30, 252
- Поповић, Јустин 100, 101, 102, 150, 151, 164, 165, 175
- Поповић, Марко 73
- Поповић, Недељко (Popovici, Nedelcu) 94, 95, 168, 171, 177, 178, 188, 240, 264
- Поповић, Никола, дрворезац 266
- Поповић, Силвестар, Хаџи 240, 263, 265
- Поповић, Станоје 43, 47, 139, 149, 154, 166, 168, 169, 170, 177, 178, 179, 189, 190, 240, 263, 264, 265
- Поповић, Шербан (Popovici, Şerban) 95, 145, 264

- Поповић-Хадилавић, Вићентије звани Јањевац, владика будимски и митрополит карловачки 22, 23, 61, 65, 69, 165, 222, 229, 230, 251
- Поповска-Коробар, Викторија 90, 99, 104, 179
- Поступович, Радич, ктитор 54, 97
- Прашков, Љубен 172, 176
- Преда (Preda), зограф 94
- Проданович, Никола Антоније, ктитор 231
- Прокопију, Ангелос (Προκοπίου, Αγγελος) 90, 113
- Прокопович, Теофан (Прокоповић Теофанъ) 40, 43, 44, 46, 204, 237
- Путник, Мојсије, архимандрит манастира Раковца, владика бачки и темишварски и архиепископ и митрополит карловачки 203
- Пуцко, Василије 199
- Раваничанин, Софроније, владика арадски 252
- Раваничанин, Стефан, даскал 92, 93, 95
- Радека, Милан 77
- Радовановић, Јанко 101, 165, 167, 208, 231
- Радовић, Климентије, владика римнички 253
- Радојичић, Ђорђе Сп. 40, 204
- Радојчић, Никола 31, 43
- Радојчић, Светозар 98, 107, 179, 195, 199
- Радонић, Јован 15, 16, 17, 18, 19, 30, 32, 43
- Радосављевић, Атанасије, владика пакрачки 252
- Радошевић, Слободан, М. 67
- Радул, мајстор, в. Лазаревић, Радул
- Раичевић, Андреја 104, 170, 198
- Раичевић, Слободан 78, 158
- Рајић, Василије, владика пакрачки 252
- Рајко, мајстор-каменар 69
- Рајко, убоги 198, 199
- Рајковић, Ђорђе 44
- Рајовић, Мојсије, митрополит рашки и патријарх српски 22, 177, 222, 225, 229, 252
- Ракић, Светлана 137, 172, 173, 174, 175, 225
- Ракоци, Фрањо (Rákóczy Ferenc II) 20, 21, 22, 140, 249
- Раните, Георгије 171, 177, 180, 188, 240, 264
- Ранковић, Душанка 95
- Рансимен, Стивен (Runciman, Steven) 93
- Рафаило, поп 196
- Рачанин, Висарион 196, 197
- Рачанин, Гаврило 201
- Рачанин, Јеротеј 196, 199, 200, 201, 240, 261, 262
- Рачанин, К[Ћ]иријак 196, 197
- Рачанин, К[Ћ]ипријан 39, 40, 140, 144, 196, 197, 198, 200, 201, 205, 206, 207, 208, 210, 214, 234, 240, 241, 250, 261, 262
- Рачанин, Христофор 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 240, 261
- Рашковић, Атанасије 99
- Рашковић, Јован 99
- Рибаревић-Николић, Иванка 225
- Ристић, В. 92
- Рицо, Андреја 177
- Рицо, Никола 177
- Роман, ктитор 199
- Руварац, Димитрије 32, 33, 39, 41, 44, 45, 46, 47, 51, 52, 60, 61, 62, 66, 68, 75, 76, 104, 137, 138, 139, 142, 197, 224, 225
- Руварац, Иларион 18
- Руђић, Саватије, владика херцеговачко-требињски 253
- Сава, епископ шумадијски 106
- Сава, први српски архиепископ и светитељ 60, 91, 139, 146, 167, 169, 171, 173, 225, 227, 228, 231, 232, 233, 240
- Саватије, митрополит захумски (херцеговачки), ктитор
- Савић, Милорад 153, 160, 161, 173, 174, 175, 180
- Савојски, Евгеније [Еуген] (Franz Eugen, Prinz von Savoyen), принц 19, 22, 23, 73, 74
- Самарић, Радован 16, 22, 29, 169
- Секулић, колекционарска породица 169, 170, 173, 174
- Серафимова, Анета 181
- Серлио, Себастијан (Serlio, Sebastiano) 73
- Симеон (Стефан Немања), српски владар 58, 63, 91, 112, 139, 146, 169, 171, 173, 207, 215, 228, 231, 240
- Симеон Нови Богослов 203
- Симеоновић-Чокић, Стеван 52
- Синдик, Надежда, Р. 205, 207
- Скамоки, О. (Scamochi, O.) 174
- Скерлић, Јован 33, 39, 41, 43, 196
- Слијепчевић, Ђоко 229
- Смољановић, Душан 229
- Смотрички, Мелетије (Смотрицкий, Мелетий) 41, 250
- Софрић, Павле 69
- Спар, Никола Франсоа де, (Spaar, Nicolas Francois de) 72
- Спиридон, зограф, в. Ливанон
- Спицинг, Г. (Spitzing, G.) 200
- Срећков, Невенка 56, 61
- Срећковић, Пантелија (Панта) 18
- Стан (Stan), зограф 93
- Станилоје, Димитрије 158
- Станић, Радомир 95, 161, 170
- Станоје, зограф, в. Поповић, Станоје
- Станојевић, Глигор 15, 16, 17, 18, 19
- Станојевић, Мојсије, владика вршачки 252
- Станојевић, Станоје 106
- Стефан (Stefan Ierodiasconul) 94
- Стефан Првовенчани, српски краљ 171
- Стефановић, Никифор, владика пакрачки 252
- Стефановић-Венцловић, Гаврил 40, 64, 101, 112, 144, 169, 200, 201, 202, 203, 204, 207, 208, 209, 210, 211, 215, 216, 217, 218, 231, 240, 241, 262, 264
- Стефановић-Виловски, Теодор 73
- Стефановић-Караџић, Вук 41
- Стојановић, Георгије 145, 162, 163, 166, 168, 171, 188, 240, 264
- Стојановић, Љубомир 206
- Стојановић, Трајан 17
- Стошић, Љиљана 72, 77, 89, 94, 99, 100, 107, 108, 109, 113, 146, 154, 181, 225
- Страјнић, Коста 175
- Страњаковић, Драгослав 20, 197
- Суботић, Гојко 175, 221
- Суворов, Максим 41, 42, 250
- Суворов, Петар 41

- Тадих, Гаврило, Хаџи (монах Георгије), епитроп сарајевске цркве Светих арханђела и калиграф 210, 211, 213, 261
- Таранушенко, Стефан 138, 171
- Тарасов, О. Ј. (Тарасов, О. Ю) 141
- Татић-Ђурић, Мирјана 92, 95, 109, 145, 158, 160, 162
- Темишварлија, Михаило, грађанин Сегедина, ктитор 115
- Теодореску, Разван (Theodorescu, Razvan) 105
- Теодосије, јеромонах и ктитор 176
- Теодосије, Димитрије 43
- Теофан, раковачки игуман 228, 229
- Теофан Крићанин (Θεοφάνης αὐτο τὴν Κρήτη) 90, 91, 95, 97, 177
- Теохарис, Силвестрос, сликар 174
- Терезија, Марија, аустријска царица 25, 26, 171, 233, 249
- Тетеријатников, Наталија (Тетериятников, Наталия) 175
- Тимогијевић, Мирослав 47, 60, 65, 71, 90, 92, 93, 100, 101, 106, 108, 109, 114, 115, 137, 141, 153, 155, 156, 166, 167, 168, 171, 178, 179, 180, 204, 221, 222, 224, 227, 232, 233
- Тјери, Никол (Thierry, Nicole) 159
- Томић, Јован Н. 15, 16, 17, 18
- Трапезунтски, Ђорђе, ктитор 224
- Трифунковић, Ђорђе 18, 92, 226
- Тричковић, Радмила 17, 75
- Тричковска, Јулија 154
- Тројичанин, Гаврило 198, 204
- Труаја, Анри (Trouat, Henri) 45
- Трубецкој, Јевгениј (Трубецкой, Евгений), кнез 67
- Тујковић, Максим 158, 240
- Ђирило (Хоповац), хоповски јеромонах 18
- Ђирковић, Сима 59, 141, 152, 154, 159, 176, 224
- Ђоровић, Владимир 16, 20, 21, 22, 24
- Ђоровић-Љубинковић, Мирјана 92, 95, 157, 158, 181
- Угарковић, Дионисије, владика зринопольско-костајнички 253
- Умиљеновић, Меле[н]тије, митрополит дабробосански и ктитор 253
- Урош V Нејаки, српски цар 112, 139, 169, 250
- Ушаков, Сим[е]он (Ушаковъ, Симонъ) 162
- Фалигум, Јохан (Falligum, J.) 222, 266
- Филиповић, Миленко, С. 165
- Филиповић, Симеон, владика свиднички (марчански) 253
- Фишер фон Ерлах, Ј. Б. (Fischer von Erlach, Johann Bernhard) 72
- Флоренски, Павле, Александрович (Флоренский, Павел Александрович) 203
- Флореску, Раду (Florescu, Radu) 93
- Хабзбурзи 20, 22, 25, 29, 30, 43, 47, 51, 52, 59, 65, 69, 157, 229, 233, 237
- Хан, Верена 137, 224, 226
- Харалампиди, Константин П. (Χαράλαμπιδι, Κοσταντίνου Π.) 175
- Харисијадис, Мара 185, 200, 203, 204, 205, 206, 210, 228
- Хатзидакис, Манолис (Χατζηδακης, Μανολης) 89, 95, 160, 164, 172, 174, 176, 225
- Хаџи Јоаникије, монах 62
- Хертогенсбош, Г. фонс (Hertogensbosch, G. von's) 174
- Хетерингтон, Пол (Hetherington, Paul) 89, 90, 91, 92, 96, 98, 101, 102, 103, 105, 108, 109, 110, 111, 114, 145, 147, 153, 164, 168, 180
- Хилдебрант, Лука (Hildebrandt, Jonann Lucas) 72
- Хорват, Анђела 58, 143
- Храните (Hranite), зограф 94
- Храните (Hranite) Георгије 94
- Храните (Hranite) Григорије 94
- Христу, Панајотис (Χρηστου, Παναγιωτις) 100
- Хумковићи, херцеговачка породица 210
- Цане, Емануил (Τζάνες, Εμμανουήλ) 157
- Цапарли, Е. (Τσαπαρλη, Ε. Ν.) 157, 181
- Цвијић, Јован 16
- Цернић, Луција 202, 203
- Церовић, Љубивоје 16, 18
- Цигаридас, Е. Н. (Τσιγαριδας, Ε. Ν.) 89
- Чакић, Стефан 17, 18, 20, 30, 31, 61, 64, 65
- Чанак-Медић, Милка 58, 59
- Чарнић, Е. М. 233
- Чарнојевић (Црнојевић) Арсеније III, патријарх српски 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 30, 31, 39, 40, 43, 51, 61, 65, 66, 69, 143, 166, 167, 168, 197, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 237, 249, 251, 252
- Чоловић, Бранко 160, 161, 172, 173, 174, 175, 176
- Чортановић, Павле 18
- Чубриловић, Васа 22
- Чурчић, Лазар 41, 231, 234
- Шакабента, Јовановић Арсеније IV, патријарх српски 22, 24, 25, 32, 33, 44, 46, 47, 69, 70, 95, 137, 140, 166, 167, 168, 171, 172, 222, 223, 224, 225, 227, 233, 234, 238, 239, 241, 250, 251, 252, 263
- Шакота, Мирјана 95, 231
- Шафарик, Павле Јосиф (Šafarik, Pavel Joseph) 203
- Шевић, Митрофан, епископ бачки 44, 114
- Шевченко, Ф. П. 43, 47
- Шелмић, Лепосава 89, 90, 92, 93, 99, 113, 142, 149, 157, 158, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 177, 180
- Шерард, Филип (Sherrard, Philip) 100
- Шкаламера, Жељко 73, 75
- Шкорић, Катица 196, 197, 199, 201
- Шмеман, Александар 33, 44
- Шонебек, А. (Shonebek, A.) 250
- Шпановић, Марко, протојереј-ставрофор 153
- Штавланин-Ђорђевић, Љиљана 203
- Штибица, Спиридон, владика вршачки 30, 252
- Штиљановић, Стефан 103, 112, 139, 169
- Штрасер, Павле 62, 63
- Шупут, Марица 54, 55, 56, 61

РЕГИСТАР ГЕОГРАФСКИХ ПОЈМОВА

- Адашевици 257
Албанија 17, 89, 147, 179
Александровац 181
Амстердам 103, 226
Арад (Arad) 11, 140, 156, 157, 168, 172, 176, 177, 178, 179, 180, 254, 259
 црква светих Петра и Павла 254
Аранђеловац 76, 256
Арбанаси (Бугарска), црква Рождества Христовог,
 параклис светог Јована Претече 179
Арнота (Arnota) 97
Атина 89, 145, 148, 153, 155, 157, 159, 161, 173, 174, 175, 181
 Византијски музеј 89
 Музеј Бенаки 164, 225
Атос, в. Света Гора
Аустрија 15, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 33, 39, 43, 44, 46, 47, 52, 55,
 56, 57, 65, 71, 73, 74, 138, 139, 140, 142, 167, 204, 205, 226, 229,
 237, 240, 241
- Базел (Basel) 174
Баја (Ваја) 18, 39, 143, 255, 259
Бајина Башта 202
Бајша 163, 264
Балкан 11, 12, 15, 16, 43, 65, 89, 92, 97, 106, 140, 142, 152, 161,
 162, 163, 176, 177, 179, 181, 225, 239, 249
Баљци 77, 78, 257
Банат 11, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 45, 52, 54, 75, 94, 104, 145, 146,
 149, 155, 157, 158, 171, 181, 209, 210, 238
Бановци 257
Баноштор 164, 170, 265
Бања (манастир Рача), скит светог Ђорђа 197, 206
Барања 18, 19, 30, 106, 146, 149, 254, 255
Бари (Bari) 230
Бастаји (Славонија) 260
Бата (Százhalombatta) 256, 262
Батајница 258
Батања (Battonya) 256
Батињани (Пакрац) 47, 259
Бач 259
Бачинци 156, 157, 178, 257, 263
Бачка 16, 18, 19, 20, 25, 30, 31, 52, 54, 258, 259
Бачка Паланка 157, 264
Бачки Брестовац 166, 262
Бачково (Бугарска) 179
Бегеч 47, 159, 259
Бежанија 258
Бездин (Bezdin) 45, 47, 104
- Белегиш 139, 257
Белобрешка (Belobresca), српска црква у данашњем
 Румунском Банату 161
Бељина [Белин] (Степојевац) 77
Бенковац (Далмација) 7, 145
Београд 15, 16, 17, 18, 20, 23, 24, 25, 29, 30, 33, 34, 39, 41, 42, 43,
 44, 45, 47, 51, 52, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74,
 75, 77, 78, 90, 92, 93, 95, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 106, 107, 108,
 109, 110, 113, 137, 138, 140, 141, 144, 145, 147, 149, 150, 151,
 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165,
 166, 167, 168, 169, 172, 174, 175, 179, 181, 182, 195, 196, 197,
 198, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 221,
 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 237, 238, 241, 250,
 251, 256, 257, 259, 264
 Архив САНУ 199, 201, 203, 205, 206, 209, 210, 211
 Видин-капија 73, 74
 Диздарева капија 73
 Делијски конак 72
 Збирка икона Секулић 168
 капија Карла VI 72, 73, 85
 капија Леополда I 72, 73
 касарна Александра Виртембершког 25, 72
 Краљ-капија 72, 73
 митрополитски двор 70, 226, 241
 Музеј Српске православне цркве 147, 157, 168, 197, 200,
 228
 Народни музеј 47, 92, 158, 169, 174, 228, 164
 Пиринчана 257
 Саборна црква 25, 34, 41, 74, 257, 259
 Стамбол-капија 72, 74
 Ћуприлића хан 72
 црква Рождества светог Јована Претече 25, 34, 75, 163,
 259
Беоцин 45, 55, 56, 57, 67, 137, 197, 200, 226, 241, 255, 256, 257,
 258, 259, 264
Беркасово 255
Беч (Wien) 15, 16, 17, 18, 20, 21, 32, 39, 42, 51, 52, 69, 73, 101, 159,
 174, 224, 225, 226, 229, 250, 251
Бешка 256
Бешеново 55, 66, 68, 137, 255, 257
Бијело Брдо (Хрватска) 258
Бијело Поље, манастир Никољац 147, 158
Бијељина 22
Билишани Доњи (Далмација) 78
Бингула 256
Бивичино Село (Далмација) 261
Бискупија (Далмација) 160

- Битољ 158
 црква Светог Димитрија 99, 104
 Бјелина (Далмација) 78
 Бјело Брдо 31
 Бјеловар 147, 260
 Благај (Мостар), српска црква 225, 262
 Блатно језеро (Balaton) 20
 Бобота (Хрватска) 256
 Богојево 259
 Бојани 30, 54, 55, 83, 90, 102, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 114, 115, 116, 129, 130, 131, 153, 180, 182, 232, 239, 241, 256, 264
 Бока Которска 10, 19, 141, 169, 172
 Бобота (Хрватска) 258
 Борјад (Bořjad) 259, 264
 Борава (Славонија) 260
 Борово (Вуковар) 31, 260
 Босна 11, 17, 32, 78, 137, 162, 172, 173, 174, 195, 200, 210, 211, 225, 233
 Брањина (Барања) 30, 264
 Брезовац (Славонија), српска црква Ваведeња 254
 Бремен (Шиклош), српска црква 254
 Брестовац (Славонија) 258
 Брестовчани 260
 Бругд (Далмација) 78
 Брибир (Далмација), црква светог Јована 78, 160, 173, 254
 Бродац (Семберија) 77
 Броћанац 78
 Бршадин (Вуковар) 255
 Бршљанац (Славонија) 57, 256
 Бугарска 17, 32, 161, 179, 195, 206, 233
 Будим (Buda) 11, 18, 30, 45, 75, 140, 141, 144, 149, 151, 153, 154, 160, 164, 166, 205, 207, 225, 254
 црква светог Димитрија 254
 Буђановци 258
 Буковац 256
 Буковина 93
 Буковица, далматинска 77
 Букурешт 44, 60, 73, 89, 93, 94, 96, 97, 105, 141, 142
 црква Доамни (Biserica Doamnei) 96
 црква Крецулеску (Cretulescu) 98
 Бусовића кула (Далмација) 78, 254
 Бучје (Мала Влашка) 260

 Вавилон 102, 103
 Валона (Vlorë), град у Албанији 99
 Ваљево 52, 75, 143, 165, 259
 Епископски двор и придворна капела 259
 Варадин 22, 139
 Вашац 257
 Вевчани (Македонија), црква светог Николе 154
 Велика Мучна (северна Хрватска) 260
 Велика Писаница (Словинска Крајина) 256
 Велика Плана 76
 Велика Ремета 55, 56, 57, 58, 59, 61, 63, 66, 67, 68, 82, 137, 145, 162, 163, 186, 256, 259, 263
 Велики Будмир (Nagybudmér) 262
 Велики Варад 18

 Велики Грђевац (Словинска Крајина) 258
 Велики Поганац (северна Хрватска) 256
 Велики Радинци 159, 257
 Велико Градиште 76, 256
 Велико Село (Сланци) 76, 256
 Велимље (Ц. Гора), црква светог Михаила 79
 Венеција (Venezia) 15, 16, 19, 22, 43, 45, 53, 77, 78, 101, 141, 157, 164, 179, 181, 182, 209, 226, 249
 Вера (Осијек) 256, 258
 Византија 58, 89, 90, 92, 93, 97, 147, 160, 206
 Визић 264
 Вијена, в. Беч
 Вилањ (Villány) 149, 164, 165, 186, 255, 262
 Вилово 170, 263
 Винча 47
 Витановац (Краљево) 76, 259
 Виглејем 108, 227
 Вишњевац 257
 Влашка 16, 24, 44, 75, 93, 94, 95, 96, 142
 Вогањ 257
 Војводина 17, 23, 42, 52, 66, 108, 140, 141, 156, 163, 195, 209, 226
 Војка 257
 Војловица 54, 55, 104, 120, 241, 264
 Вољавча 54
 Воћин (Славонија) 255
 Враћевшница 54, 92, 93, 95, 97, 98, 99, 126, 127, 128, 165, 239, 264
 Врбас 258
 Врдник (Раваница) 30, 45, 54, 55, 68, 137, 154, 226, 256, 261
 Врлика (Далмација) 77, 78
 Вршац 47, 69, 105, 158, 180, 230, 264
 Владичански двор 47
 Збирка Владичанске капеле 230
 Вуковар 42, 43, 57
 српска црква светог Николе 57, 254, 259
 Вуковје (Мославина) 258

 Габела (Херцеговина) 19
 Гардиновци 259
 Гетинген (Göttingen) 227
 Глоговац (Мачва) 170
 Говора (Govora) 97
 Голубац 76, 257
 Голубић (Далмација) 160
 Гомионица 174, 201
 Гомирје (Хрватска) 11, 172, 199, 256
 Горњак 76
 Горње Средице (Славонија) 147, 148, 156, 157, 255
 Горњи Милановац 95
 Граднулица 158, 159, 190, 265
 Грац (Graz) 159, 222
 Грегег 54, 55, 68, 69, 137, 260
 Гргуревци 257
 Гроцка 76
 Грошница (Крагујевац) 76, 101
 Грубишно Поље (Хрватска), црква светог Георгија 254
 Грчка 40, 76, 89, 161, 170, 172, 174, 181, 225
 Гудовац (Бјеловар) 256

- Далматинско Косово 160, 173
Далмација 11, 15, 19, 20, 30, 32, 53, 77, 78, 79, 140, 145, 153, 160, 161, 172, 173, 174, 175, 179, 180, 181, 182, 233, 238, 257
Даљ (Осијек) 25, 31, 258
Дамаск 173
Дарувар (Подборје) 31
Двори Јанковића (Далмација) 174
Дебрецин (Debrecen) 18
Дероње 170, 263
Деспотово 258
Дечани 113, 145, 160, 162, 182, 203
Дивош 165, 256
Дивци (Ваљево) 76, 258
Дивша (Ђипша), 55, 66, 68, 137
Дјаковац 258
Добановци 256
Добринци 258
Добрићево (Херцеговина) 179
Добрица 137
Дојранско језеро 106
Дољани, црква светог Илије 260
Доња Каменица (Књажевац) 164
Доња Ковачица (Славонија) 163, 256, 263
Доња Ливадица [Ливаде] (В. Плана) 76
Доња Нана (Alsónána) 145
Доња Рашеница (Славонији) 144, 145, 255
Доњи Милановац (Пореч) 76, 138, 257
Доњи Срем, в. Срем
Дорослово 258
Драва 18, 20
Драговић (Далмација) 78, 160, 164, 173, 176
Драча 54, 84, 90, 91, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 107, 122, 123, 124, 239, 241, 254, 259, 264
Дреновац (Славонија) 256
Дрина 76, 197, 202, 240
Дринова крај Лугоша (Румунија) 156, 157, 172
Дрниш 77, 78, 142, 145, 160, 173, 176, 177, 257, 262
Дубровник 75, 77, 174, 175, 177, 180
Дунав 15, 18, 20, 25, 31, 39, 54, 55, 57, 72, 140, 141, 149, 177, 181, 203, 204, 225, 233, 237
Дунаујварош (Dunaújváros) 145
- Ђур (Győr, Јенова) 18, 197, 257
Ђурђеви Ступови (Рас) 59
- Европа, западна, средња 17, 22, 33, 47, 57, 64, 67, 73, 75
Европа, југоисточна, в. Балкан
Египат 103
Елбасан (Албанија) 147
Енглеска 22
Епир 95, 97, 181
Велциста 97
Ервеник (Далмација) 77, 256
Ердевик 161, 264
Ердель 19, 31
Ердут (Осијек) 256, 258
Ечка 145, 156, 264
- Жабари (Аранђеловац) 76, 256
Жегар (Далмација) 77
Житомислић (Херцеговина) 140, 195, 198, 200, 204, 210, 241
Жича 57, 59, 159
Жупа Оногшт 78, 79
Журче (Македонија) 179
- Загора, сплитска 77
Загреб 45, 47, 58, 70, 106, 143, 146, 151, 154, 162, 169, 170, 181, 200, 230, 232, 263
ЈАЗУ [ХАЗУ] 200
Музеј Српске православне цркве 169
Повијесни музеј, Одјел Срба у Хрватској 198, 199
Штросмајерова галерија 162
Задар 44, 114, 173
српска црква светог Илије 78
Закинтос (Занте), грчко острво 174
Затоње (В. Градиште) 76, 259
Зденци (Хрватска) 258
Земун 94, 257
Зрењанин (Велики Бечкерек) 156, 158
Зрзе (Македонија) 179
- Иванград, Ђурђеви Ступови 59
Иванић-Град (Хрватска), српска црква светих Петра и Павла 254
Илирик (Илирија) 16, 17, 32, 233
Илок (Хрватска) 255
Илочац 255
Имотски (Хрватска) 78, 256
Ираклион, град на Криту 113
црква светог Мине 113
Ириг 55, 56, 66, 67, 163, 255, 258
црква светог Теодора Тирона 66, 142, 261, 263
Николајевска црква 55, 56, 67
Ислам Грчки 78, 173, 175
Италија 73, 164
- Јагодина 76
Јазак 54, 56, 68, 137, 241, 259
Јаловик (Шабац) 76, 257
Јамена 257
Јањина (Грчка) 161
Јарак 257
Јасенаш (Хрватска) 258
Јаша Томић (Модош) 149
Јаши (Jasi) 59, 93
Јегра (Eger), в. Хеб
Јенопоље (Влашка и Бачка) 16
Јерусалим 140, 179, 197, 204, 225, 226
Југославија 15, 19, 22, 39
Јужна Србија 17, 18, 54, 154
- Каблар, манастир Благовештење 91, 164, 182
Кадино (Битољ) 158
Калаз (Budakalász) 255

- Каленић 101
 Камена Река 179, 180, 209
 Каменац 54
 Капошвар (Kaposvár) 18
 Каравуково 259
 Карансебеш (Caransebes) 264
 Карин (Далмација) 77
 Карловачка митрополија 11, 21, 32, 46, 51, 53, 65, 69, 74, 77, 106, 107, 137, 138, 140, 154, 166, 176, 204, 222, 226, 227, 229, 231, 237, 238, 239
 Карловци (Сремски) 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 30, 31, 33, 40, 41, 42, 44, 45, 47, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 61, 69, 70, 75, 104, 139, 140, 143, 145, 153, 163, 171, 177, 224, 232, 237, 239, 241, 250, 251, 254, 255
Горња, црква Ваведења Богородичиног 54, 55, 56, 67, 255
Доња, црква светих Петра и Павла 54, 56, 67, 163, 171, 254, 255
 митрополитски двор („пашин конак“) 41, 177, 259
 придворна капела светог Трифуна 66
 Саборна црква 47, 69
Средња црква 56, 63, 67, 155
 Карловчић 77, 155
 Качаник 16
 Каћ 55, 259
 Келн (Köln) 159
 Кембриџ (Cambridge) 33
 Кијев (Кијев, Київ) 43, 45, 170
 Кијевско-печерска лавра 42, 43, 45, 208, 209, 210, 222, 234, 237, 250
 Кинешми, место у Русији 140
 Кипар 161
 црква Галата 97
 Кистање (Далмација) 78
 Кладово 16
 Кленак 257
 Книн 19, 77, 78, 160, 175, 180
 Књажевац 164
 Ковачевићи 77
 Ковиљ 54, 55, 63, 67, 145, 255
 Кожани, место у Егејској Македонији 106, 263
 Коларе (Јагодина) 76
 Колпеа (Cołpea) 97
 Комоговина (Хрватска) 11, 141, 180
 Коморан (Komárom) 18, 39, 54, 197
 Корвеј (Corvey) 59
 Кореничани (Мала Влашка) 260
 Корча (Corça), град у Албанији 90, 154
 Корчула (Црна Коркира) 173
 Костајница 147
 Костолац 76
 Костур (Касторија), црква светог Јована Претече 89, 99
 Котор 137, 174, 182
 црква светог Луке, капела светог Спиридона 137
 Коција (Cozia) 94
 Крагујевац 24, 65, 76, 99, 101, 106, 141, 256
 Крајина, Имотска
 Цетинска 77, 78
 Крајова (Craiova) 94
 Краљево 76, 92
 Краљевци 54, 259
 Крањска 31
 Кратово (Македонија) 195
 Крбава 19
 Крит (Candia) 90, 95, 161, 209
 Крка (Далмација) 141, 153
 Крњешевци 159, 163, 177, 179, 263
 Крстур 259
 Крупа (Далмација) 142
 Крушевац 18, 92, 93
 Крушедол 21, 31, 32, 45, 55, 57, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 81, 106, 116, 137, 143, 157, 197, 251, 256, 257, 260, 263
 Сретењска [сеоска] црква 68, 137
 Крф (Коркира, Керкира, Κερκυρα) 173, 174
 Крчедин 137, 257
 Кувеџин 54, 55, 56, 66, 68, 139, 260, 264
 Кула Атлагића (Далмација) 182
 Купиново 257, 263
 Купусина 259
 Куршумлија, црква светог Николе 59
 Кусић (Cusici) 55
 Кусоње (Славонија) 258
 Куцура 258
 Лавов (Львов) 205, 210
 Лазарица 92, 93, 169, 262
 Лаћарак 257
 Лацунаш (Latunas) 264
 Левант 141, 151
 Лединци 255
 Лежмир 256
 Лепавина (Славонија) 143, 144, 223, 259, 261
 Лесковац, Народни музеј 225
 Лесново (Македонија) 161
 Лика 19
 Ликија, покрајина у Малој Азији 165
 Липова (Lipró) 255, 264
 Ловра (Lórev) 255
 Лозница (Чачак) 76, 258
 Лондон 57, 58, 100, 147, 164, 195, 210, 226, 228
 Британска библиотека 195, 210
 Лорш (Lorsch) 59
 Лублин (Пољска) 44
 Лугош (Lugoј), место у Румунији 156, 157, 172, 261
 Љубљана 230, 231
 Мађарска 140, 149, 151, 153, 156, 159, 160, 161, 162, 170, 174, 177, 180, 181, 234
 Мајданпек 256
 Македонија 19, 32, 90, 104, 161, 164, 168, 179, 181
 Мала Вашица 163, 166, 264
 Мала Влашка, в. Олтенија
 Мала Влака (Славонија) 260

- Мала Ремета 55, 56, 197, 258, 259, 260
 Мали Будмир 255
 Мали Радинци 257
 Манасија (Ресава) 54, 104, 121, 241, 259, 264
 Манђелос 179, 256, 262, 263
 Марков манастир (Македонија) 156, 164, 264
 Маркушица (Осијек) 255
 Мартинци 149, 157, 170, 254, 257
 Марча (Хрватска) 32, 57, 143
 Матеич (Македонија) 147, 161, 164
 Матка (Македонија) 164
 Мацуте 255
 Мачва 170, 258
 Медина (Medina) 256
 Ме[и]зија, Горња и Доња 16, 17, 32
 Мелник (Бугарска), Роженски манастир 154
 Месић 30, 55, 91
 Метеори 91, 95, 152
 Варлаамов манастир 100
 Велики Метеор 100
 манастир светог Николе Анапавсе 91
 манастир светог архијакона Стефана 152
 Метохија 181
 Милешева 196
 Минхен (München) 200
 Мира, град у Ликији (М. Азија) 165
 Мирање (Равни Котари) 153, 180
 Мирковци (Винковци) 256
 Мишковци (Хрватска) 257
 Мишколц (Miskolc) 255
 Младеновац 76
 Млеци, в. Венеција (Преведра Република)
 Могиљев 205
 Модрино Село (Далмација) 77
 Мојсиње (Чачак) 76, 258
 Молдавија 57, 59, 60, 95
 Молдовица (Moldovița) 59
 Морача 158, 164, 169
 параklис светог Стефана 169
 Мореја (Пелопонез) 15
 Моровић 109, 255
 Могошоја (Mogosoia), придворна капела принчевске
 палате крај Букурешта 94, 96, 97
 Москва 34, 41, 43, 45, 60, 169, 170, 178, 207, 223, 228, 250
 Синодална штампарија 41
 Мославина 258, 260
 Мостар 151, 225, 262
 Мостаћи (Требиње, Херцеговина) 147, 164
 Мосхопоље (Voskopojë, Voskoroja) 89, 99, 104, 106, 109, 154,
 169, 179
 црква светог Николе 89
 Мохач (Mohács) 18, 31, 254
 Мохово (Хрватска) 145, 149, 156, 157, 166, 184, 262, 263,
 Мошорин 259
 Мркшина црква 202, 209
 Мстер, град у Русији 140, 141
 Мунтенија 93
 Мушниково (Призрен), црква светих Петра и Павла 172
 Негославци (Хрватска) 254
 Неготин 22
 Нерадин 55, 67, 258
 Немачка 72, 73, 223
 Неменикуће (Младеновац) 76, 256
 Нерези (Македонија) 164
 Нештин 145, 159, 166, 256, 263, 264
 Никшић (Оногост) 43, 79
 црква светих Петра и Павла 79
 Никоље 91
 Ниш 18, 24, 139, 147
 Нова Србија 25
 Новгород 199
 Нови Јазак 56
 Нови Ковиљ 260
 Нови Пазар 17, 24
 Нови Сад 15, 17, 20, 21, 24, 25, 31, 32, 40, 42, 43, 44, 45, 47, 51, 52,
 54, 55, 59, 60, 89, 90, 92, 94, 95, 102, 104, 106, 107, 108, 109, 112,
 137, 138, 139, 140, 141, 143, 145, 156, 162, 163, 165, 167, 169,
 171, 173, 178, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 209,
 221, 224, 225, 226, 228, 231, 232, 234, 237, 250, 263
 Библиотека Матице српске 200, 201
 Галерија Матице српске 149, 156, 163, 169, 170, 171, 263
 Музеј града Новог Сада 171
 Ново Хопово, в. Хопово
 Новосељане 260

 Њујорк 74, 100

 Обед[а] 68
 Обреновац 257
 Обровац (Бачка) 259
 Овсеница (Ovesenica) 156, 157, 163, 168
 Огар 258
 Оксфорд (Oxford) 58
 Олтенија (Мала Влашка) 22, 23, 25, 31, 94, 239, 250
 Опатовац (Хрватска) 149
 Опuzен 77
 Ораховица (Славонија) 54, 56, 142, 143, 144, 145, 146, 200, 202,
 227, 228, 255
 Орашје 54
 Ореовец, село у Македонији
 црква светог Димитрија 176
 црква светог Николе 158
 Оршава 16
 Осечина, храм светог Георгија 77, 259
 Осијек (Осек) 18, 31, 256, 258
 Острово (В. Градиште) 76, 163, 258
 Острогон (Esztergom) 18, 145, 161, 162, 163, 165, 166, 170, 255,
 262, 264
 Охрид 90, 154, 164, 165
 Оцаци 258

 Павловци 258
 Падова (Padova) 93

- Пакра (Мала Влашка) 198
 Пакрац 47, 198, 228, 230, 254, 258, 260
 Палестина 225, 262
 Палех, место у Русији 140, 141
 Панонија 63, 238
 Панчево 40, 69
 Папраћа (Зворник, Босна) 159, 265
 Парабућ (Ратково) 156, 157, 258, 263
 Параре 259
 Параћин 76
 Париз 74, 90, 97, 178, 228
 Партош (Partos) 104, 158, 166, 262, 264
 Пафлагонија, покрајина у Малој Азији 163
 Пачетин (Вуковар) 258
 Пелиново (Ц. Гора), црква светог Николе 262
 Петка (Костолац) 76, 259
 Петковица 56, 68, 137, 264
 Петница 76, 258
 Петроварадински шанац] 18, 23, 42, 106, 237, 258
 Петровац (Славонија) 259
 Печвар (Pecsvar) 257
 Печуј (Pécs) 257
 српска капела 170, 254
 Пећ 16, 18, 26, 31, 32, 35, 106, 140, 141, 152, 154, 167, 171, 222
 Пећка патријаршија 11, 17, 21, 26, 31, 32, 35, 59, 142, 152, 167, 171, 172, 176, 187, 204, 221, 224, 225, 231, 237, 239
 црква Светих апостола 167, 176, 263
 Пешта (Pest) 142, 163, 225, 254, 263
 црква светог Георгија 258
 Пива 179
 Пивнице 258
 Плавно (Далмација) 160
 Плавшинци (Славонија) 158, 228
 Пљевља, манастир Свете Тројице 160, 169, 170
 Побраће (Бијело Поље) 147
 Повелич (Славонија) 147, 148, 255
 Подгорица 196, 258
 Подравска Слатина 260
 Подриње 55, 196
 Подунавље 15, 40, 52, 55, 207, 211, 240
 Пожаревац 22, 25, 42, 52, 53, 56, 89, 92, 140, 223, 229, 249
 Пожун (Братислава) 18, 43
 Половрађи (Polovragi) 94, 97
 Полошко (Македонија) 179
 Полтава 249
 Пољска 15, 59, 171
 Помаз (Pomáz) 254, 256
 Поморишје 15, 26, 52, 256
 Поморје 233
 Попинци 257
 Посавина 22, 25
 Праг 203
 Прањани (Чачак) 76, 256
 Прасквица (Ц. Гора) 262
 Преспанско језеро 104
 Прив[б]ина Глава 43, 56, 137, 139, 162, 166, 260, 263, 264
 Пригревица 259
 Призрен 162
 Богородица Љевишка 59
 Саборна црква 162
 Прилеп 158, 176, 181
 Приморје 181
 Приштина 141, 181
 Прхово 76, 257
 Прчањ, римокатоличка црква 175
 Пула 145
 Пусгиња 164
 Путинци 257

 Раваница 84, 92, 93, 95, 125, 196, 226, 241, 256, 262, 264
 Равна Река (Рашка област), манастир у Србији 198
 Равни Котари 77, 153, 161, 174, 175
 Радијевићи (Н. Варош) 172
 Радљевац (Далмација) 160
 Раковац 45, 56, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 106, 108, 137, 228, 231, 241, 259, 263, 265
 Раниловац (Аранђеловац) 76
 Рас (Ђурђеви Ступови) 59
 Растовац 257
 Рац Козар, Српски Козар, Рацалмаш (Racalmás) 255, 264
 Вазнесењска црква 171
 Рача (Подриње) 11, 195, 196, 197, 198, 199, 202, 206, 208, 240, 261
 Рашка 17
 Ривица 54, 255
 Риђица 258
 Ријека 145
 Рим 45, 173, 226
 Римник (Rimnicu Vilcea) 41, 44, 46, 250
 Римско Царство 16
 Рисан 19
 Ровишт[ћ]е (Бјеловар) 260
 Румунија 16, 60, 73, 93, 94, 149, 156, 161, 180, 195, 208, 261
 Русија 20, 24, 25, 30, 35, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 57, 59, 67, 95, 106, 140, 141, 164, 166, 167, 195, 197, 202, 208, 237, 249, 250

 Сава 15, 18, 25, 31, 54, 55, 57, 177, 203, 204, 205, 225
 Савина (Х. Нови) 141, 200, 237
 мала црква 261
 Салник 256
 Сарајево 143, 145, 158, 163, 198, 200, 201, 210, 211, 241, 261, 262, 263, 264
 стара Српска црква 201
 црква Светих арханђела 158, 174, 210
 Света Гора (Атонска; Атос) 44, 58, 59, 89, 95, 99, 103, 140, 172, 181, 204, 205, 206, 232
 Ватопед 89
 Велика Лавра 89, 97, 179
 Григоријат 226
 Дионисиј[ат] 59, 226
 Дохијар 89, 91
 Ивирон 202, 226
 Каракал 89, 226
 Кареја 89

- Кутлумуш 226
 Пангократор 59
 Протатон 83, 105, 226
 Симонопетра 226
 Ставреникита 89, 97
 Хиландар (в.)
 Света Земља 197
 Северин (Бјеловар) 41, 147, 258
 Сегедин (Szeged) 18, 30, 41, 160, 255, 257, 258
 Селеница (Selenica), место у Албанији крај Валоне 89, 91, 99, 101, 104, 109, 239
 Семберија 2, 77
 Сен-Гален (St. Gallen) 59
 Сентандреја (Szentendre) 11, 18, 20, 30, 31, 54, 67, 140, 142, 145, 149, 151, 153, 154, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 165–166, 170–171, 177, 181, 183, 196, 197, 205, 207–208, 210, 226, 237, 250, 254, 260, 262, 265
 Благовештењска (Грчка) црква 255, 262, 263, 264
 Збешка црква 170, 181, 259, 262
 Оповачка црква 254
 Пожаревачка црква 157, 161, 162, 163, 165–166, 170–171, 177, 178, 254, 258
 Преображењска црква 159
 Саборна (Београдска) црква 56, 67, 69, 254, 258, 260, 263
 Ђипровачка (Петропавловска) црква 162, 165–166, 255, 263
 Црквено-уметничка збирка српске православне Будимске епархије 160
 Сент-Ђурађ (Сенђурађ, Sangeorge) 45, 104, 156, 169, 176, 177, 178, 181
 Сечуј (Dunaszekcsó) 31, 39, 260
 српска црква Преноса моштију светог Николе 254, 258, 264
 Сибач 145, 162, 171, 172, 258, 260
 Сигетвар (Szigetvár) 254
 Сигетчип (Szigetcsép) 151, 255, 262
 Силбаш 259
 Силистрија (Добруца) 17
 Синај 140, 226
 Сињ (Далмација) 19
 Сирач (Мала Влашка) 31, 260
 Сириг (Szóreg) 255
 Скопље 17, 90, 101, 150, 154, 158, 165, 179, 181, 224
 Музеј Македоније 104
 Скрадин 161, 173
 црква светог Спиридона 53
 Скуповача 260
 Славјаносербија 25
 Славонија 19, 20, 23, 24, 30, 54, 56, 57, 142, 143, 146, 147, 163, 176, 195, 200, 202, 211, 230, 254, 261
 Сланкамен 56, 63, 250, 255
 Сланци 76, 254
 Слечче (Македонија) 158
 Смедерево 63, 76, 167, 168, 199
 Смедеревска (Асан-пашина) паланка 76
 Смољинац (Пожаревац) 76, 255
 Солун (Thessaloniki) 89, 95, 142, 152, 153, 154, 164, 175, 176, 177, 209
 црква *Неа Панагија* 89, 106
 Сомбор 258
 Сопоћани 58, 59, 167
 Сотин (Хрватска) 254
 Софија 89, 96, 113
 Сплит 77, 173
 Србија 17, 19, 22, 23, 24, 25, 32, 34, 59, 60, 65, 68, 70, 71, 72, 75, 76, 92, 93, 95, 96, 103, 104, 143, 153, 161, 164, 167, 168, 170, 181, 223, 225, 226, 227, 235, 239, 249, 251
 Срем 11, 16, 17, 19, 22, 24, 25, 30, 32, 47, 54, 56, 59, 61, 69, 75, 77, 109, 140, 143, 145, 146, 167, 172, 177, 180, 195, 197, 198, 199, 200, 205, 221, 231, 264
 Сремска Каменица 55, 77, 265
 Сремска Митровица 54, 62, 109, 142, 149, 154, 163, 191, 257
 Музеј Срема 164
 Сремски Карловци, в. Карловци
 Сриједска (Словинска Крајина) 255
 Српски Ковин (Ráckeve) 164, 171, 254, 255, 264
 Успењска црква 171
 Српски Козар (Ráckozár) 256
 Српски Милетић 149, 156, 157
 Српски Титош 262
 Српски Хидош (Ráchidos) 255
 Сталаћ 22
 Стапар, капела на Водици 262
 Стара Србија 16, 18, 54
 Стари Јазак 55, 68, 137
 Стари Сланкамен 56, 67, 158–159, 162, 258, 263
 Николајевска црква 56
 Старо Нагоричино 164
 Старо Хопово 55
 Стејановци 54, 255
 Степојевац 77
 Стони Београд (Székesfehérvár) 53, 258
 Страгари 76, 256
 Стрмица (Далмација) 160, 182
 Струга 154
 Студеница 17, 24, 59, 159, 175, 227, 228, 231, 233, 235, 241
 Краљева црква 155
 Ступје (Босна) 200
 Суботица 18, 45, 149
 Суздаљ 140
 Суј, место у Русији 140
 Сурдукул Маре (Surducul Mare) 176, 264
 Сурпателе (Surpatele) 94, 97
 Сурчин 255, 259
 Сусек 257
 Сучевица (Sucevita) 59
 Таково, црква брвнара 76, 256
 Тара, манастир Светих арханђела 172
 Темерин 259
 Темишвар (Temesoara) 11, 22, 52, 56, 94, 153, 156, 157, 158, 168, 169, 172, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 264
 Владичански двор 169
 Темска 91, 164
 Тења[е] (Осијек) 254, 256, 262

- Тепљух-Биочић (Далмација) 77, 160, 175
Тесалија 95
Тирана 89, 104, 109, 147, 154
Тисмана (Tismana) 97
Тител 170
Титоград, в. Подгорица
Товаришево 259
Товарник (Хрватска) 77, 257
Токај (Токај) 18
Торонто 100
Травунија 32
Тракија 16
Трансилванија 73, 94
Требиње 147
Трешњевица 256
Трговиште (Trgoviste) 94, 97, 205
Трескавац (Македонија) 150
Трнава (Словачка) 43
Трпиња (Вуковар) 256, 258
Трогир 78
Трст 173
Тузла, Епархијски двор 159
Турија 259
Турска 15, 19, 20, 21, 22, 25, 29, 31, 32, 52, 74, 141, 142, 205, 210, 223, 224, 233, 249
Тутин, црква светих Петра и Павла 172
- Угарска 15, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 30, 31, 32, 42, 53, 54, 57, 145, 146, 153, 158, 160, 177, 179, 181, 197, 199, 201, 205, 210, 214, 223, 238, 251
Украјина 43, 57, 60, 141, 155, 170, 178, 197, 207
Уљаник (Мала Влашка) 260
- Фелдвар (Dunaúföldvár) 197, 199
Фенек 54, 55, 66, 68, 137
Фењ (Foeni) 149, 156, 157, 180
Филипешти де Падуре (Filipești[I] de Padure) 93, 94, 95
Фонтенбло (Fontainebleau) 73
Француска 70, 73
Фрушка Гора 45, 54, 55, 56, 60, 61, 62, 64, 67, 68, 69, 157, 169, 226, 238
Футог 258
- Хармондсворт (Harmondsworth) 103
Хеб (Егра, Јегра) 16, 18, 22, 249, 258
Херцеговина (Стара) 11, 16, 19, 30, 55, 78, 137, 143, 162, 164, 172, 173, 174, 179, 225, 238
Херцег Нови 19
Хвар 173, 174
 српски храм свете Параскеве 78
Хиландар 11, 40, 59, 60, 89, 90, 102, 104, 105, 106, 140, 147, 164, 172, 173, 205, 226, 262
 библиотека 208
 парацлис Светих арханђела 89, 102, 117, 118, 119
 парацлис Богородичиног покрова 89, 104, 105, 132, 133, 134, 147, 181, 198, 199, 230, 261
 црквица светог Трифуна у башти 164
- Ходош (Hodos) 30, 260
Холандија 22, 223
Холуј, место у Русији 47, 140, 141
Хона 91
Хопово (Ново) 65, 66, 68, 137, 196, 197, 257, 263
Хрватска 18, 23, 24, 30, 32, 54, 58, 142, 146, 147, 181, 198, 199, 230, 261
Хумор (Humor) 59
Хурез (Hurez, Hurezi, Hurezu) 93, 94, 97, 98, 142
- Цавтаг, Богишићева збирка 200
Цариград 25, 26, 32, 59, 105, 147, 159, 164, 209, 227
 Света Софија 59
Церање (Далмација) 77
Цетина, река 77
Цетиње 15, 33, 44
 Цетињски манастир, штампарски центар 206
Црвено Море 18
Црна Бара (Мачва) 76, 170, 258
Црна Гора 11, 16, 143, 164, 170, 179, 254
Црна Ријека, манастир Светих арханђела 181
- Чајниче 201
Чаково (Ciacova) 166, 178
Чалма 163, 164, 257, 264
Чачак 22, 76, 203, 256, 258
Чепин (Осијек) 254, 256
Черевих 139, 254
Чернигов 205
Чешка 16, 22, 249
Чил, в. Сигетчип
Чиста Мала (Далмација), црква светог Николе 160, 175
Читлук (Невесинје) 77
Чобанац (Csobánka) 254
Чортановци 256
Чукљеник 225
- Шабач, црква светог Јована 76, 257, 259
Шалевренац 257
Шаренград (Хрватска) 149, 163, 256, 262, 263
Шатринци 54
Шашинци 257
Шведска 249
Шељцан (Елбасан) 147
Шемљуг-Сарака (Semliug-Saraca) 55, 56, 94, 95, 96, 263
Шетоње 76, 259
Шибеник 78, 173, 174, 177
 приватна збирка икона Душана Смољановића 229
 српска црква Успења Богородичиног 78
Шид 255
Шиклош (Siklós) 18, 106, 116, 149, 169, 239, 254, 259, 264
Шимонторња 18
Широко Село (Славонија) 144, 147, 148, 176, 255
Шишатовац 43, 54, 56, 57, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 82, 103, 137, 169, 229, 260, 263
Шишићи (Ц. Гора), црква светог Ђорђа 254, 261
Штавље (Куршумлија), црква светог Мине 172
Шумберак (Somberek) 255

ИКОНОГРАФСКИ РЕГИСТАР

- Абгар, краљ 159
Adventus 74
 Агнец (*Мелисмос*) 108, 162
 аждаја (ала, змај, неман) 163, 181
Акатист
 Богородичин 150, 153
 светом Сави 232
 алегорија 100, 103, 106, 108, 113, 155, 203, 224
alocutio 156
 алузија 110, 159, 174, 229, 232
 амблем 203, 222, 223, 224, 231
 анђео 59, 105, 109, 114, 115, 131, 145, 147, 148, 151, 158, 160, 161, 162, 173, 178, 201, 222, 223, 224, 225, 227
 Анђео чувар 114, 115, 160, 209
 Анђео Господњи 91, 101, 102, 119, 161
 анђеоски хорови 114
 анђеоски чиновни 105
 антигеа 111
Антихрист 197, в. ђаво
 антички филозофи и мудраци 174, 205
Апокалипса, Други долазак Христов (Парусија) 114, 145, 148, 152, 160, 179
 апокрифне, сцене 179
 апостоли, свети 208, 224, 228, 230, 233, 263, 266
 Јован Богослов 105, 108, 148, 155, 180, 209, 222, 225, 229
 Јаков 225, 263
 Јуда 99, 108
 Павле (*Савле*) 100, 111, 148, 156, 158, 159, 170, 172, 173, 178, 206, 209, 229, 254
 Петар 100, 156, 158, 159, 171, 173, 178, 205, 206, 209, 225, 229, 232, 234, 254
 Тома 179–180, 263
 Филип 104, 120
 – сцене
 Апостоли свети Петар и Павле 122
 Грљење (*Загрљај, Целованије, Поздрављање*) светих Петра и Павла (*на путу за Рим*) 172
 Осезаније (*Неверство*) Томино 128, 179, 209, 263
 Причешће апостола 99, 100, 101, 104, 108, 124
 Quo vadis, Domine? 173
 Савле, Савле, зашто ме прогониш? (*Преобраћање светог Павла*) 173
 арабеска 104, 203
Arma Christi 96, 106, 146, 209, 222, 232
 арханђели, в. архистратизи
 архиђакони, свети
 Роман 104
 Стефан 65, 104, 144, 152, 169, 209, 257, 263
 – сцене
 Каменованье светог Стефана 170, 263
 Пренос моштију светог архиђакона Стефана 169, 170
 архијереји, свети
 Никола (*епископ мирликијски*) 66, 71, 76, 101–102, 124, 138, 144, 160, 165, 166, 168, 173, 206, 209, 230, 254, 257, 258, 262, 266
 – сцене
 Рођење светог Николе 101
 Поклоњење архијереја 101, 108
 Полазак светог Николе у школу 101
 Пренос моштију светог Николе 169
 Причешће (*Поклоњење, Служба*) архијереја 107–108
 Рукоположење светог Николе за ђакона 101
 Сабор у Никеји 101, 165
 Света три јерарха 168
 Свети Никола на трону 102
 Свети Никола са светим Стефаном Дечанским 101
 Смрт светог Николе 101
 архистратизи, свети 59, 74, 89, 90, 91, 101, 114, 143, 148, 157, 158, 172, 210, 228, 229, 230
 Гаврило 74, 79, 90, 91, 143, 150, 153, 157, 159, 160, 162, 172
 Михаило 59, 74, 79, 89, 90, 114, 119, 122, 143, 150, 153, 159, 160, 162, 163, 175, 209, 230, 254, 255, 266
 Рафаило 91, 160
 Уриел 159
 – сцене
 Анђео Господњи са светим Пахомијем 91, 119
 Пад Сотоне (*Свети арханђел Михаило убија Сотону*) 161
 Сабор светих архистратига (*Сабор светог арханђела Михаила*) 114, 115, 138, 161, 162, 169, 188, 209, 263
 Свети арханђел хранитељ душевни 114–115, 209
 атлант 109
 атлета 100, 105
 атрибут 144, 146, 153, 167, 168, 170, 172, 173, 174, 224
 бадемасто поље 198, в. мандорла
 балдахин 150, 155, 173
 башта, в. врт
 беба 101
 бедра 181
 бесквасни хлеб 108
 бесмртност 155, 158
 бесплотне, бестелесне силе 114, 160, 161
 библијске сцене (текстови) 90, 102, 107, 148
 – тематски циклуси – в. *Апокалипса, Велики празници, сцене, јеванђеоске, параболе, новозаветне и старозаветне сцене*
 биље (флорална орнаментика) 97, 149, 205, 207
 бисер 97, 112
 благосиљање 108, 143, 149, 150, 162, 165, 167, 174, 206, 207, 227, 231
 с два прста 162
 с обе руке 207, 227
 с три прста 162
 Блудни син, в. *јеванђеоске, параболе*
 Бог Отац (*Јахве–Јехова; Господ; Створитељ*) 144, 222, 228

- иконографски типови
- Ветхи Денми (Старац Дана)* 109, 114
- Богородица (Благословена међу женама; Владичица, Господарица, Госпођа, Д[ј]ева, Девица Марија, Кћи Божија, Мајка (Мати) Божија, (Небеска) Царица, Нова Ева [Жена], Панагија, Приснод[ј]ева Марија, Свецарица, Сестра светог Духа, Теотокос, Тужбалица Тужница, Уцељена Мајка, Царска Кћи, Чудотворица) 46, 97, 98, 115, 150, 151, 152–153, 154, 155, 208, 209, 225, 228, 229, 255
- иконографски типови
- Безгрешног зачећа (Immaculata Conceptio)* 109, 115
- Бездинска* 47
- Владичица-Василиса* 152
- Гликофилуса* 159
- Животодајни извор* 106
- заштитница свих хришћана* 176
- Знамења* 108, 206
- Крилата* 109
- Maria Frenzisca* 174
- Mater Dolorosa* 112
- О тебе радујетсја* 108, 109, 114, 115
- од седам жалости* 47, 141, 143, 146, 152, 240
- Одигитрија-Путеводитељка* 230, 231
- Оранта* 106
- Pietà* 174
- Ружа која не вене* [Ἡ Θεοτοκος Ροδον το Ἀμαραντον] 153, 154, 240
- с малим Христом на трону* 98, 121, 146, 153, 183, 186, 187, 189, 191, 206, 223, 228
- Скопиотиса* 175
- Страсна* 230
- Тренодуза* 174
- Царица* 150
- Шири од небеса* 206, 226
- сцене
- Богородичин покров* 216, 264, 266
- Ваведење* 97, 105, 111, 120, 176, 177, 178, 209, 254, 256, 262, 263
- Крунисање Богородице (Света Тројица крунишу Богородицу)* 114, 115, 129
- Полагање ризе пресвете Богородице* 169
- Поклоњење Богородици* 142, 262
- Рођење Богородице* 98, 105, 176, 209, 255
- Божанствена (Небеска) литургија* 101, 104, 105, 117, 124, 132, 151
- Божији виноград* 198
- Вона Fortuna* 165
- брада* 110, 168, 201, 202
- Брама, индијски бог Стваралац* 147
- бројанице* 102
- брокат* 97, 108, 151, 158, 174, 175
- Будност (Vigilia)* 164, 165
- бунар* 203
- ваза* 203
- Васељена* 155
- Васељенски сабори* 178, в. и сабор
- Велики празници, сцене* 92, 102, 108, 137, 176, 178, 206, 207, 224, 240
- Благовести* 97, 98, 108, 109, 110, 138, 149, 172, 176, 179, 207, 209, 240, 255, 262, 263, 264
- Вазнесење* 77, 105, 111, 112, 130, 134, 159, 176, 180, 206, 209, 217, 224, 264
- Васкрсење (Ускрс)* 111, 112, 151, 170, 175, 206, 217, 223, 224, 225, 226
- Крштење* 105, 114, 131, 176, 206, 207, 209, 214
- Преображење* 111, 180, 260
- Рођење Христово (Поклоњење краљева, пастира или Христу)* 105, 108, 117, 176, 177, 178, 207, 209, 214
- Силазак светог Духа (Духови, Педесетница)* 104, 105, 111, 112, 121, 133, 173, 176, 177
- Силазак у Ад* 105, 111, 112, 128, 134, 180, 206, 207, 209, 217
- Сретење* 176, 177, 209, 257
- Тајна вечера* 98, 110, 209, 215
- Улазак у Јерусалим (Цвети)* 111, 179, 209
- Успење Богородичино (Богородица на одру, Смрт и Вазнесење Богородице)* 76, 97, 98, 102, 115, 129, 176, 180, 209, 255, 256, 257
- венац* 163, 165
- Вероникин убрус (Volto Santo)* 158
- Вергоград, в. врт*
- Via crucis* 152
- Via sacra* 203
- визија* 110, 114, 148, 155
- Визија светог Јована Богослова, в. Апокалипса*
- Визија светог Петра Александријског* 105
- вино* 159
- винова лоза* 113, 165
- виноградар* 165
- вињета* 198, 200, 203, 211
- Vita contemplativa* 100
- витица* 199, 200, 201
- Вишну, индијски бог Промислитељ* 147
- власи (косе)* 200
- власти* 148
- вода, животодајна* 108, 203, 206
- водоскок* 203
- војници* 96, 111, 114
- врат* 111, 113
- вратнице, небеске (неба, Раја)* 103, 150, 175, 203, 206
- врачи (лекари), свети бесребреници*
- Дамјан* 103, 112, 139, 209, 232
- Кузман* 103, 112, 139, 232
- Пантелејмон* 103, 209
- сцене
- Свети Кузман и Дамјан са изгледом манастира Раковца* 232
- врежа* 110, 199, 202, 203, 205, 206, 209
- вретено* 157
- врт, затворени* 224
- гавран* 176
- геометријски облик* 197, 199,
- глава* 104, 110, 111, 143, 147, 150, 162, 165, 169, 175, 182, 199, 200, 201, 202, 206, 209, 225
- глобус* 174
- Голгота* 158, 198, 199, 209
- голуб[ица]* 178, 222, 233
- горње место* 155
- господства* 148
- гостионичар* 111, 165
- град, идеални, в. Небески Јерусалим*
- гранчица* 113, 153, 164, 198, 204
- грб[овник]* 227, 233, 241
- грех, грешност, грешник* 65, 101, 103, 110, 111, 116, 151, 152, 161, 175, 224, 228, 232, 266
- гроб* 151, 221, 223
- Гроб, свети* 224, 226
- грожђе (чокот)* 110
- губа (сунђер)* 138, 164
- гуске* 138, 164

- далматика 150
дворани, дворски живот 98, 228
Д[ј]ева Марија, в. *Богородица*
Деизис (Моление, Страшни Последњи Суд) 102, 108, 109, 138, 143, 144, 145, 146, 170, 181, 183, 206, 208, 209, 228, 229, 261, 262, 263, 264, 266
Деизис са светим Савом и светим Симеоном 229, 235
демон 66, 100, 108, 110, 161, 165
десница 167
дете 98, 100, 101, 115, 153, 160
дискос 108, 148, 159
Добри пастир 165, 234
Достојно јест 150
драги камен 97, 146, 148
драперија 109, 110, 151, 170
дрво 97, 101, 231
drôlerie 204
Дрво живота 150, 203
држач 160
дрес 112, 145
Дух, свети 105, 108, 115, 147, 233
душа 91, 96, 160, 180
Богородичина 180
- ђаво (Антихрист, Луцифер, Сотона) 99, 100, 103, 108, 111, 113, 148, 160, 161, 165, 175, 230
ђакони, свети
Прохор 105
- евхаристија 105, 106, 108, 173, 231
елипса 205
епитет 151, 175
Esse carit 145
- жезло, владарско 143, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 157, 167, 168, 172, 175, 227, 229, 231
жене, женски ликови 112, 115, 116
Животоносна лоза, в. *Христос*
житије 101, 184
жртва 145, 151, 158, 159
жртвена менза, жртвеник 108
жуч 111
- завет 100, 167
загрљај 172
застава, заставица 197, 199, 200, 203, 205, 207, 213, 214, 226, 227
заштитник, свети 66
звезда 109, 178
источна 178
шестокрака 114
звер 148
здела 162
злато 148, 150, 151, 155, 166, 171, 175, 177, 240
зло 65, 110, 153
змај, в. аждаја
змајеви крст (δρακοντιος σταυρος) 181
змија 159, 168, 181
зодијачки круг 174
зрно 108
зумбул 198
- избојак, изданак 198, 199
Израиљ 18, 170
- икона као *нема проповед* 152
иницијал 199, 200, 202, 203, 204, 218
insignia regia 154, 231
исцељење 100, 115, 160, 165
- јагње 102
јастук 148, 231
јеванђелисти, свети 92, 98, 101, 127, 144, 151, 171, 180–181, 205, 223
Јован 92, 101, 104, 181, 182, 264
Лука 98, 137, 182, 210
Марко 101
Матеј 101, 127, 149, 155
јеванђеље 108, 155, 165, 170, 171, 172, 173, 174
јеванђеоске личности, в. *новозаветне јеванђеоске*, *параболе* 113
Пир блудног сина 112
Прича о милосрдном Самарјанину 110, 112
- кадионица 92, 170, 177, 223
кажипрст 110
камен 173
капа 111
капуљача (кукуљица) 91, 98, 202
Керамион (Κεραμίδιον, Света к[ћ]ерамида) 101, 159
каранфил 198
кључ[еви] 172, 173
књига 108, 111, 174
колан 15
колена 182
кондак, в. *Акатист*
коњ 96, 163, 178
коњаник 163, 164
копље 96, 114, 138, 162, 165, 232
корен 145, 234
coruscillum 174
коса 110, 200, 201, 202, 203
Космос 159, 178, 233
коцкице за играње 96
кошуља 106
крв 108, 148
крила 109, 145
крило 153
крст 96, 111, 112, 149, 153, 158, 162, 164, 170, 176, 179, 180, 181, 199
велики 137
голготски 224
дугачки 153
латински 176
напрсни 223
ручни 167, 204
круг 109, 198, 199, 205
круна 110, 146, 147, 150, 153, 154, 163, 168, 171, 174, 208, 223, 229, 230, 231, 234, 240
византијског василевса 143
купаста 201
трострука 146, 147, 149
ктиторска композиција (портрет) 94, 97, 98, 100, 101, 104
ктиторски натпис 95
- лав 91, 92, 102, 148, 158
лабиринт 201, 203
Леонтије, малоазијски официр 163
лист 110, 201, 202

- литургија 90, 151, 155, 156, 173
Лобно место (Адамова лобања, Η Καθα του Αδαμ, Κρανιον Τопος) 181
Лоза Јесејева 171, 227
Лоза Немањића 227, 228, 241
 лоза, лозица 154, 201, 203
 Луцифер, в. Сотона
- љиљан (крин) 157, 172
- магарац 179
 мајица 112
 макета (модел) цркве 93, 169, 170, 172, 173
 мандорла 149, 162, 180, 224
Mandyliion (Абгаров убрус, αχειροποιοτος εικων, Нерукотворен образ, Свети Убрус) 101, 138, 139, 158, 159, 160, 169, 206
 марамица 102
мартиријум, мартириолошке сцене 99, 102
 Мучење архиђакона Стефана 102
 Мучење пророка Исаије 102
 Мучење светих апостола Петра и Павла 102
 Мучење светог апостола Томе 102
 Мучење светог Димитрија 102
 Мучење светог Јакова Персијанца 102
 Мучење светог јеванђелисте Марка 102
 Мучење светог Јована Богослова 102
 Мучење светог Прокопија 102
 Мучење светог Харалампсија 102
 Обретенје главе светог Јована Крститеља 169
 Пророк Данило у лављој пећини 91, 92, 102
 Усековање главе светог Јована Претече 102, 169
 маска[рон] 148, 200
 маслињак 180
 мастионица 174
 матица 140
 мач 161, 165, 171, 174, 231
 машна 202
 меандар 143
 медаљони 92, 105, 110, 112, 113, 126, 154, 161, 162, 205, 206, 207, 223, 226
 медвед 148
мелоди-слаткопевци, свети
 Јован Дамаскин (Менсур-Победник) 97, 98, 206, 207
 Козма Мајумски 98
 менолог 99
тетепто тоги 100, 231
 Месец 109, 143, 150
Месија (Спаситељ), в. Христос
 метафора 155, 161
 митра 92, 111, 166, 168, 223, 227
 митра 92, 111, 166, 168, 223, 227
 младенац, в. Христос
 модел, сликарски 116
 молитва 100, 143, 152, 155, 156, 170, 228, 231
 монограм, Христов 67, 161
 мошти, светитељске 61, 62, 64, 65, 66, 137, 169, 230
 мундус, в. сфера
мученици, свети 63, 98, 102, 103, 112, 164
 Вакх 112, 130
 Валеријан 112
 Сергије 112, 130
- на[д]бедреник 155, 166
 наковањ 96
- налоњ, в. пулт
 наручје 98, 101, 180
Небески [Нови] Јерусалим 59, 64, 67, 100, 109, 145, 155, 159, 169, 198, 203, 227
 небо 110, 145, 176, 177, 180, 224, 225
Недремано око, в. Христос, иконографски типови
Нерукотворен образ, в. Mandyliion
новозаветне, личности
 Ана пророчица 176
 Захарија, првосвештеник 163
 Јелисавета 163
 Јован Претеча [Крститељ] (Кефалофорос; Крилати) 66, 76, 78, 89, 97, 109, 110, 138, 143, 144-145, 160, 162, 208, 209, 228, 230, 261, 266
 Јосиф 176, 177, 178
 Јосиф из Ариматеје 96, 222
 Лазар, брат Марије и Марте 144
 Лонгин 232
 Марија, мајка Јаковљева 222-223
 Марија, сестра Марте и Лазара 144, 228
 Марија Магдалена 112, 113, 222, 232
 Марта, сестра Марије и Лазара 144
 митар (цариник) 232
 Никодим 222
 Понтије Пилат 110
 Саломија 223
 три Маза (краља, мудраца са Истока) 178
новозаветне, сцене
 Покољ витлејемске деце 102-103
 Рођење (Рождество) светог Јована Крститеља (Претече) 75, 163, 259
 ноге 112, 113, 159, 160, 182
 нож 102, 112
 нос 112
- О тебје радујетсја, в. Богородица, иконогрфски типови*
 облак 148, 165, 180, 223, 224, 226
 обућа 102
 огањ 145, 178
 огледало 111, 234
огњена кола (пламенови, точкови) 114
 огрица 102
 огртач 92, 97, 175
 одежда (царска) 97, 146, 150, 151, 166, 174, 175
 одар 115, 180
 одора (архијерејска, царска) 144, 149, 154, 158, 168, 174
 оковратник 110
 омофор 128, 155, 165, 166, 227
 орао, двоглави (бели) 233
 орар, царски 151
 ореол (нимб) 108, 111, 113, 114, 211
 орнат 143, 153
оруђа мучења, в. Arma Christi
 отшелник 103
 оцат (сирђе) 111
оци (архијереји), црквени (свети) 156, 205
 Антоније Велики 100, 112
 Арсеније Велики 112
 Атанасије Велики (Александријски) 100, 138-139, 168
 Василије Велики 109, 155, 168, 207, 208
 Григорије Двојеслов 155
 Григорије Назијански (Богослов) 105, 168, 208
 Јован Златоуст 138, 151, 155, 209, 213, 262
 Јоасаф Метеорски 100

- Кирил Александријски 139, 168
 Сисин[ије] 100
 Стилијан 100, 101
- очи 180
 затворене 158
 отворене 158
 разроке 144
 склањање 180
- паж 98
 палица 150, 157
 палмина гранчица 164, 175
 папуче 97, 98
 парабола, в. *јеванђеоске*, параболе
 пастири 178, 208
 пелерина 112, 161, 176
 перизом[а] 181
 перо 174
 персонификација 180
 перчин 112
 пећина 91, 101, 102, 176, 178
 пехар 161, 203
 плашт 113, 164
 плаштаница 181, 221, 222
 плетеница 200, 202, 203
 поводац 179
Подизање (Уздизање) Часног крста 105, 106, 134, 175
 појас (везан у чвор) 98, 112
 покајање 145
 полудраги камен 97
 полумесец (месечев срп) 109, 115
 понуде 163
 постеља 158
 постриг 65
 пређа 157
Премудрост, Божија (Софија) 158, 178
 прплет 201, 203, 143
 престо (трон) 97, 98, 102, 143, 148, 150, 151, 153, 155, 166, 172, 174, 232
престоли 158
 префигурација, старозаветна 103, 176
 принц[еза] 163
 причешће, в. *бесквасни хлеб; апостоли, свети (сцене)*
пророци, старозаветни, в. старозаветне, личности
 проскинеза 160, 228
 протома 97
 прст 178
 птица 199, 202
 пулт 108, 174
 пупољак 153, 201, 202
 пурпур 148, 164
пустиножители, свети 103
Алексије Божији човек 97, 112
Јефрем Сирски (Сирин) 91, 112
Павле Тивејски 112
Пахомије (Велики) 91, 100
Симеон Столпник 104, 209
- пустиња 176
 путир 108, 159, 162, 173
 путник 111
 пшеница, пшенично зрно 108
- равноапостоли, свети*
Јелена, царица 112, 113, 138, 152, 175, 209
- Константин, цар* 112, 138, 152, 175, 209
 разбојник 96, 111, 138, 232
 разговор 101
Рај 67, 175, 203
 раме 113, 182
 ране, Христове 106, 108, 180, 232
 растиње
ратници (бојовници, војници, ритери, сатници, стратилати), свети 90, 98, 112, 118
Георгије (Ђорђе) 66, 76, 97, 138, 160, 163, 164, 173, 209, 225, 254, 255, 258, 260, 261, 263, 265, 266
Димитрије (Победоносац) 89, 90, 138, 160, 163, 254, 264
Јаков Персијанац 102
Меркурије 138
Мина 172
Нестор 102
Проконије 123, 138, 263
Теодор Тирон 66, 138, 261
Теодор Стратилат 138
- риза, монашка 91, 98
 рипида 224
 рис 148
 рог 92
 ромб 198, 200
 ротулус 170
 ружа 198
 рука 104, 113, 115, 143, 148, 156, 157, 159, 160, 161, 170, 171, 174, 175, 178
 руке 115, 143, 162, 164, 167, 176, 179, 180, 181, 207, 222
- сабор
 апостолски 233
 црквено-народни 176
- сан 159
Свети Сава са српским светитељима дома Немањина 227, 232, 233, 236, 241, 266
- светитељи*
Антоније Нови (из Верје) 152
Јован Милостиви 104
Кирик 66, 97, 103
Наум Чудотворац [Тауматургос] 47, 152, 255
Петар Коршишки 200
Спиридон 53, 152, 173
Трифун [Гушчар] (Трифон, Трипун) 66, 69, 92, 93, 125, 164, 165, 254
Харалампије 66, 104, 152
- сцене
Мошти светог Спиридона 173
Свети Спиридон на трону 173–174
Спиридон Чудотворац са сценама турских опсада острва Корчуле (Крфа) 173
- светитељи, бугарски*
 цар *Давид* 233
Геоктист 233
- светитељи, национални* 101
 дома *Немањина* 171
- српски*
Ана (Ангелина, преподобна мати) 171
Арсеније I 108
Арсеније II 167
Арсеније III 266
Бранковићи 112, 169, 171
Јелена, краљица 171
Лазар, кнез 92, 93, 139, 169, 226, 260, 266

- Лазаревићи* 112
Максим (Бранковић) 66, 108, 139, 168, 171, 263
Милутин 112
Сава, први српски архиепископ 108, 139, 167, 169, 171, 173, 209, 225, 227, 228, 231, 241, 266
Сава II 167
Симеон 58, 63, 91, 139, 146, 169, 171, 173, 207, 209, 225, 228, 231, 266
Стефан Дечански 111, 112, 168, 169, 209
Стефан Првовенчани 171
Стефан Штиљановић 66, 112, 139
цар Урош 92, 93, 112, 139, 169, 226
светитељи, словенски, в. Јован Владимир
светитељке
Александра 113
Варвара 103, 113, 138
Вероника 158
Ирина 113
Јулија 66
Катарина (Александријска) 103, 113, 138, 174
Марија Египатска (Египћанка) 175
Марина 113, 175
Недеља 138
Петка (Параскева) 66, 103, 152, 206, 209, 255
Теоктиста 113
свећа 67, 108, 223
свећњак 138, 204
свећоносци (лучоноше) 173, 222
свећоносице 179
Сви Свети 46, 232
свитак 91, 98, 101, 108, 109, 110, 153, 161, 170, 171, 172, 179, 180
серафими, шестокрили 114, 115, 148, 149, 150, 158
сибиле-пророчице 174
силе 148
Силоамска бања 102
симбол[ично значење] 156, 159, 165, 181, 203, 227, 231
Символ вере 147
Сион 59
Скинија, старозаветна 108, 155
скиптар, правде 149, 155, 161, 168
Слава (Гата) 145, 224
слаткопевци, в. мелоди
слова, сликана (ранни litterati) 92
слоновача 137, 148
смрт 150, 159, 160, 164, 165, 180, 182, 206
solamen, consolatio (утеха, споменарска) 174
Спаситељ, в. Христос
сребро 155, 241
стабло 171
старозаветне, личности
Авакум 102
Авељ 113
Авесалом 200, 202, 206, 209
Аврам 91, 113
Адам 112, 171, 181, 228
Арон 153
Гедеон 91
Давид 148, 153, 155, 156, 200, 205, 207, 228, 232
Данило 91, 92, 102, 114, 206
Ева 113, 228
Захарија 148
Илија 144, 145, 176, 260
Исаија 102, 109, 110, 113, 114, 148
Исак 113
Исмаил 91
Јаков 100, 103, 113, 231
Језекиљ 114, 148
Јелисеј 176
Јеремија 205
Јосиф 99, 103
Јуда 231
Каин 112, 113
Мелхиседек 92, 233
Михеј 148
Мојсије 113, 153, 206, 231
Ноје 103, 113
Самуило 92, 153
Сара 91
Соломон 156
старозаветне, сцене
Вазнесење светог Илије на небо у ватреним (колима) кочијама 176
Гостољубље Аврамово (Света Тројица) 91, 97, 118, 138, 185
Жртва Аврамова 113
Жртва Нојева 113
Зидање Вавилонске куле 103, 113
Изгон Адама и Еве из Раја 113
Каин и Авељ 113
Легенда о прекрасном Јосифу 103
Лествице Јаковљеве (Јаковљев сан) 103
Потоп 103
Први грех 113
Пророк Данило у јама међу лавовима 91, 92, 123
Руно Гедеоново 91
Светог Илију у пустињи храни голуб 176
Стварање Адама и Еве 113
Стварање неба и земље 109
Стварање света (Генеза) 108, 109, 113, 114
Три младића у пећи огњеној 91, 102
стопало 104, 109
Страдања Христова 97, 107, 110, 111, 138, 151, 176–177, 211
Јудино издајство (Јудин пољубац) 110, 151
Молитва у Гетсиманском врту 126, 151, 152
Оплакивање Христа (Санетије Христово, Επιταφιος Θρηνος) 105, 106, 151, 174, 199, 216, 221, 222, 223, 224
Прикивање на крст 110, 111
Распеће (са Лонгином) 12, 77, 78, 96, 97, 105, 110, 114, 128, 137, 138, 139, 170, 174, 176, 180, 199, 209, 215
Ругање Христу 110, 111, 112
Скидање с крста 111, 174, 176
Тајна вечера 110
Узеше камење да убију Христа 111
Христос пред Кајафом и Пилатом 110, 112
Христово полагање у гроб 105, 130, 216, 221, 222, 223–224, 266
Шибанье Христа 110
стража[r] 109, 160, 178
страст 65
страх, Господњи 91
Страшни суд, в. Деизис
струк 111
стуб 109, 166, 173, 223
сунђер 111
Сунце 67, 109, 143, 149, 150
suppedaneum 148, 181
сфера (mundus) 143, 150, 161, 163

тамница 103, 203
теразије 161

- тератолошки облик 197
тестера 102
тијара 146, 234
тиква 112
тоболац, корице за мач 161
точак, мучења 174
трава 109
трг 98
Трећи Рим (Москва) 169
Три јерарха, света, в. *архијереји*, свети
тријадолошка идеја 102
трње 153
Тројица, света 97, 104, 105, 106, 171, 209, 255, 256, 261
– иконографски типови
Trinitati [троглава] 104, 147, 148
тролист 180
труба 224
туника 112, 114
турбан 98
- ћивот (ковчежић) 64, 65, 66
- уд 111
улица 98
уље 92
Уран[ус] 159
- фарисеј 96
фриз са стојећим фигурама 125
апостолски шпалир 97, 138, 158, 170, 190, 263, 264
фризура 113
фригијска капа 201, 202
- хагиографија 90
хајдук, в. разбојник
хаљина 96, 100, 112, 113, 148, 150, 164
хералдика 233
Херкул (на раскршћу) 100
хермелинско крзно 97
херој 103
херувими, двокрили 108, 114, 115, 138, 143, 148, 155, 158, 211
Хетимасија (*Прицотовљени престо*) 97, 228
хибридна бића 148
химнографи, в. *мелоди-слаткопевци*
хлеб 92, 108, 159
храм Премудрости 199
Христос (*Владика*, *Господ*, *Господар Космоса*, *Други [Нови]*
Давид, *Исус*, *Логос*, *Месија*, *Нови Човек [Адам]*, *Пантократор*
[Сведржител], *Праведни Судија*, *Првосвештеник*; *Пророк*;
Спаситељ; *Сунце*; *Учитељ*; *Цар*) 46, 96, 103, 109, 139, 143,
145, 148, 151, 155, 156, 159, 161, 171, 206, 208, 225, 228, 266
– иконографски типови
Агнец (*Мелисмос*) – в.
Велики Архијереј 144, 146, 147, 152, 154, 187, 189, 191, 209,
213, 233
Велики судија 228
Евхаристија 105, 106, 231, 232
Емануил 105, 158, 161, 162, 206, 266
Животоносна лоза (*Животодајни извор или источник*) 106, 232
Младенац 158
Небески Цар 103
Недремано око 138, 157, 158, 159, 190, 250, 262, 263, 265
- Пантократор* 101, 109, 148, 159, 162, 214
Слава Господња (*Сиона*) 109, 114, 145
Спас 77
Fons Pietatis 106, 108, 133
Хлеб Животни 108
Цар над Царевима 143, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 154, 155,
186, 234, 240
Цар Славе 148, 223
– сцене из земаљског живота и чуда 176
Васкрсење Лазарево 111, 176, 177, 179, 209, 263
Изгнање трговаца из храма 107, 112
Исцељење слепог 112
Прање ногу 110
Свадба у Кани 112, 131
Удовичина лепта 107
Христос и блудница 112
Христос код Марије и Марте 111, 112
Христос брани земљу 234
- цареви*, старозаветни, в. старозаветне личности
царске двери 139, 156, 157, 188
Царство небеско 64, 100, 114, 170, 321
цвет 153, 157, 203, 204
циборијум 173
ципеле 97, 112
Црква 113, 115, 147, 178
- чавли (ексери) 182
Часни крст 175, 228
Часна трпеза 108, 173
чвор 98, 112, 159, 202, 203
чекић 96, 102, 113, 175
чесма 68
четворојеванђеље, в. *јеванђеље*
четворolist 198, 205
четворопрег 176
чизме 112
Чуда, светитељска
Арханђео Михаило зауставља погибију народа тражењем
Давидове жртве 91
Арханђео Михаило показује Агари студенац с водом 91
Свети Ђорђе избавља принцезу од немани 163
Свети Никола враћа вид светом Стефану Дечанском 101,
209
Свети Никола руши Артемидин храм 101, 124
Свети Никола се јавља у сну цару Константину 101
Свети Никола спасава три девојке од блуда 101
Свети Никола спасава три младића од смрти 101
Чудо светих арханђела 90, 92, 106, 162
Чудо арханђела (Михаила) у бањи Витезди 91
Чудо светог Николе на мору 101
Чудо у Хони 91, 118
- шестар 174
шепир 178
шибљика 171
Шива, индијски бог Рушилац 147
шкољка 155
шкорпион 103
штака (епископска, пастирска) 166, 167, 168, 171, 174, 178,
223, 227
штап 164, 167

Белешка о аутору

Историчар уметности др Љиљана Стошић (1958) рођена је у Београду. Дипломирала је 1982. године на Филозофском факултету у Београду (*Франсиско де Зурбаран и његово доба*), магистрирала 1987. године (*Западноевропска графика као предложак у српском сликарству XVIII века*), а докторира-ла 2002. године на истом факултету, с радом *Српска уметност 1690–1740*.

Од 1985. године ради као истраживач-сарадник у Центру за научно-истраживачки рад САНУ, на пројекту *Речник појмова из области ликовних уметности Одељења ликовне и музичке уметности САНУ*. Од 1996. године запослена је прво као истраживач-сарадник, а потом као научни сарадник у Балканолошком институту САНУ на пројектима: *Заједничко и посебно у ликовном изразу балканских народа*, *Српска сакрална и профана уметност у 18. и 19. веку* и *Верски и национални идентитет у визуелној култури новог века*.

Међу 160 досад објављених стручних радова, налазе се и њене четири књиге:

- *Западноевропска графика као предложак у српском сликарству XVIII века* (Београд 1992),
- *На размеђу Истока и Запада: Студије и чланци о новијој српској уметности* (Земун 1999),
- *Мали речник црквених појмова* (Београд–Бања Лука 2001), и
- *Речник црквених појмова* (Београд 2006).

Љиљана Стошић
СРПСКА УМЕТНОСТ
1690–1740

Издавач

Балканолошки институт САНУ
Кнез Михаилова 35/4, 11000 Београд
balkinst@sanu.ac.yu

За издавача

Душан Т. Батаковић, директор

Превод на енглески

Милица Шевкушић

Лектор и коректор

Милица Шевкушић

Ликовно-технички уредник

Зоран Шевкушић

Штампа

Штампарија Српске патријаршије, Београд

Тираж

800

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

75 . 046 (497 . 11) "1690 / 1740"

930 . 85 (497 . 11) "1690 / 1740"

СТОШИЋ, Љиљана

Српска уметност : 1690–1740 / Љиљана Стошић . – Београд : Балканолошки институт САНУ , 2006 (Београд : Штампарија српске патријаршије) . – 295 стр . ; 30 см . – (Посебна издања / Српска академија наука и уметности , Балканолошки институт ; 91)

На спор . насл . стр . : Serbian Art : 1690–1740 . – Текст ћир . и лат . – Тираж 800 . – Белешка о аутору : стр . 295 . – Напомене и библиографске референце уз текст . – Summary . – Регистри .

ISBN 86 – 7179 – 047 – 9

а) Црквено сликарство – Србија – 1690–1740

б) Србија – Културна историја – 1690–1740

COBISS . SR - ID 128259596