

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

З Б О Р Н И К

21-23

БЕОГРАД

1977-1979

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

З Б О Р Н И К

21—23

БЕОГРАД
1977—1979

MUSEE DES ARTS DECORATIFS
RECUEIL DE TRAVAUX

21—23

Редакција
Др БОЈАНА РАДОЈКОВИЋ
ЗАГОРКА ЈАНЦ
МИРЈАНА ЈЕВРИЋ

Одговорни уредник
Др БОЈАНА РАДОЈКОВИЋ

Секретар редакције
МАРИЈА МЕСНЕР

Технички уредник
ВЛАДИМИР КРСТИЋ

ИЗДАЈЕ МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
Београд, В. Караџића 18

PUBLIE PAR LE MUSEE DES ARTS DECORATIFS
Beograd, Vuka Karadžića 18

Штампа
„СТИЛ“ — Подвис

1981.

САДРЖАЈ — TABLE DES MATIERES

I СТУДИЈЕ — ETUDES

- Др Рагмила МИХАИЛОВИЋ*
ОРФЕЛИНОВ ПОЗДРАВ МОЈСЕЈУ ПУТНИКУ
(ЦРТЕЖ: БАЧКА ЕПАРХИЈА ОД ПЕТ ГРАДОВА) 5
- Dr Radmila MIHAILOVIĆ*
HOMMAGE D'ORFELIN A MOJSEJ PUTNIK
(DESSIN, EPARCHIE DE LA BAČKA, COMPOSEE DE CINQ VILLES)

II ПРИЛОЗИ — CONTRIBUTIONS

- Мария Васильевна ФЕХНЕР*
ДРЕВНЕРУССКИЕ ВЫШИВКИ ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ 23
(Государственный Исторический музей, Москва)
- Др Бојана РАДОЈКОВИЋ*
НЕПОЗНАТИ СРПСКИ ОКОВ ЈЕВАНЂЕЉА ИЗ МАНАСТИРА ЕСФИГМЕНА 27
- Dr Bojana RADOJKOVIĆ*
UNE COUVERTURE SERBE INCONNUE PROTEGEANT UN EVANGILE DU MONASTERE ESPHIGMEN
- Др Љубомир НЕДЕЉКОВИЋ*
ПРЕ-ДЕСПОТСКО НОВЧАРСТВО ПОРОДИЦЕ ВУКОВИЋ-БРАНКОВИЋ 33
- Dr Ljubomir NEDELJKOVIĆ*
LA MONAIE „PREDESPOTIQUE“ DE LA FAMILLE VUKOVIĆ-BRANKOVIĆ
- Др Љубомир ДУРКОВИЋ-ЈАКШИЋ*
ПРИМЕРЦИ КОРЕКТУРЕ СТАРИХ ТИРИЛСКИХ КЊИГА ШТАМПЕНИХ У КРАКОВУ
И МИЛЕШЕВИ 51
- Dr Ljubomir DURKOVIĆ-JAKŠIĆ*
CORRECTION DES EPREUVES D'IMPRIMERIE D'ANCIENS LIVRES CYRILLIQUES IMPRIMES
A CRACOVIE ET A MILEŠEVA
- Душан МИЛОВАНОВИЋ*
ЧЕТИРИ МЕТАЛНЕ ПАЛИЦЕ ИЗ ЗБИРКЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ 57
- Dušan MILOVANOVIĆ*
QUATRE BATONS METALLIQUES DE LA COLLECTION DE METAUX DU MUSEE DES ARTS
DECORATIFS DE BELGRADE
- Мара ХАРСИЈАДИС*
ИЛУМИНАЦИЈА СЛУЖАБНИКА ГРЕШНАГО ПИСАТЕЉА МИХАИЛА БАКОНА 65
- Mara HARSIJADIS*
LES ENLUMINURES DU LITURGIAIRE DE L'HUMBLE MIHAILO LE DIACRE
- Валерий Александрович ДУРОВ*
РУССКИЕ НАГРАДНЫЕ МЕДАЛИ ЗА ПРУТСКУЮ КАМПАНИЮ 1711. ГОДА
ДЛЯ БАЛКАНСКИХ СОЮЗНИКОВ 73
(Государственный Исторический музей, Москва)

<i>Др Љубомир ДУРКОВИЋ-ЈАКШИЋ</i> О ЛИКУ ВЛАДИКЕ ДАНИЛА И МИТРОПОЛИТА ПЕТРА I ПЕТРОВИЋА	77
<i>Dr Ljubomir DURKOVIĆ-JAKŠIĆ</i> LA REPRESENTATION DU VISAGE DE L'EVEQUE DANILO ET DE CELUI DU METROPOLITE PIERRE I ^{er} PETROVIĆ	
<i>Др Мирослава ДЕСПОТ</i> ТВОРНИЧКЕ И ОБРТНО-ТРГОВАЧКЕ РЕКЛАМЕ КАО ИЗВОР ЗА ЕКОНОМСКУ И КУЛТУРНУ ХИСТОРИЈУ Приказано на неким примјерима огласа прве господарске изложбе у Загребу 1864. године	87
<i>Dr Miroslava DESPOT</i> DIE FABRIKS-, GEWERBE- UND GESCHÄFTSREKLAME ALS QUELLE FÜR WIRTSCHAFTS- UND KULTURGESCHICHTE	
III ПРИКАЗИ — APERÇUS CRITIQUES	
<i>Душан МИЛОВАНОВИЋ</i> ИЗЛОЖБА ФОТОГРАФИЈЕ МИЛАНА ПАВИЋА	99
<i>Душан МИЛОВАНОВИЋ</i> ИЗЛОЖБА БАТЕ КНЕЖЕВИЋА И ТОМАЖА КРЖИШНИКА	100
<i>Душан МИЛОВАНОВИЋ</i> ИЗЛОЖБА КОСТЕ ЂОРЂЕВИЋА	101
<i>Душан МИЛОВАНОВИЋ</i> ИЗЛОЖБА ТАПИСЕРИЈЕ И ТЕКСТИЛА ГОРДАНЕ ГЛИД	102
<i>Душан МИЛОВАНОВИЋ</i> ИЗЛОЖБА ИЛУСТРАЦИЈА ЗА ДЕЧЈУ КЊИГУ ЖИВОЈИНА КОВАЧЕВИЋА	103
<i>Биљана НИКОЛИЋ</i> РЕТРОСПЕКТИВНА ИЗЛОЖБА СЦЕНОГРАФИЈА МИОМИРА ДЕНИЋА	104
<i>Зај орка ЈАНЦ</i> ТРЕЋА СВЕТСКА ИЗЛОЖБА ФОТОГРАФИЈЕ „ПУТЕМ КА РАЈУ“	105
<i>Зај орка ЈАНЦ</i> ИЗЛОЖБА „СИТНА ПЛАСТИКА У СТАРОЈ СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ“	106
<i>Мирјана ЈЕВРИЋ</i> ИЗЛОЖБА „ХОЛАНДСКИ САВРЕМЕНИ НАКИТ“	107
<i>Душан МИЛОВАНОВИЋ</i> ШВАЈЦАРСКО ГРАЂЕВИНАРСТВО	108
<i>Душан МИЛОВАНОВИЋ</i> ИЗЛОЖБА ТАПИСЕРИЈА ШИЛЕ ХИКС	109
<i>Биљана НИКОЛИЋ</i> ИЗЛОЖБА ФОТОГРАФИЈЕ МИЊЕ СУБОТЕ	110
<i>Добрила СТОЈАНОВИЋ</i> ИЗЛОЖБА „ОДЕЋА ИЗ ЗБИРКЕ ПОКРАЈИНСКОГ МУЗЕЈА У МАРИБОРУ“	111
<i>Добрила СТОЈАНОВИЋ</i> ИЗЛОЖБА „ПОСУДЕ ЗА ПИЋЕ КРОЗ ВЕКОВЕ“	113
<i>Видосава ИЛИЋ</i> ИЗЛОЖБЕ У ГАЛЕРИЈИ МУЗЕЈА („одржане у периоду од 1. јула 1973. до 30. јуна 1977. године)	115
IN MEMORIAM — Др Корина Николеску	123

ОРФЕЛИНОВ ПОЗДРАВ МОЈСЕЈУ ПУТНИКУ

(Цртеж: Бачка епархија од пет градова)

За највећег уметника српске историје XVIII века, Захарија Орфелина, поуздано знамо да је културном делатношћу и свеобухватним разумевањем уметности обавезивао савременике и своје уметничке заштитнике. Мање су нам пак познати меценатски доноси међу другим интелектуалцима данашње Војводине током XVIII века; овај, везан за Орфелинову уметничку каријеру, изузетан је по стилу, старинском тону, по видном уделу у приватном, личном животу клира-са директним утицајима и осетним организационим ефектима. Често и на скривен начин, кроз ткиво религиозних представа практично-богословског садржаја али пребогатих оригиналним темама које упијају и вотивно-политичке импулсе, Орфелин је служио величању владајућег клира. Привидно сужено поље рада „малог митрополитског двора“ Павела Ненадовића — стварно, нимало испразно декоративних циљева — послужило је Орфелину да искусно развије идеје једне администрације, да разради и у својој уметности примени искуšanu иконографију власти.

Тешко би се могло аргументисано говорити о пословима које је Орфелин обављао као о исходу превасходне воље за задовољењем личних уметничких амбиција. Иза њих стоје налози времена, најчешће упућени преко покровитеља. Они пак, у нужди историјског момента и у духу схоластичке културе развијане у првој половини XVIII века, као и политике вођене религиозном ортодоксијом, наметнуле су Орфелиновој уметности гипка политичка реаговања, што је можда један од разлога често неуједначених резултата његових остварења и повлачења уметника пред делом и наручиоцем. У понашању и људској судбини Орфелиновој има нешто од коби ренесансних мајстора кватрочента; оних који су радили у сенци моћних патрона. И сада, као у доба Медичија¹, институција меценатства остаје политичко средство. А тада, у тражењу „реторичних тропа“ — „патрон иде испред уметника...; уметничко дело је дело донатора“².

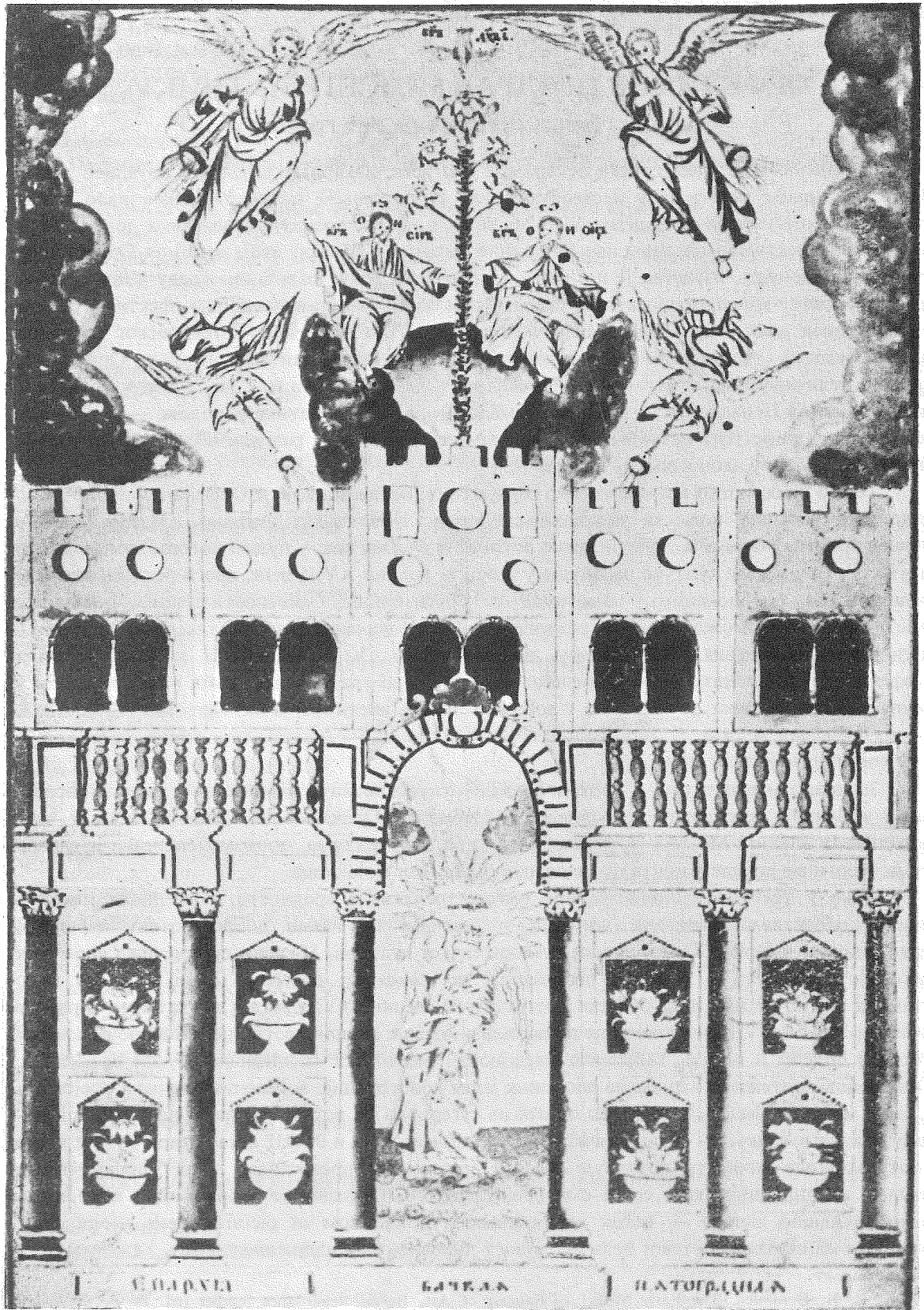
Званично меценатство — његови још непотпуно познати мотиви — и систем образовања у Бачкој, непосредни су ослонац за структуру Орфелинових скица и песме у част устоличења владике Мојсеја Путника. Њима, као документима, прокоментарисана је главна тема: величање победе и прихватање власти одабраног појединца.

Иако у техници импровизованог цртежа релативне вредности, Орфелинов ликовни прилог представља излагање догађаја устоличења на начин добро познат европској цивилизацији и близак Орфелиновој хуманистичкој култури. Цртежи су драгоцен споменик историје уметности и историје позоришта: по њима се, донекле, може просуђивати о техници и стилу једног вида сценске уметности са средине XVIII века. Опште место европске културе XVII и XVIII века, дело не превазилази оквире локалне историје. Ипак не само због технике цртежа и њихове запретане мисаоности већ и због специфичне обраде елемената, Орфелинови цртежи су занимљив споменик једне конструкције вођене политичком идејом. И у овом моменту учени саветодавац програма сугерирао је, истим законима поетике, концепцију текста и слике. — У политичкој иконографији XVII и XVIII века, стари дух се губи: апотеоза једне личности потискује заслуге државе као превасходне силе.³ Програмом и личном инспирацијом која се не сме пренебрегнути, Орфелин је задовољио и историјски налог и нашао начина — вођен хорацијанским принципом *ut picturā poesis* — да слије реторски манир свог поетског дела и идејност ликовне грађе садржане у њему.

¹ E. N. Gombrich, *The Early Medici as Patrons of Art*, *Italian Renaissance Studies* (ed. by E. F. Jacob) London 1960, 279, 280.

² Исти, нав. дело, 287, 288.

³ F. Haskell, *Mecenati e pittori*, *Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966, 382.

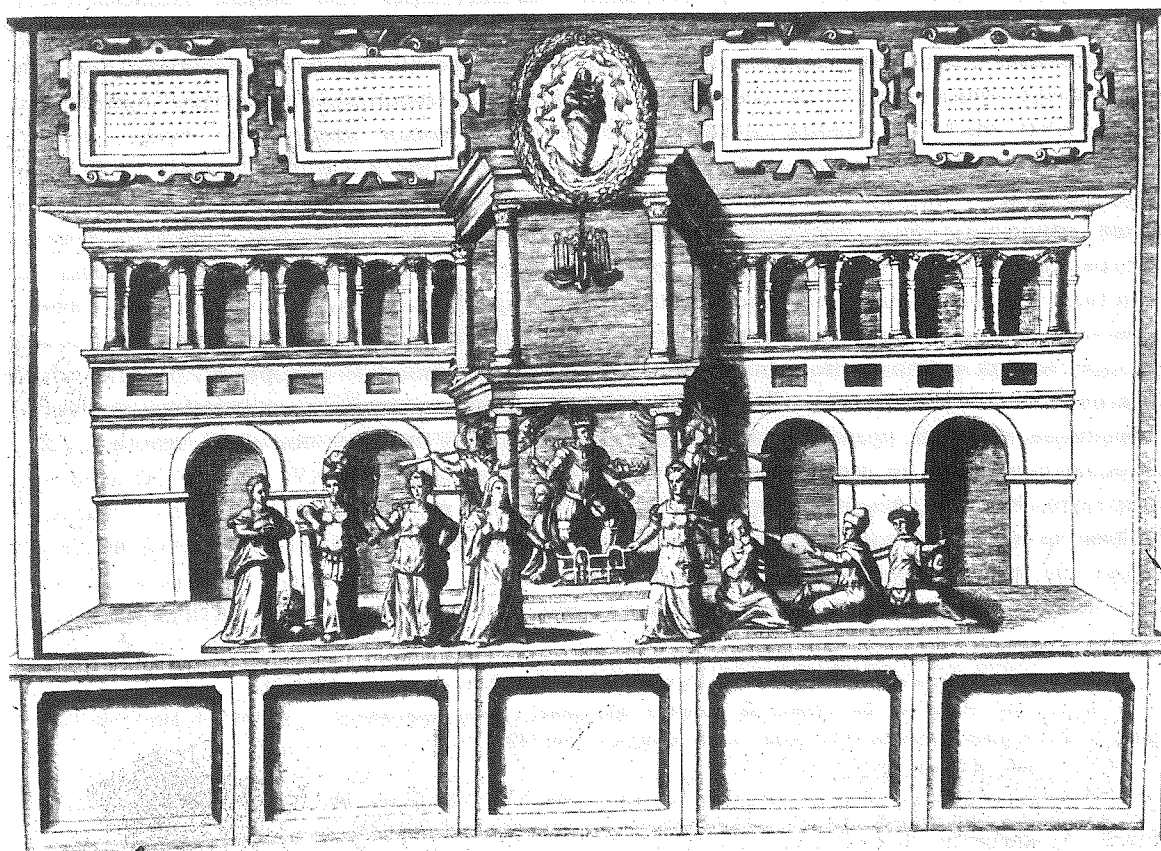


Сл. 1 — Захарије Орфелин, Бачка епархија од пет градова, Поздрав Мојсеју Путнику, 1757.

Fig. 1 — Zaharije Orfelin, Eparchie de la Вачка, composée de cinq villes, Hommage à Moïsej Putnik, 1757.

У овом тренутку заустављам пажњу на централној илустрацији Поздрава Мојсеју Путнику: на представи Бачке епархије од пет градова (сл. 1). Идејно, и местом, она представља средишњи екран свечаности устоличења: онај позоришни тренутак који — у процесионалном сценском току — усмерава к себи све театарске силе. Елементи из којих је сачињена тематски је акцентују и доводе у склад са општом поставком церемоније. Остали парапети допуњују сценографски ансамбл. Њихов коментар захтева посебну концентрацију.

Потпуно прожет идејом тријумфа, лист Бачка епархија од пет градова — упркос присуства доктринарних јединица сакралне иконографије која је одраз идеално замишљеног религиозног живота — подређује све (и њих, дакако) профаној идеји: хуманистичкој интервенцији која религиозном анегдотом потхрањује модеран начин политичког размишљања.⁴ Политички смер није изузетан иконолошки потенцијал обелодањен само овом сликом; она је тек део европског историјског искуства. Никако без делотворног утицаја на локалну историју и специфичне политичке тренутке у крајевима и времену које нас интересује, клир је код нас — као и широм Европе, од конца XVII до половине XVIII века (у Италији, на пример, где је био многобројан) — паралелно са религиозним утицајем тежио и политичкој моћи. Делио је идеале који су „пројектовали аристократске принципе на побожне слике“,⁵ а нарочито на схватања у архитектури. Иконографска изражајност фасаде добила је тада велику снагу: она је постала профана и театарска. Није обележавала „чеоне границе грађевина“ (Argan); дала је нов смисао градској улици и простору.



Сл. 2 — Почасна аркада, Брисел 1594.

Fig. 2 — Arcade d'honneur, Bruxelles 1594.

⁴ J. H. Hexter, Claude de Seyssel and normal politics in the age of Machiavelli, *Art, Science and History in the Renaissance* (ed. by Charles S. Singleton) Baltimore and London 1970, 391.

⁵ F. Haskell, *нав. дело*, 410, 420.

Почасна сценска кулиса типа симболичне фасаде низоземског (сл. 2) или елизабетинског позоришта (Arcade of Honour), формом налик на замак, наставила је да живи у необичном Орфелиновом нацрту славолука у делу Поздрав Мојсеју Путнику из 1757. године.⁶ Анализа текста са којим је цртеж везан, и његова интерпретација из пера Бернарда Џонсона⁷, од драгоцене је помоћи историчару уметности у задатку пред сликом. Ево тог текста:

„Орфелинова илустрација показује да је после избора Мојсеја Путника за епископа и осамнаест месеци његовог вршења епископске дужности, Премудрост заиста саздала себи кућу у Бачкој епархији од пет градова. Она не показује седам ступова, већ пет градова епархије као пет бастиона, од којих је највећи, Нови Сад, у средишту. Премудрост, женска фигура са крилима, стоји на капији са круном на глави и кључевима у руци. Над кућом су пламени језици који симболизују Реч Духа Светога, а над њима је цвет, и најзад голуб Светога Духа. Са обе стране цвета седе Бог Отац и Бог Син, а нема никакве сумње да је ово симболичка слика Крина о коме се у тексту говори да носи Путниково име, што је и приказано на илустрацији — Крин, који је Христ употребио као симбол чистоте и лепоте, идентификован је са Божјом речи у Христу“.⁸

У историји књижевности је речено и то да се Поздрав Мојсеју Путнику може проучавати и као „синопсис церемоније устоличења и програмом прописаних кулиса“,⁹ за исказивање хвалоспева и декламаторских нумера.

— Орфелинов славоук — „петоградни“ замак, директном својом амблематском логиком, копија је небеског града.¹⁰ Ова је веза ојачана прихватањем конвенција популарне и школске сцене и одржаним схватањима средњег века. Цртеж приказује поједностављен тип фиксне сцене којом се најчешће користе оба позоришта, у европским размерама, на протегу XVI и XVII века. Из извора се зна да се на сцени ђачког позоришта, изнад нагнуте платформе, дизала својеврсна scaenae frons. Имала је два спрата и мотив лукова, од којих је „тријумфални“ — као на сцени колежа у Мурану у XVII веку — *био истакнут*. Разуме се да оваква концепција није поштовала принципе перспективне позорнице: нацрте Серлија, илустрације Теренцијевих комедија, Парабоска¹¹, итд. И Орфелинова је намера била да представи градове Бачке епархије, и Нови Сад највећи међу њима, на устаљен начин; *визуелним истицањем средишња религиозна и ујавне власти*. У духу барокног симболизма град-престоница могао је, по себи, да алудира на центар моћи — ауторитет, религиозни и политички.¹² — Увођењем неба у збивања приказана у доњим партијама парапета, Орфелинова је кулиса пренебрегла и јединство места. При оваквом поимању, земља и небо се прожимају. Исто се дешава на Западу; и на руској сцени.¹³ У XVI веку, у религиозној литератури Италије, земаљски предео је одраз небеске хијерархије. Орфелинови градови-тврђаве по духу су блиски лику средњовековног града који се спушта са неба и заснива свој садржај на нестварном граду Откровења. Ипак, његов замак-славоук не одражава само еклезијастички дух града. У представама на овај начин смишљеним, политички моменат

⁶ С. Мишић, Орфелинов поздрав Мојсеју Путнику, Нови Сад, Матица Српска 1959, 21.

⁷ Б. Џонсон, Неки видови песничтва Захарија Орфелина, Српска књижевност у књижевној критици III, Од барока до класицизма, приредио Милорад Павић, Београд 1966, 149, 150.

⁸ Исти, нав. дело и место.

⁹ М. Павић, Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век) Београд 1970, 202, 203.

¹⁰ M. Lurker, Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole, München 1973, 301, 302.

¹¹ E. Povoledo, Scène et mise en scène à Venise dans la première moitié du XVI^e siècle, Acte du XI^e stage international de Tours, Renaissance, Maniérisme, Baroque, Paris 1972, 94, 95; Иста, Scène et mise en scène à Venise: de la décadence des compagnies de la Calza à la représentation D'Andromeda à San Cassian (1637) 87—99, Acte du XI^e stage international...

¹² G. C. Argan, Il Barocco in Francia, in Inghilterra, nei Paesi Bassi, Manierismo, Barocco, Rococò: Concetti e termini, Convegno internazionale, Roma 1960, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1962, 331.

¹³ И. М. Бадалич и В. Д. Кузьмина, Памятники русской школьной драмы XVIII века (по загребским спискам), АН СССР, Москва 1968, 27.

празника условљава акцентовање небеског света да би земаљска верзија раја — или „града мудраца“ — као поређења реда ствари и утопистичких виђења било јасније.¹⁴

Религиозно-литургијски карактер представљања логично је имао снажан удео: творачке снаге напуштају и сликарство, и архитектуру. Из страха рођена тежња ка небу упућује, и у новијим временима, на везу са схемама средњег века, а прилагођавање прати — „a certain amount of pyrotechnics“.¹⁵ Процес почиње у архитектури са „Неофеудализмом“ чинквечента: претежно апстрактним формама и прекинутом везом архитектуре и природе, „уметничке праксе и историје“.¹⁶ Символично и ирационално постају водеће њене снаге.¹⁷ У театарској пројекцији то значи да се на последњу зону фасаде-замка или изнад ње смештају небеса с анђелима у облацима (спуштаним и на земљу) и, веома често — св. Тројица у класичној композицији „gloire“.¹⁸ Велики број сличних примера нуди позоришна традиција и слике прошлости; њима припада и сценографска трансформација елемената града код Орфелина укључујући и анђеле (геније тријумфалних ликова свечаних улазака), облаке, Сунце, престо, цвеће... и представу св. Тројице: типичну форму исказивања ауторитативне воље у иконографији католичке обнове. Нацрт Орфелинов показује познавање „gloire“ аранжмана и његовог спуштања на сцену помоћу барокне машинерије. Небески терет смишљен да једним делом облачног перваза зађе преко ивице стварног света, заокружује сценографску идеју извучену из неког од многобројних трактата везаних са изворним упутствима у Сабатинијевом делу; са поглављем његовим у коме се говори...: *Come si possa fare calare na Nuuola sopra il Palco dal Cielo per dritto con persone dentro.*¹⁹ О потпуној примени преузетих принципа ми не знамо ништа. Само би документа дала слободу да се говори о трактату који преноси Сабатинијеву идеју или о питањима форме која је заступљена у композицији „gloire“ са св. Тројицом: о живој слици или сликаном декору. Таква питања, као што знамо, најуспешније решава испитивање посебних случајева — уз обраћање пажњена прецизно читање дидаскалија. Постоји пак и одлучније мишљење: да се у другу половину XVI века може поставити граница праксе живих слика,²⁰ али то не би могло да буде правило за све. Тако је и у случају Орфелиновог нацрта. Историјска знања нам не дају право да на основу скице — ма како да је беспрекорна — доносимо закључке о начину реализације „gloire“ композиције на нашем примеру.

Са осећањем за значење фасаде одређеним теоријским постулатима, Орфелин своју кулису води око једне мисли са познавањем и историјских, класицизирајућих њених одлика. За њега је занимљив у XVIII веку важећи, но у маниризму ојачани, принцип у архитектури, по коме фасада не подлеже законима стила, већ полази од једне форме, често противуречне, и сведене на *rivestimento*²¹. Залеђеност, „неутралност“ фасаде јачала је у позоришту њену симболичну функцију: изражајност у приказивању сценских замисли.²² У духу историјске традиције и акутног задатка Орфелин је свесно одабрану архитектуру подредио програму и,

¹⁴ A. Chastel, *La Crise de la Renaissance 1520—1600*, Genève 1969, 175.

¹⁵ E. Cochrane, *A Case in Point: The End of the Renaissance in Florence, The Late Italian Renaissance 1525—1630*, (ed. by E. Cochrane) Glasgow 1970, 71.

¹⁶ M. Tafuri, *L'architettura dell'Umanesimo*, Bari 1972, 318.

¹⁷ Исто.

¹⁸ „Often the castles on city gates or triumphal arches also had a heaven above or in front, from which an angel, or a maiden representing the city, could be let down with a gift or speech of welcome“; опис тријумфалног уласка у Лондон 1554. године, упор. G. R. Kernodle, *Form Art to Theatre, Form and Convention in the Renaissance*, Chicago—London 1970, 81, 82.

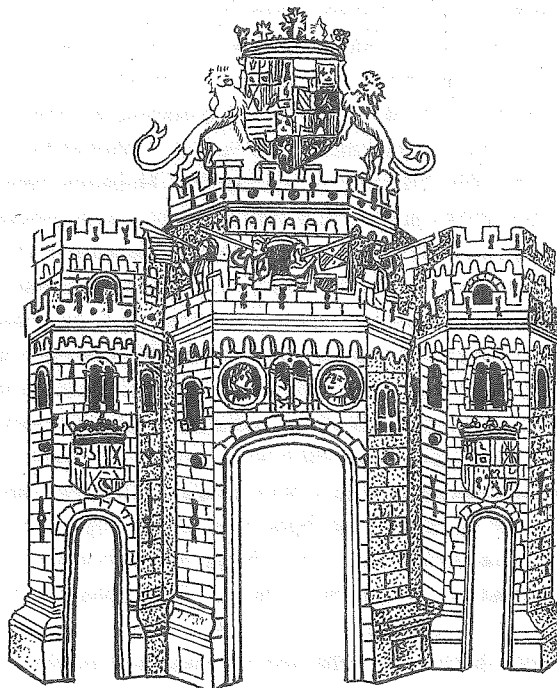
¹⁹ *Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri di Nicola Sabbatini da Pesaro, In Ravenna 1638. Libro Secondo, Doue si tratta d'Intermedije Machine*, Cap. 43.

²⁰ H. F. Bouchery, *Des Arcs triomphaux aux Frontispices de livres, Les Fêtes de la Renaissance I*, éd. Jean Jacquot, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973, 435.

²¹ G. N. Fasola, *Manierismo e Architettura, Studi Vasariani, Atti del Convegno Internazionale per il IV Centenario della prima edizione delle „Vite“ del Vasari*, Firenze 1952, 179, 180.

²² G. Kernodle, нав. дело, 103.

како је то предвидела стара пракса²³ — decorum-ом заменио идеологију. У таквим условима, нужно... „al simbolismo come modo di conoscenza si sostituisce lentamente il simbolismo come mera retorica“ (M. Tafuri). Орфелинов истањени славолук може се схватити и као пројекција сликане фасаде; оне која је у ренесанси систематизована по законима реторике и представља поље за примену иконографских потеза.²⁴ На славолуку су искоришћена она својства театарског објекта која „истичу, али у исто време неутралишу дубину, и понова је трансформишу у слику“.²⁵ Јер — по Шастелу — архитектонским и смисаоним особинама, фасада не задовољава тек практичну намену: није само приступ у грађевину и не подређује се општим симболима градских простора. Њено спољашње платно „узето као ентеријер“, у тренутку пролаза кроз отвор на њему — ствара „осећај архитектуре као декора“.²⁶



Цртеж 1 — Тријумфални лук у облику замка, Бриж 1515. (Према G. Kernodle)

Dessin 1 — Arc de triomphe en forme de château-fort, Bruges 1515 (d'après G. Kernodle)

Сценографско прочеље у облику замка широко је примењивано у свим театарским жанровима. У церемонијама са идејом тријумфа замак-тврђава (цртеж 1) је имао симболичан смисао: центра живота владајуће класе, суверенитета и — кохезионом структуром тврђаве-града заснованог на идејама Витрувија и Филаретеа²⁷ — гаранције заштите пуку.²⁸ У историјској прошлости, а и садржином модерних ратова и војне инжењерије изграђене на микеланђелском искуству из 1529. године, тј. на идеји *terribilità*, бастиони које истиче Орфелин одраз су „офанзивне улоге града“.²⁹ — Међу њима, пуним барокним метафорама, истиче се Нови Сад. Дискретан је то, али типичан, акценат на граду-престоници: реторично-политичка фигура, замена за идеју о апсолутној и ауторитативној моћи.³⁰ Једном речи,

²³ M. Tafuri, нав. дело, 320.

²⁴ A. Chastel, нав. дело, 174.

²⁵ R. Klein, *Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne* (en collaboration avec H. Zerner), *La forme et l'intelligible*, Paris 1979, 309.

²⁶ A. Chastel, *Le Lieu de la Fête, Les Fêtes de la Renaissance I...* 423 (Discussion).

²⁷ H. Rosenau, *The Ideal City*, London 1974, 44.

²⁸ G. Kernodle, *Déroulement de la Procession dans les Temps ou Espace théâtral dans les Fêtes de la Renaissance, Les Fêtes de la Renaissance I...* 445.

²⁹ A. Chastel, *La Crise de la Renaissance...* 174.

³⁰ G. C. Argan, нав. дело, 331.

бароклизирани Орфелинов петоградни замак-славолук однете победе добра, минулих борбених расположења — уз божју помоћ и политичку разборитост — симбол је воље за моћи. Одабрана структура градова имала је дакле свој циљ: реализацију барокне амбиције о симболичној архитектонској пројекцији политичке, духовне и административне идеје, за коју се зна да је најдоследније остварена у француској култури барока.³¹ Форма није била случајна: то је хералдички замак. Јавља се још у XIII веку на венцу владарске круне; као структура „репрезентативне функције“ препоручује се и у ренесансним временима.

Сем тога, и у овом облику, славолук је архитектонски елеменат који изражава дух празника. Преко античких писаца и узорака доспео у позориште као део „урбаног декора“ он је, у театарској функцији, служио да „егзалтира тренутак, дајући му димензију историје“.³² На улицама Анверса у XVI веку — као белег јуначких дела и подвига (Карло V) — одржао се у западноевропској сценографији и тип славолука-замка „по турском маниру“.³³ И на сцени Rederyker театра јавља се често. Илустративна грађа показује да му форме остају у траговима и на фасади са аркадама, и на другим пребогатим облицима чела сцене у низоземском позоришту, која подсећају на Орфелинов цртеж. Орфелинов нацрт нема — као ни његови северњачки узорци — скоро ништа од чистих класичних елемената тријумфалног лука, нити наглашену архитектонску структуру талијанских типова. Све се то повлачи пред једноставношћу и оригиналношћу северне ренесансе која — као што то претерано реско жели да истакне Leo van Puyvelde — прекида континуитет са античким наслеђем.³⁴ Сличности са њом постоје, међутим, у — архитектонским средствима — постигнутом акценту на Премудрости (уопште: на устоличењу врлине у низоземском позоришту, замењених каткад — Реториком) и са религиозном композицијом у врху. — Фантазија која у барокном позоришту брише границе између нестварног и реалног и онда када је замак белег моћи државе,³⁵ није изостала у Орфелиновом раду. Она пак не ослобађа интерпретацију стилске дисциплине и не допушта склизнуће у живописно. Код Орфелина се поштују оне вредности архитектуре — специфичне, али са избегнутим механичким слагањем елемената — којима се, класичном методом, постиже концентрисана и психолошки ефикасна композиција. То је услов који, између осталог, открива аутентичност дела.³⁶

Облик тријумфалног лука као замка „директно алудира на јемство траженог од управљача пре него што ступи у град“: он се упозорава; намеће му се одређени програм.³⁷ Већ на првим вратницама заклетвом се обавезује на поштовање привилегија града.³⁸ Кроз приказивање појединачних градова код Орфелина је дошао до израза и дух оне одговорности коју су, у одсудним политичким тренуцима, имали градски магистрати почевши од XVI века.³⁹ Орфелинов је цртеж пример разумевања једне архитектонске јединице за коју се знало да садржи слојевите и ефикасне аргументе.

Местом, ставом, сумарно дефинисаним изгледом и гестом, сигнирана персонификација Премудрости у отвору Орфелиновог лука незаобилазна је фигура *joyeuses entrées*-а (поред Вере, Наде, Религије итд). Актер старог позоришта који често изговара панегирик, она

³¹ Исто.

³² F. Joukovsky, *La Gloire dans la poésie française et néo-latin du XVI^e siècle*, Genève 1969, 94.

³³ E. Roobaert, *De triomfbogen opgericht te Antwerpen in 1556, ter gelegenheid van het 22ste Kapittel van de Orde van het gulden Vlies*, Bulletin, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, juli—december 1962, No. 3—4, Brussel, 247.

³⁴ L. van Puyvelde, *Les Joyeuses entrées et la peinture flamande, Les Fêtes de la Renaissance, II, Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1960, 228.

³⁵ H. Tintelnor, *Annotazioni sull'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel Barocco, Retorica e Barocco*, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Venezia 1954, a cura di Enrico Castelli, Roma 1955, 240.

³⁶ A. Chastel, *A propos d'un Faux „primitif“: les Liens de la Figure et du Décor*, *Kunsthistorische Forschungen*, Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag, Hrsg. von A. Rosenauer und G. Weber, Salzburg 1972, 200.

³⁷ G. Kubler, *Archiducal Flanders and the joyeuse entrée of Philip III at Lisbon in 1619*, *Jaarboek 1970*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 173, 180.

³⁸ C. A. Marsden, *Entrées et fêtes espagnoles au XVI^e siècle*, *Les Fêtes de la Renaissance II*, ... 397, 398.

³⁹ A. Chastel, *La Crise de la Renaissance* ... 162.

обично стоји уз владара.⁴⁰ Крунисана је и одевена на начин овенчаних персонификација фламанских позоришних платформи и тријумфалних лукова свечаних улазака. Уобличена несталном барокном фантазијом, персонификација носи атрибуте чија се прецизнија значења у овом контексту могу ишчитати из класичних извора: Рипине Иконологије и њој сличних приручника, и многобројних трактата о позоришту.

Алегоријска замена Минерве, Премудрост је обележена и изузетним моралним врлинама и особинама духа.⁴¹ У Орфелиновом поступку осетан је и овај, аутентичан траг педагошке културе XVI и XVII века. Откривање значења персонификације налог је дидактичне воље у разликовању добра и зла⁴²; њиме су — с друге стране — сужене границе између религиозног и профаног. Тада, „од катихизиса до амблематике постоји само још један корак“.⁴³

Иконолошка бит представе Премудрости нема одговарајућу пластичну и амблематску експозицију у писаном Орфелиновом тексту. Између њега и слике немогуће је успостављање идеалне компаративне равнотеже и та чињеница чини осетну библијску фразу у двосмерно конципованом раду. Мора се пак имати у виду и историјско тумачење појма Мудрости, од античких дана до новијих времена. Бернард Цонсон је указао на библијске Орфелинове изворе.⁴⁴ У погледу теолошког концепта код Орфелина свакако траје садржинска основа која је, од св. Павла преко патристичке литературе, изједначавала Мудрост са Речи, тражећи у Библији она места која је „обелодањују као Sophia“.⁴⁵ Мудрост, међутим, носи трагове и других, филозофских тумачења. Од краја антике она је „вођство ка божанској Теорији“... „учитељица моралних и практичних знања“, а у високом средњем веку постаје Света Мудрост (Sainte Sagesse — Sapientia). Јавља се *са књигом и скициром у рукама* и „леgitимна јој је кћер Теологија“. Као *Philosophia divina* ренесансне уметности иконографски је варирана, а неке јединице, поред персонификације, имају у облацима и — св. Тројицу.⁴⁶

За наше студије значајно је Фичиново тумачење *Pia Philosophia*; оно упија Боетијев опис уважен у изгледу, и — ослонцем на *Consolatio philosophiae* — садржају Рипине *крилате Sapientia* којом се објашњавају и детаљи Орфелинове представе. *Pia Philosophia* као *inventum Dei*, даје и — „*душу i ragu*“: помаже архитектуру, пољопривреду, учитељица је уметности и теологије.⁴⁷

Сасвим је јасно да су Премудрост и Мојсеј Путник изједначени. Могућност двогубог, па и вишеструког значења представа у позоришту, међутим, увећава идејни амалгам целине: јер, Премудрост је синоним *политике*.⁴⁸ С обзиром на тематско јединство Орфелиновог цртежа, природан је овакав ток резоновања. И детаљ амблематског Сунца поткрепљује симболизам власти.⁴⁹

Сунце и Месец — начином на који су описани у првом „канту“ Орфелинове песме — прате иконографију тријумфалних лукова процесција *Joieuses entrées*-а. Симболи су вечности, непрекидног трајања власти; оне која никад не залази.⁵⁰ Идентично огњено сунце среће се

⁴⁰ G. Kernodle, *From Art to Theatre ...* 6, 85, 89, 90.

⁴¹ G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450—1600*, Genève 1958, col. 96; col. 256 — са књигом у рукама.

⁴² Inemie Gerards-Nelissen, *Otto van Veen's Emblemata Horatiana*, Simiolus, 5, 1971/72, 26.

⁴³ Исто.

⁴⁴ Б. Цонсон, нав. дело, 150—152.

⁴⁵ М. Т. d'Alverny, *Quelques aspects du symbolisme de la „sapientia“ chez les humanistes, Umanesimo e esoterismo*, *Atti del V Convegno Internazionale di Studi Umanistici 1960*, a cura di Enrico Castelli, Padova 1960, 321, 322.

⁴⁶ Исто, нав. дело, 322—324.

⁴⁷ Исто, нав. дело, 324, 325.

⁴⁸ S. Anglo, *Spectacle Pageantry, and Early Tudor Policy*, Oxford 1969, 59.

⁴⁹ Амблематиком се позориште служило да коментарише људску природу; понекад су амблематске књиге носиле наслов „театар“, упор. R. J. Clements, *Picta Poesis, Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma 1960, 190.

⁵⁰ J. Rupert Martin, *The Decoration for the Pompa Introitus Ferdinandi*, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, XVI, Brussels 1972, No. 13, str. 88, T. 30.

иза Аполона, међу „scientifiques peintres“ сценског објекта приказаног на Великом тргу Анверса у живој слици Парис и девет муза.⁵¹ Јавља се и на луцима посвећеним владарским личностима⁵²: пламено сунце амблематике, звезда благонаклона победницима. Но и као ореол оних који су — слично Мојсеју Путнику — утелотворење Премудрости; свих заслужних који су, према Valeriano-у (De Sole, Claritas), „људима донели супериорну доктрину“. Сунце, атрибут Рипине персонификације Вечности, стоји над главом Веронезове слике истог наслова.⁵³ — Приликом разгонетања оваквих садржаја морају се имати на уму многобројне варијанте небеског симболизма; Сунца у значењу Providenza divina, Grazia divina, слике Бога самога, божје Милости итд.⁵⁴

У Орфелиновом уметничком делу, литературном и сликарском, вођеном енциклопедијском обавештеношћу, амблематска тематика није лако читљива. Симболично-литерарни фрагменти и иконографија једног Венцловића имају природнији ток; неличном методом, они су директније зависни од концептуалних исказа амблематике.

Орфелиновој Премудрости придодати су кључеви: сигуран знак „преузимања кључева небеса... главни симбол духовног ауторитета“.⁵⁵ Кључеви опуномоћења Христовог наследника, у црквеној хијерархији прве личности: под папском тијаром на многим тријумфалним луцима, на старим гравирама, на стандардама пободеним на Castel Sant'Angelo... Но кључеви и тада означавају и врховну власт сасвим световног карактера. Преломна тачка алегоријске представе код Орфелина, кључеви тематски не резимирају само поверење у пастирске врлине и лично достојанство; не значе искључиво *traditio legis* у црквеној сфери (*Imperium sine fine dedi* — Covarrubias). Чак и у позоришном чину предајом кључева изражава се *частī сћечена по политичким путем*,⁵⁶ а Премудрост је залога и световног ауторитета. Истакнута амблематским сунцем поменути у Орфелиновом тексту (оним истим, као што смо видели, које тако често прати персонификације у позоришном кортежу као *Sol Iustitiae*: симбол Христа) осигурала је својој алегоријској замени ауторитет, и „место на небесима“.⁵⁷ У контексту опште теме лука кључеви Орфелинове *Премудрости идентификоване са новоизабраним епископом*, имају значење управне власти над примењеним градовима и областима. Аналогно кључевима Newcastle-а и York-а, на пример, положених пред краљем Џејмсом I приликом свечаног уласка у Лондон 1603. године. Том приликом у „алегоријском show“ велики је удео имао опет један песник — Ben Jonson⁵⁸. Ерудицијом створена композиција на Орфелиновом славолуку понавља, дакле, гест западноевропског *iucundus introitus*-а: моменат када су и епископи у „регуларном градском ритуалу“, примајући кључеве, гарантовали слободе градовима.⁵⁹ „Ритуал кључева“ је обавеза и цивилне власти. На Орфелиновом тријумфалном луку њихова појава има вредност чина предаје кључева и изговорене заклетве (*eedalflegging*) на вратницама фламанских градова.⁶⁰ Код Орфелина, опет слично наведеном примеру енглеске историје,⁶¹ контрола спроведене идеје — једне, и преваходне, теме власти — претпоставила је визуелни поетском симболизму без обзира на естетски ниво слике и речи. Симболима се није говорило само о личностима и њиховом месту у историји већ и о њиховим квалитетима управљача; о божјој помоћи и посредништву

⁵¹ E. Roobaert, нав. дело, 244.

⁵² F. A. Yates, *Astraea, The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London and Boston 1975, 163.

⁵³ G. de Tervarent, нав. дело, col. 356.

⁵⁴ Filippo Picinelli, *Mondo Simbolico*, Capo V, Sole, Venezia MDCLXX.

⁵⁵ Cesare Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery, The 1758—60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia...* ed. Edward A. Maser, *Embl. CLXXVII. Auctoritas Spiritualis*.

⁵⁶ S. Anglo, нав. дело, 59.

⁵⁷ Исти, нав. дело, 64.

⁵⁸ P. Palme, *Ut Architectura Poesis, Idea and Form, Studies in the History of Art, Acta Universitatis Upsaliensis, Stockholm 1959*, 96, 97.

⁵⁹ G. Kubler, нав. дело, 162.

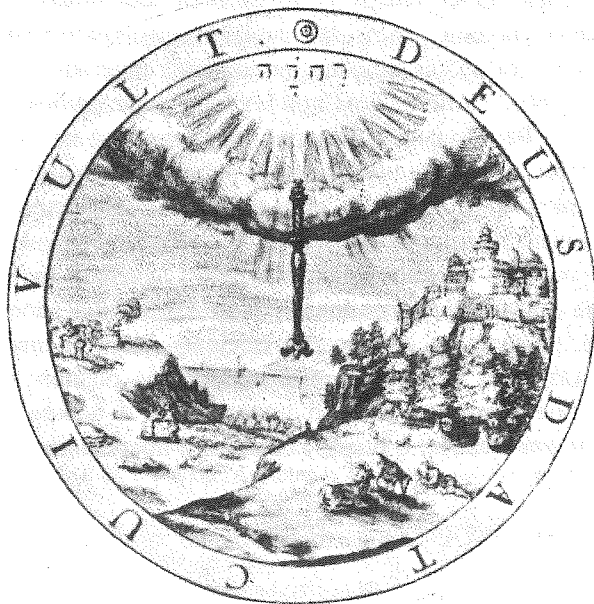
⁶⁰ Исти, 173.

⁶¹ P. Palme, нав. дело, 101.

у управи земљом, о цветању и плодности те земље... При томе се „иконологија цркве мешала са хералдичким знацима“, а постојале су и непосредне представе места и личности... „редуковане на најједноставније термине“. ⁶² Примера има и на другим странама: у европским земљама Запада и Истока.

У сажимању духовне и земаљске власти на Орфелиновој фигури Премудрости важна је и идеја садржана у Рипиној алегорији *Auctoritas spiritualis*, заснована — с обзиром на примарну функцију владике — и на Цицероновој мисли у саставу алегорије: *Cedant arma Togae*. ⁶³ Жезло изостало из руку Орфелинове фигуре, одбачено под ноге и на представи Рипине *Sapientia* („...лепа млада жена одевена у бело и тиркизно, са симболом Сунца на грудима“...) — пренето је на небески појас. То је гигантски крин који на овом месту преузима садржински потенцијал — *скиптра*. У политичком и апотеозном значењу он је — искусним сценографским гестом и знањем дораслим захтевима иконологије — добио место на врху кулисе: пресекао је сферу на којој седе Бог отац и Бог син и подржавају цвет. Визуелно, и политичкоцрквеним церемонијалом, везао је на тај начин небески и земаљски предео, претпостављајући духовни ауторитет земаљској власти.

Атрибут арханђела Гаврила, неких светитеља и оних „који су се истакли кроз невиност“, крин од средњовековних дана, и у уметности познијих времена, има значење жезла, скиптра. ⁶⁴ У амблематици, рука која из облака пружа скиптар предочава Мудрост која ће овладати међу људима; садржи и Платонову идеју о владарима филозофима и мудрацима на власти. ⁶⁵ У значењу власти завештане од Бога, амблематски скиптар носи мото: *A Deo*; он може, међутим, да означи и служењем остварену власт. ⁶⁶ Постоји низ занимљивих варијанти о којима се мисли поводом амблематског крина на Орфелиновом цртежу. Садржином, и ликом, потпуно подударан са представом код Орфелина јесте сигурно Роленхагенов (сл. 3) беспрекорно прецизан амблем са мотом, *Deus dat cui vult*. ⁶⁷ Високо изнад земаљског појаса



Сл. 3 — *Gabrielis Rollenhagenii selectorum Emblematum Centuria Secundo, ...Arnheim 1613, No. 65*

Fig. 3 — *Gabrielis Rollenhagenii selectorum Emblematum... Arnheim 1613, No. 65.*

⁶² G. Wickham, *Contribution de Ben Jonson et de Dekker aux fêtes du couronnement de Jacques I^{er}. Les Fêtes de la Renaissance, I, ... 281, 282.*

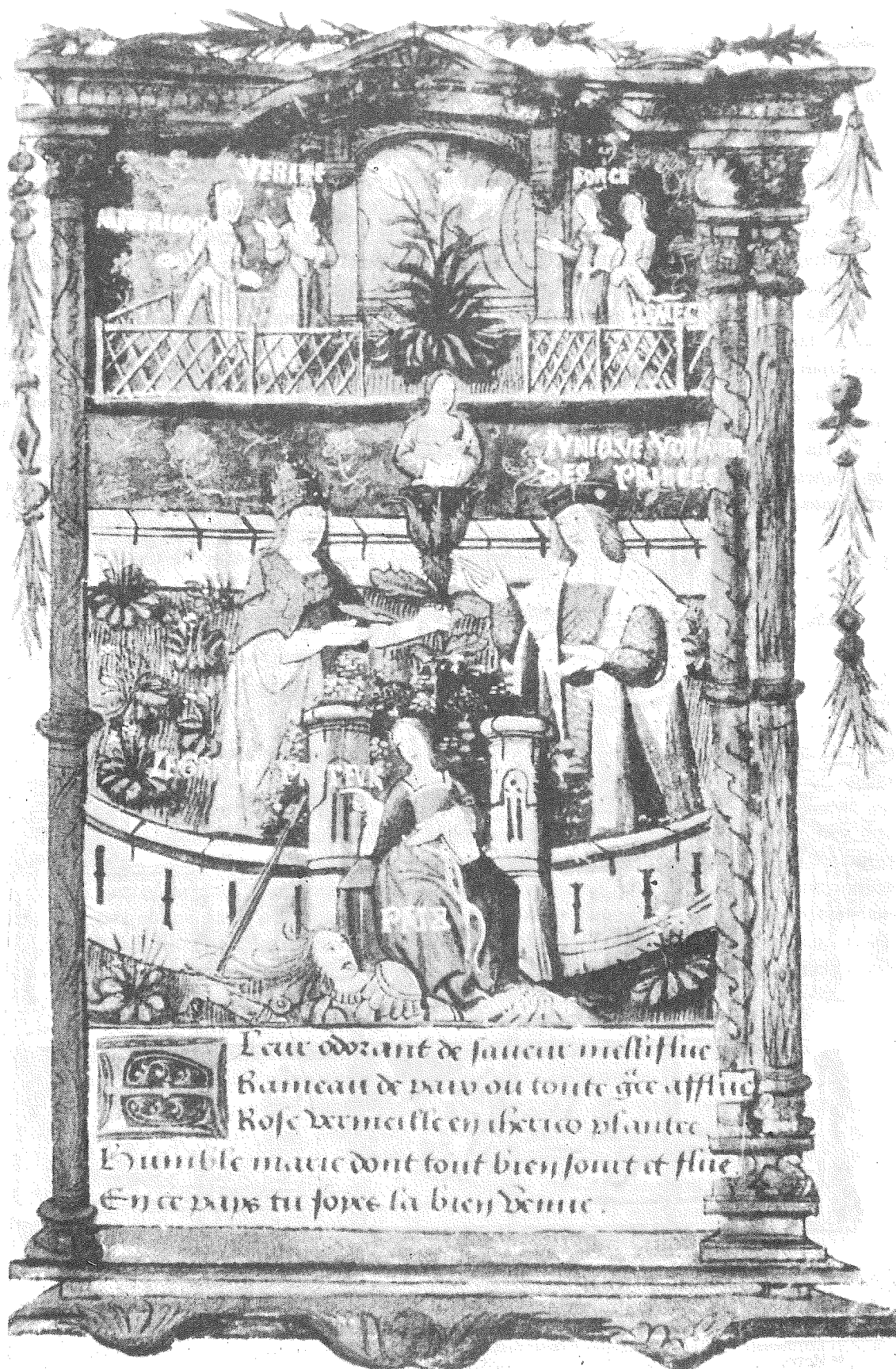
⁶³ Cesare Ripa, нав. дело, *Embl. CLXXVII. Auctoritas spiritualis.*

⁶⁴ M. Lurker, *Symbol, Mythos und Legende in der Kunst, Baden-Baden 1974, 54; El Greco, Луж IX Свети.*

⁶⁵ G. Lesky, *Barocke Embleme in Vorau und ander Stiften Österreichs, Graz 1963, 37.*

⁶⁶ Исто.

⁶⁷ *Gabrielis Rollenhagenii selectoum Emblematum Centuria Secunda, Arnheim, A° 1613, No. 65.*



Сл. 4 — Алгоритска жива слика, Париз 1514.

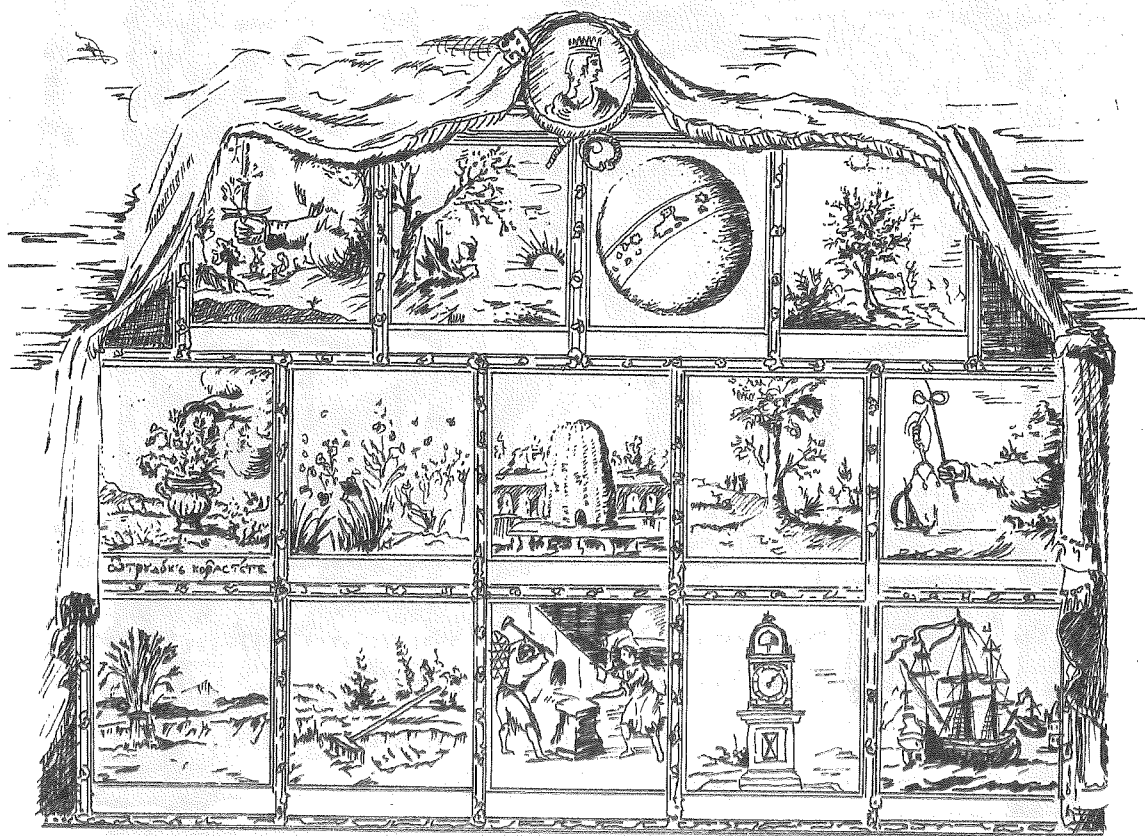
Fig. 4 — Tableau vivant allégorique, Paris 1514.

небески скиптар Роленхагена и Орфелина улази, кроз перваз облака, у предео озарен божанском светлошћу. Њега дарује Бог онеме коме он то жели — одабраноме. Нису људи ти који га могу предати у баштину...

*Imperium divina Manus dat cui libet, illud
Non est humanae tradere Sortis opus.*⁶⁸

Само присуство скиптра у иконографији тријумфа „подудара се са политизацијом теме“ (А. Chastel). У теорији и позоришној традицији старих приказања јавља се симболично-хералдистички крин. Нестварни цвет Орфелиновог славолука стоји у вези са овом традицијом; може се поредити с француским примерима, рецимо (сл. 4). У церемонијама посвећеним француском краљу François I, директна интервенција Бога алудира на божанско порекло краља; однос је изражен — златним цветом крина.⁶⁹ — Врлинама које сумирају текст панегирика Мојсеју Путнику у дедикацији на амблематском крину (Мојсеј Путник достојан да буде епископ бачки) и самом његовом двогубом симболичном моћи — достојанства власти и духовне супериорности — цвет крина је на овом месту обогатио вегетабилну симболику српске уметности XVIII века новом варијантом иконолошког значаја.

На цртежу Бачка епархија од пет градова запажају се и друге флоралне јединице: вазе са цвећем у нишама интерколумнија главног појаса славолука. Фасадни план је рашчлањен стубовима, а посуде са цвећем поједностављене морфологије али не и без сугестивности



Цртеж 2 — Декорација „ватромета“ 1704. г. (према гравури А. Schoonebeck-a)
Dessin 2 — Les décors d'un feu d'artifice, 1704 (d'après une gravure d'A. Schoonebeck)

⁶⁸ Исто.

⁶⁹ V. E. Graham, L'Humanisme lyonnais à travers les entrées triomphales au XVI^e siècle, Actes du colloque sur l'Humanisme lyonnais au XVI^e siècle, Mai 1972, Grenoble 1974, 188.



Цртеж 3 — Мантења, зид у папској дворани за аудијенцију, Ватикан (према S. Sandström-у)

Dessin 3 — Mantegna, un mur de la salle d'audience papale, au Vatican (d'après S. Sandström)

стварних баштенских врста — *фиктивни су географски амблеми градова Бачке епархије*. Замена су и усменој хвали просперитета добијених области и градова; и грбова који су чинили део украса лука као одреднице области и места; још један аргуменат у прилог предавања политичког легитимитета у већ постојећој државној организацији. Личе на оне амблеме у чијем се средишту налази веза узгајаног цвећа и који су, уз друге симболе и алегорије, улазили у састав бочних транспарената „ватромета“ петровске епохе идејно везани са основном тематиком слављења победе. Реакција су на недавне, повољно окончане историјске потезе и израз добре наде у чување стеченог.⁷⁰ Коренима залазе у примерно формулисано Саведрино (Fejardo Saavedra) дело: *Idea de un Principe Christiano* (En Monaco, 1640); непосредно потичу од гравира Shonebeka, тј. од *Devises et emblèmes Daniel de la Feuille-a*.⁷¹ (цртеж 2) У исто време јавља се мотив и као украс гравираних табли, географских карата и насловних страна научних и других издања.⁷²

Одбир архитектонског нацрта код Орфелина има своје теоријско оправдање: фасада паралелна са рампом настала на основу серлијанске *frons scaenae* „у партијама илузиони-стичке перспективе... наглашава карактер сцене — слике“.⁷³ Доследно томе, структура сликаног украса на Орфелиновом славолюку тежи ка „стилизованој реалности“ у корист политичких идеја, симболизмом познатим ренесансном позоришту. И у епохи Петра Великог, када је пејзаж служио пропаганди спровођених реформи, московски Кремљ и Петропавловска тврђава на картушима (међу другим амблемима и алегоријама) имају амблематски карактер.⁷⁴ Дворци, *паркови*, воде „Санкт Питер Бурха“ као *архитектонске про-*

⁷⁰ В. Н. Васильев, *Старинные фейерверки в России, (XVII — первая четверть XVIII века)*, Ленинград 1960, 33.

⁷¹ А. А. Морозов, *Эмблематика в литературе и искусстве петровского времени, XVIII век, Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века (отдельный оттиск)*, Сборник 9, АН СССР Ленинград 1974, 207.

⁷² А. Фёдоров-Давыдов, *Русский пейзаж, XVIII — начала XIX века*, Москва 1953, 31.

⁷³ R. Klein, *нав. дело*, 308.

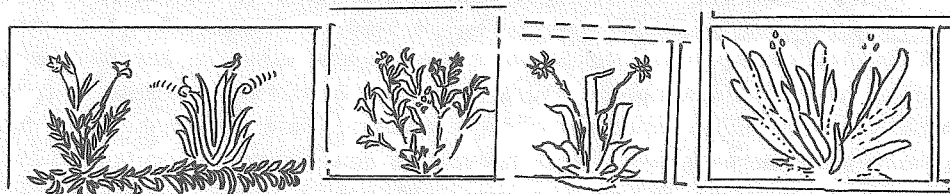
⁷⁴ А. Фёдоров-Давыдов, *нав. дело*, 31, 32.

јекције у којима се моменати перспективно виђења губи, представљали су — петровски „парадиз“.⁷⁵

У стилском погледу, у декоративним ансамблима — у идеалној мантењеској пројекцији — сликана архитектура правилног ритма стубова, са мотивом тријумфалног лука, итд., заснована је на кватрочентистичким принципима о декорацији унутрашњих простора који потичу од Албертија. Нише су тада чиниле део илузионистичке структуре „затвореног зида“, чији је циљ — као у позоришту — да замене стварну архитектуру.⁷⁶ (цртеж 3) „У функцији архитектонске пиктуралне поруке“ — нише — као код Кастања у Галерији славних људи — сасвим плитке и неутралне позадине, зависно од тачке посматрања а не од илузионистичке перспективе које су лишене, извлаче елеменат природе на површину архитектуре,⁷⁷ „кристализују просторну форму“, и — „карактеришу миље“.⁷⁸ Лажне нише су опште место сценографије старог позоришта. Тако и код Орфелина.

На исти начин он посматра и доста пластично обдељане стубове своје хибридне архитектонске конструкције. Није му очигледно остала непозната чињеница да је стуб „архитектонски елеменат који хероизира... и увек даје још једну димензију силницима“. У ритмичком низању, неконструктивно схваћен, он је пуки декоративни есеј, логични белег празничних догађаја.⁷⁹ Чак и у првој половини XIX века, у унутрашњој декорацији у којој корпе цвећа настављају да означавају област, а сокл стилизованих архитектонских облика — вртну ограду, конструктивне и илузионистичке вредности архитектонских облика се свде на површину.⁸⁰ Све то потиче издавна.⁸¹

На споменицима Помпеја на које се угледа ренесанса, и на основу прихваћених декоративних принципа, јављају се представе са флоралним елементима веома сличним Орфелиновим, унесене у компартименте сокла. (цртеж 4) Као архитектонско постоље зона



Цртеж 4 — Биљна декорација са сокла римских и помпејанских кућа (према Е. Börsch-Supan)

Dessin 4 — Décoration végétale figurée sur les socles des maisons romaines et pompéennes.

сокла, на свој начин, „Иодражава шемајшику вриша“⁸² везану за сликану садржину остале површине зида.⁸³ Под утицајем хеленизма, основни облици природе: дрвеће, жбуње, цвеће... прешли су тада у формалистичке термине — у образац који има идеализоване али и *шоло-і рафске одлике*. У Италији, дрвеће или вазе у интерколумнијама фресака искључиво флоралне иконографије *без одсечних морфолошких одредница*, означавало је зоне у којима расте.⁸⁴ Зависно од елемената, већ тада је флорална јединка имала и духовну, или политичку компо-

⁷⁵ А. Фёдоров-Давыдов, нав. дело, 32, 40, 41.

⁷⁶ S. Sandström, Levels of unreality, Studies in structure and construction in Italian mural painting in the Renaissance, Uppsala 1963, Acta Universitatis Upsaliensis, 117.

⁷⁷ A. Chastel, Renaissance méridionale. Italie 1460—1500, Paris 1965, 186.

⁷⁸ S. Sandström, нав. дело, 110, 111, 113, 118.

⁷⁹ G. Labrot, Le Palais Farnèse de Caprarola, Paris 1970, 92.

⁸⁰ E. Börsch-Supan, Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum, Berlin 1967, 301, 318, 319.

⁸¹ Као што смо видели, у том се одразила у ренесансу доспела концепција *frons scaenae* са низом стубова и фризом изнад њих, облик знан првим римским театрима и очуван на уметничким споменицима Рима и Помпеја, упор. E. Polovedo, Scène et mise en scène à Venise ... 79.

⁸² E. Börsch-Supan, нав. дело, 226.

⁸³ Исто.

⁸⁴ E. Börsch-Supan, нав. дело, 226.

ненту. У оцени значења баштенских врста везаних за архитектонски систем — оних које су посредством ренесансе доспеле у XVIII век, па и код Орфелина — излази: да одабрано статично жбуње, мртва природа у виду слика обешених на зид, цвеће у едикулама или пољима без перспективне дубине — представља „особени мотив врта“... третиран за себе, без вођења рачуна о општој вероватноћи“.⁸⁵

Georges Kernodle говори да су музика, мириси и цвеће⁸⁶ били саставни део Joyeuses entrées-a. У Орфелиновом делу протканом „кантима“ и театарским апаратом у коме биље и цвеће (Flora) величају једну личност узносећи је у небеса...

„Rende al Ciel gratia, à te sommo honori“...⁸⁷ сценска логика даје вазама са цвећем вредности које су имале у рукама „географских персонажа“, пружаних слављеној личности као поклон цветне, плодне, обрађене земље.⁸⁸ Програмом су дакле на Орфелиновом славолуку биле обухваћене и флоралне јединице као географски симболи лоренцетијевске идејне тежине. Вазе замењују опширнију иконографију врта дефинисаног топографско-политичком симболичком типичном и за „reintures parlantes“ позоришта. И овим путем је на тај начин сужена веза између „архитектонске структуре идеалног града и политичке структуре“⁸⁹; наглашена подударност идеалног града са идејном схемом празника и местом тријумфалног лука у њој.⁹⁰

И у XVII веку је кулиса града обелодањивала политичке претензије: истицала достојанство власти, оданост, славу његову. „Модели градова“, или глумац као Genius Urbis⁹¹, густо су испуњавали лице тријумфалног лука. Било је могуће и то да — при свечаном уласку François I, на пример — једна права ваза, или саксија, са израслим љиљаном представи Француску.⁹² Ваза са шебојем на прелому лука „Аустријско генеалогско стабло“ при уласку кардинала-инфанта Фердинанда у Анверс, била је амблем гилде св. Луке.⁹³ Мисли се да су вазе са шебојем на тријумфалном луку представе Landjuweel-a 1561. у Анверсу, обележавале сам град.⁹⁴ — Врт XVI века задржава значење врта античког Рима у коме су вода, камен и зеленило представљали снагу човека да обликује природу; а ограда, да означи његову контролу над њом.⁹⁵ Значење старог врта „у исто време реалног и имагинарног“, симболично је; језиком симбола он проговара већ на самој огради.⁹⁶ Уопштеним закључцима који се могу примити као налажење типичних мотива дуготрајних сценографских конвенција и George Kernodle је видео ефикасни израз одређеног друштвеног реда у вегетабилној симболици сценографије. Идеологија власти изражена терминима врта најчешће сведеним на један елеменат, преноси исту вредност значења и на саму ограду.⁹⁷ (сл. 5) У Француској су „занимљивом метаморфозом архитектонске фасаде у облику тријумфалног лука“ чак и саме

⁸⁵ E. Börsch-Supan, нав. дело, 71, 72.

⁸⁶ G. Kernodle, From Art to Theatre... 66,74; расипање цветова, прављење букета и стварање архитектонских структура од зеленила и цвећа.

⁸⁷ A. C. Minor and B. Mitchell, A Renaissance Entertainment, Festivities for the marriage of Cosimo I, Duke of Florence, in 1539, Columbia-Missouri, 1968, 143, 144, 170.

⁸⁸ Исти, нав. дело, 178, 179.

⁸⁹ E. Garin, Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano, Bari 1965, 35.

⁹⁰ A. Chastel, La Crise de la Renaissance... 174. —Поставка фигуралних елемената и коришћење симбола и алегорија — примена једне „политичке воље“ — услов су тада за остваривање (кроз прихваћену везу утопије и замка) — „une ville parlante“ — „моралне утопије“, уопште, упор. A. Chastel, нав. дело. 173, 174.

⁹¹ P. Palme, нав. дело, 98, 100.

⁹² V. E. Graham, нав. дело, 190.

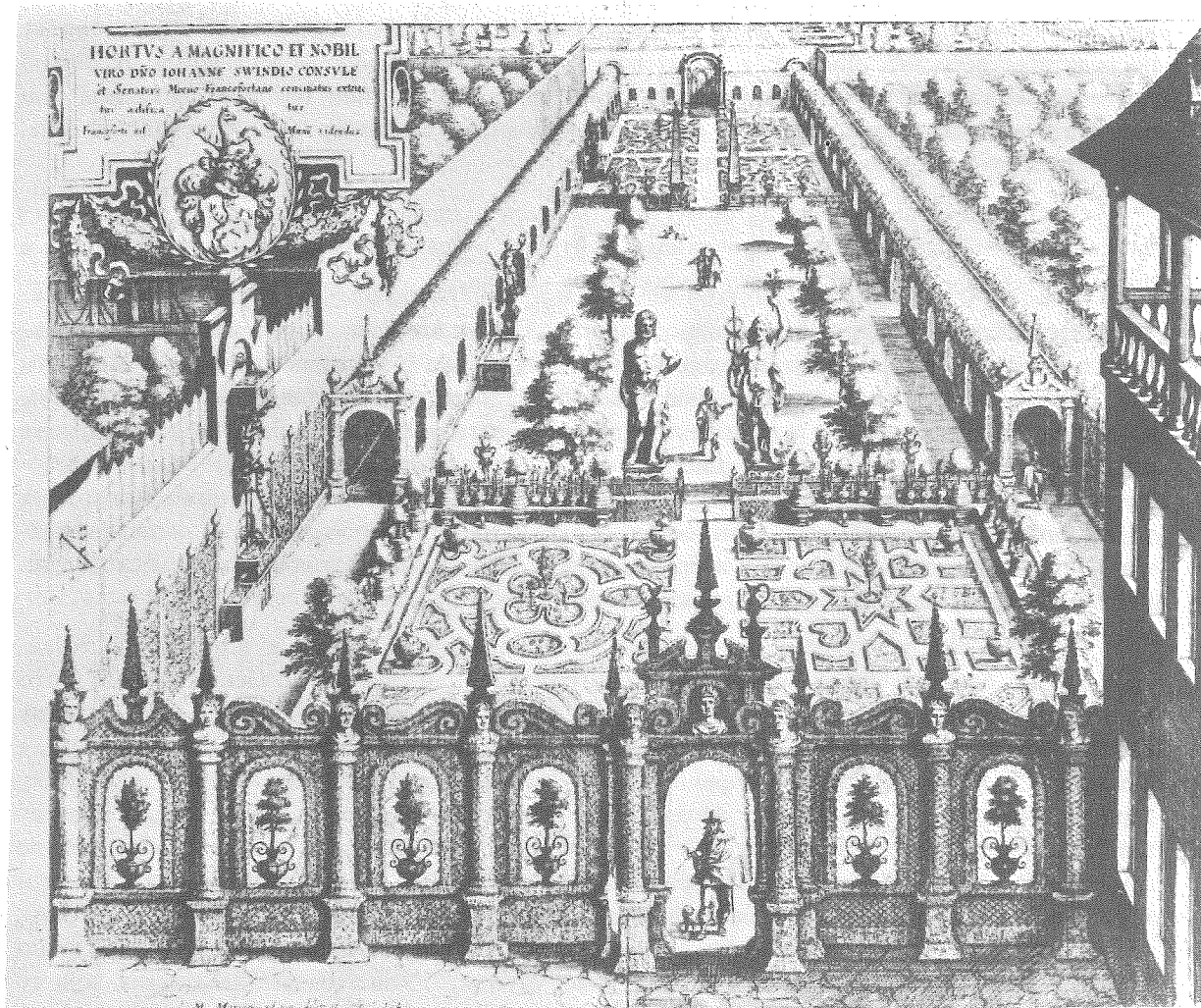
⁹³ J. Rupert Martin, нав. дело, 88.

⁹⁴ P. Brachin, La „Fête de Rhétorique“ de Gand (1539), Les Fêtes de la Renaissance II, Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint, Paris 1960, 261.

⁹⁵ D. R. Coffin, The Villa d'Este at Tivoli, Princeton, New Jersey 1960, 38.

⁹⁶ G. Labrot, нав. дело, 35.

⁹⁷ G. Kernodle, Déroulement de la Procession dans les Temps ou Espace théâtral dans les Fêtes de la Renaissance, Les Fêtes de la Renaissance I ... 444.



Сл. 5 — М. Merian, Florilegium renovatum et auctum, Изглед врта Јохана Свинта, Франкфурт на Мајни, 1614.

Fig. 5 — M. Merian, Florilegium renovatum et auctum, Aspect du jardin de Johann Swint, Francfort-sur-le Main, 1614.

вратнице биле у стању да представе град — као парк на земљи.⁹⁸ Врт — срећни град који се може упоредити са рајем — тј. биљка, дрво, ваза цвећа у просторима живе ограде на које подсећа Орфелинова композиција градова-вртова — прихватио је законе римског врта касног другог и са половине првог века, када је аристократија „адаптирала форме хелинистичких центара моћи“ и учинила град „организованом формацијом архитектуре и природе“.⁹⁹ И у декоративној уметности, ван позоришта, под утицајем поезије о природи, програми су — у XVIII веку — такође у овом смислу развијали декорацију унутрашњих простора.¹⁰⁰

У другој половини XVIII века долази до још одлучнијег одрицања од монументалности и илузионизма високог барока у представљању природе. На слици Gabriel Bella-e, Veduta del Magnifico Apparato E Illuminazione Del Teatro In S. Samuele... копиране са гравире из 1753. године као позадински застор сцене, јавља се стилски чиста сетечентистичка декорација са вазама цвећа које истичу ритам линија у сценском апарату и машинеријом унетих небеса, мора, палата, шума — поменутих у изворима.¹⁰¹ Губећи просторну димензију тема врта се

⁹⁸ G. Kernodle, From Art to Theatre... 74.

⁹⁹ E. Börsch-Supan, нав. дело, 55, 56.

¹⁰⁰ Иста, нав. дело, 300, сл. 225.

¹⁰¹ V. Tamassia Mazzarotto, Le feste veneziane, Firenze 1961, 322, 323.

приближава орнаменту „са задржавањем натуралистичких облика у детаљу“. Променом форме и садржаја, уместо стварног пејзажа надвлађују „вештачка сфера врћа“ чији су елементи: цвеће, сенице, дрвеће, скулптура.¹⁰² На познатим примерима — сем оних затечених у уметности Италије полазећи од споменика тречента (Palazzo Davanzati итд.) — може се утврдити да амблематско цвеће у нишама Орфелиновог града-тврђаве улази у — уметности инан и на искуству старијих епоха изграђен — алегоријски систем у коме врт, поједини цвет или „лепо дрво“ и корпа цвећа „заменеју различите природне регионе“ и тиме чине присутним „све оно што природа жели да истакне“.¹⁰³

Једном речи, независно вођеном анализом — али и из пречишћених иконографских закључака — произлази да „jardin clos“ нуди низ композиционих могућности и да нема само закралну ознаку — *reveté*. Поред средњовековног концепта „jardin clos“, који везује и персонификације врлина, у свечаном уласку François I 1515. године, подразумева и освојено војводство („par le jardin est entendu la duché de Milan“...); на другом сценографском објекту истог славља, Parc de France је представљао Француску.¹⁰⁴

Jardin clos и све јединице везане за иконографију биља... врт, вазе са цвећем итд... представљају територијалну огредницу, поделу којој се знају међе: *délimitation territoriale*.¹⁰⁵ G. de Tervarent показује да је холандски „tuin“ (врт) — симбол Холандије: знак њеног територијалног гранања — отаџбина.¹⁰⁶

Кроз флорални симболизам као индицију територијалних простирања и слике идеалног града Орфелин размишља о поседу, власти, плодности и величини. Служи се реторичном барокном формом *trompe-l'oeil*-а да би постигао „*persuasione senza soggetto*“ — уз задржавање сопствене личности на одстојању.¹⁰⁷ Тиме, а поетски део рада је доказ, Орфелин на аристотелијански начин расуђује о политичким збивањима и актуалним религиозним и друштвеним догађајима. Можда нигде у српској уметности, као на овом месту, није дошла до изражаја Арганова идеја о бароку као о *l'arte della persuasione o della rettorica (di Aristotele)*.

У реконструисању коначног изгледа Орфелиновог славолука цртеж и текст дају најмање података за размере и садржај балустраде и декорације која је испуњавала правилан ритам бифора изнад ње. На таквим местима, на централним истуреним пољима, смештани су портрети слављених личности. Остала пушта поља имала су садржину коју треба одгледати јединим преосталим начином: провером традиционалних правила. Ови простори, у које су до XIX века постављани и оркестри, били су погодни да приме сликана платна развијене барокне декорације.¹⁰⁸ Да ли је у овом појасу могао да буде смештен неки од призора о којима је Орфелин оставио цртеже у свом делу, треба тек утврдити.

¹⁰² E. Börsch-Supan, нав. дело, 298, 300.

¹⁰³ Исто, нав. дело, 300, 319.

¹⁰⁴ V. E. Graham, нав. дело, 188.

¹⁰⁵ G. de Tervarent, *Attributs et symboles...* Suppl. Jardin clos, col. 435.

¹⁰⁶ Исто.

¹⁰⁷ G. C. Argan, *La „Rettorica“ e l'arte barocca, Retorica e Barocco, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Venezia 1954, a cura di Enrico Castelli, Roma 1955, 13.*

¹⁰⁸ Z. Bieniecki, *Quelques remarques sur la composition architecturale des arcs de triomphe à la Renaissance, Les Fêtes de la Renaissance III, éd. par J. Jacquot et E. Konigson, Paris 1975, 205.*

Hommage d'Orfelin à Mojsej Putnik

(Dessin, Eparchie de la Bačka, composée de cinq villes)

Le mécénat officiel et le système d'éducation de la Bačka fournissent les bases immédiates à la structure des dessins et de la poésie d'Orfelin en l'honneur de l'installation de l'évêque Mojsej Putnik, qui eut lieu en 1757. Les dessins constituent un rare monument de l'histoire de l'art et de celle du théâtre du XVIII^e siècle. Ils reposent sur des connaissances humanistes approfondies, sans témoigner pour autant d'ambitions esthétiques de quitter le cadre de l'histoire locale. L'oeuvre s'est inspirée, dans son ensemble, d'une idée à la fois politique et religieuse, d'un programme qui a déterminé la conception du texte et celle de l'image par les mêmes lois de la poétique.

En analysant l'illustration centrale — arc de triomphe en forme de château-fort — du point de vue du style et de l'iconographie — l'auteur est arrivé à la conclusion qu'Orfelin a appliqué le procédé iconologique à ce monument de formes baroques conventionnelles pour créer consciemment les bases nécessaires à la projection de l'iconographie du pouvoir, c'est-à-dire à l'exaltation d'une personnalité, celle de l'évêque de la Bačka qui venait d'être élu. La personnification de la Sagesse, les emblèmes et les symboles floraux en tant que déterminatifs des unités territoriaux de l'éparchie sont assujettis à l'idée générale que traduit l'arc de triomphe et qui est celle de la méditation, en matière de morale et de politique, sur la possession, la pouvoir, le fécondité, la grandeur.

Dr R. MIHAJLOVIĆ

ДРЕВНЕРУССКИЕ ВЫШИВКИ ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

(Государственный Исторический музей. Москва)

Среди памятников декоративно-прикладного искусства Древней Руси золотная вышивка представляет исключительный интерес как источник, позволяющий осветить своеобразие народного творчества, воссоздать мировоззрение народа, проследить его культурные и экономические связи. Изучение вышитых узоров, сложившихся в результате работы многих поколений и технических приемов, которыми пользовались русские вышивальщицы, имеет еще и практическое значение в связи с наблюдающимся за последнее время возрождением искусства золотной вышивки.

На Руси X-XIII вв., как и в других странах средневековой Европы, золотное шитье широко применялось для украшения одежды и предметов, дополнявших интерьеры зданий. Вышитые золотными нитями изделия неоднократно упоминаются в летописи при описании пожаров и перечислении вещей вкладов в монастырь. Более ста фрагментов шелковых материй с золотным шитьем, представлявших детали женской и мужской одежды, извлечены во время археологических работ из погребений городского и сельского населения, из княжеских гробниц, из культурных слоев древнерусских городов.

Куски одежды, украшенные вышивкой, обнаружены также в составе клада, зарытого в конце XII-начале XIII вв. территории бывшего Михайловского монастыря в Киеве. Эти обнаруженные при раскопках образцы, учитывая плохую сохраняемость текстильного материала в земле, составляют, несомненно, лишь небольшую часть того множества вышитых изделий, которые бытовали среди населения Древней Руси.

Значительная часть известных в настоящее время образцов древнерусского золотного шитья хранится в фондах Государственного Исторического музея Москвы. Эта коллекция состоит из 53 кусков шелка со следами орнаментального шитья, которые при археологических раскопках обнаружены преимущественно в сельских курганных захоронениях. Вышивка служила для отделки праздничного крестьянского костюма, сшитого из шерстяной или льняной тканей. Как правило, остатки золотного шитья встречаются в погребениях женщин, притом, судя по найденным совместно с ними украшениями, наиболее богатых.

Коллекция Исторического музея представляет большой интерес, так как содержит образцы золотного шитья из различных областей Восточной Европы. Тем самым она дает представление о характере композиции этих небольших произведений прикладного искусства, повсеместно распространенных на Руси в домонгольское время. Ценность данной коллекции заключается еще и в том, что по погребальному комплексу в целом, в котором находились вышивки, т. е. по погребальному инвентарю и обряду захоронения, превалирующее число их достаточно точно датировано и может служить критерием для хронологического определения отдельных приемов шитья.

Многие вышивки данного собрания опубликованы, однако, ряд образцов, поступивших в фонды музея за последние годы, еще не издан. К ним, например, относится уникальная по своему узору вышивка, обнаруженная в 1969 г. в одном из курганов близ д. Новленская в 30 км. к югу от Москвы. В этом кургане в неглубокой могильной яме находилось захоронение женщины середины XI в. На шейных позвонках скелета лежали сравнительно хорошо сохранившиеся остатки роскошного воротника, длиной в 16 см и шириной в 5,5 см, сделанного из красного византийского шелка сложного саржевого переплетения значительной плотности: на 1 см приходится 24 нити основы и 80 нитей утка. Воротник украшен маленькими серебряными позолоченными бляшками и вышивкой в виде крупных четырехлепестковых цветков, расположенных в ряд. Контур вышитого рисунка выполнен

шелковыми нитками под цвет ткани, а пространство между контурными линиями заполнено серебряными позолоченными нитями, спряденными на шелковую нитку. На воротнике прослеживаются еще следы вышивки мелким речным жемчугом. Верхний край его обшит золототканной лентой византийского происхождения (рис. 1).



1. Фрагмент воротника из женского захоронения близ д. Новленска Московской области.

По технике исполнения золотная вышивка из кургана близ д. Новленская идентична всем известным в настоящее время русским вышивкам X—XII вв. Золотные нити пропущены насквозь через шелковую ткань воротника, образуя на изнанке короткие стежки, а на лицевой стороне длинные, которые плотно прилегают друг к другу и создают сплошную блестящую по верхность отдельных мотивов. Для заполнения узких полос орнамента стежки иногда располагаются под углом друг к другу в виде „елочки“.

Этот способ вышивки, так называемое шитье „на проем“ или „в прокол“, представляет известные трудности. Вышивальщицам приходилось при помощи тонких костяных проколов предварительно делать в материи крошечные отверстия, чтобы через них, не повредив дорогую шелковую ткань, пропустить на изнанку иглу с металлической ниткой.

Следует отметить, что в X—XII вв. подобный способ шитья с золотными нитками был широко распространен не только на Руси; он применялся также в Византии и в странах Западной Европы¹⁾. Во второй половине XII-начале XIII вв. во всех европейских странах наблюдается постепенный переход к более простому приему вышивки шитью „в прикреп“, при котором металлическая нить не пропускалась через ткань, а прикреплялась на ее лицевой стороне шелковой ниткой еле заметными стежками. Таким приемом частично исполнена вышивка на воротниках женского платья, найденных в 1960-70 гг. при раскопках курганной группы в бассейне р. Оки у д. Маклаково в 65 км к югу от г. Рязани. Последние относятся к числу тех вышивок из коллекции Исторического музея, которые до сих пор еще мало изучены и не введены должным образом в научный оборот.

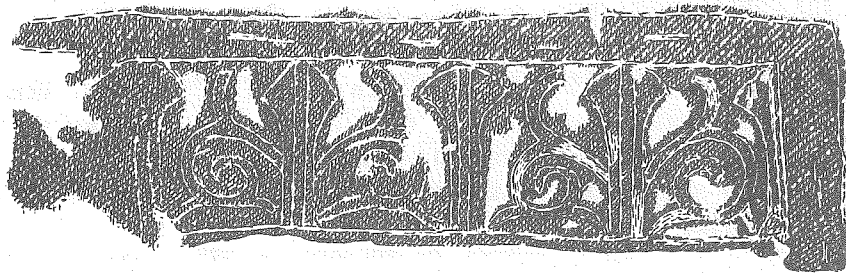
Маклаковская курганная группа расположена на правом берегу р. Прони — притока Оки. Здесь проходил торговый путь из русских земель в Крым и страны Ближнего

1) М. О. Новицкая. Гантуванья в Киевській Русі. „Археологія“, т. XVIII, Київ, 1965, стр. 36,37; Н. Т. Климова. Технологія шовкових тканин із колекції Державного Історичного музею“, сб. Історія і культура Східної Європи по археологічним даним“. М., 1971, стр. 234-239.

Востока: по рекам Проне, Ранове, Хупте, Рясе и Воронежу торговые караваны выходили к Дону, спускаясь затем по этой реке к Азову и Феодосии (Кафе) — одной из главных гаваней Крыма. Этим объясняется тот факт, что при раскопках средневековых памятников по берегам Прони часто встречаются фрагменты восточного стекла, обломки амфор южного происхождения, обрывки шелковых материй и золототканых лент. Так, из 14 раскопанных у д. Маклаково курганов с погребальным инвентарем в трех обнаружены обрывки византийских тканей. Эти фрагменты шелка находились при женских захоронениях в могильных ямах глубиной в 90-100 см.

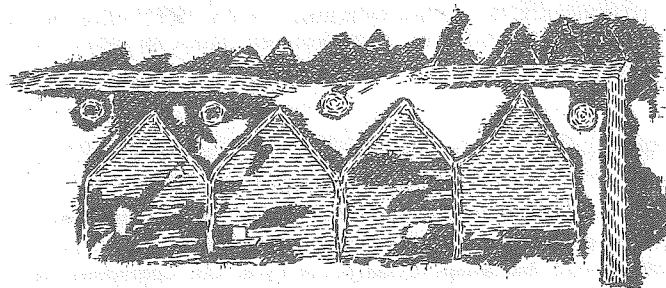
Труположения в глубоких могильных ямах являются такой деталью погребального обряда, которая дает возможность датировать Маклаковские курганы рубежом XI-XIII вв. Указанная дата подтверждается и характером вышивок, найденных в этих курганах. Они лежали на шейных позвонках и под нижней челюстью и служили обливкой ворота одежды. Выполненные местными вышивальщицами эти изделия поражают тонкостью работы и являются совершенными по красоте произведениями.

Легкое, изящное золотое шитье на одном из публикуемых нами воротников (шириной 4,3 см) в виде стилизованного „древа жизни“ — мотива, идущего из глубокой древности и широко распространенного в средневековом искусстве западных и восточных стран — исполнена еще в технике „на проем“. Этот узор, который является своего рода оберегом, очерчен шелковыми нитками стебельчатым швом (рис. 2). Что же касается



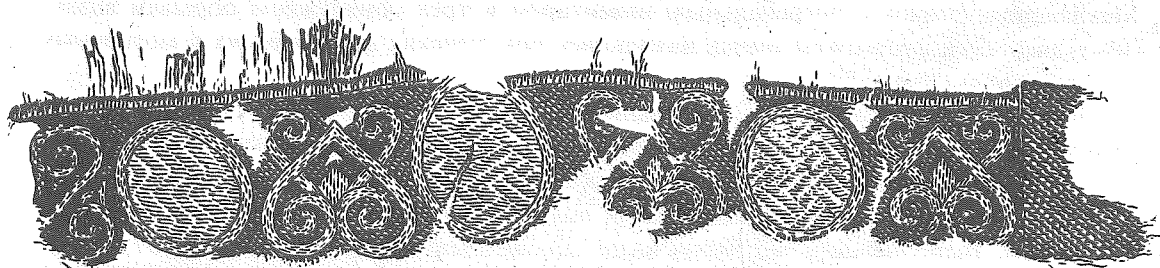
2. Фрагмент воротника из кургана 31 близ д. Маклаково Рязанской области.

остальных двух великолепных воротников из Маклаковских курганов, то они вышиты уже двумя способами — „в прикреп“ и „на проем“. Так большие плоскости узора вышивки, состоящего из каймы (из треугольников), ряда примыкающих друг к другу стрельчатых арок и расположенных между ними кружков (рис. 3) выполнены „в прикреп“: золотые нити прикреплены к лицевой стороне ткани красным шелком. При шитье же более мелких элементов орнамента — каймы, кругов, а также контура основного узора мастерица прибегла к старому приему „на проем“. Кроме золотого контура, все элементы рисунка дополнительно очерчены еще шелковым контуром, который, с одной стороны, отделяет золотый контур от красного фона ткани, с другой — от золотой плоскости арок. Ширина этого воротничка — 4,7 см.



3. Фрагмент воротника из кургана 21 близ д. маклаково Рязанской области.

Искусство русских вышивальщиц особенно выпукло проявилось в золотом шитье воротника с орнаментом, повторяющимся по всей его длине в виде другов и двух соединенных между собой сердцевидных фигур (рис. 4). Воротник этот сохранился почти полностью:



4. Фрагмент воротника из кургана 14 близ д. Маклаково Рязанской области.

длина его достигает 22,8 см, ширина равняется 2,5 см. Круги и сердцевидные фигуры исполнены в технике „на проем“, а плетеный и зигзагообразный узоры внутри кругов — „в прикреп“.

По данным структурного анализа воротник изготовлен из красного византийского шелка сложного саржевого переплетения². Для обводки орнамента четким контуром, а также для некоторых его деталей использованы шелковые нитки красного, золотистого и зеленого цветов. Частично сохранилась шелковая лента с золотной вышивкой „в прикреп“, обрамлявшая край воротника.

Следует подчеркнуть стилистическую и сюжетную связь данной вышивки с другими древнерусскими памятниками орнаментального шитья. Так, узор в форме сердца с завитком внутри аналогичен вышивкам из ряда курганов Владимирской и Горьковской областей. Близкий мотив имеется на опястье и поясе кн. Владимира Ярославича — старшего сына Ярослава Мудрого, умершего в 1052 г. и погребенного в Софийском соборе в Новгороде³.

Изображение круга, символизирующего солнце, встречается на воротниках из женских захоронений Псковской, Новгородской, Смоленской областей. Этот же орнаментальный мотив вышит на шелковых тканях, обнаруженных в тайнике Десятинной церкви в Киеве и в культурном слое Райковецкого городища близ Бердичева⁴.

Наконец, в памятниках древнерусского шитья в разных вариантах также прослеживаются плетеный и зигзагообразный рисунки данного воротника, которые повторяют узоры византийских золототканых лент, поступавших в XI—XII вв. в большом количестве на русский рынок⁵.

2) Исследование всех публикуемых тканей произведено старшим научным сотрудником Института Художественной промышленности Н. Т. Климовой. Приношу ей благодарность.

3) Каталог VI выставки произведений изобразительного искусства, реставрированных в ГЦХ РСМ. М., 1969, стр. 129; Записки Русского Археологического общества, т. V, стр. 103, рис. 71.

4) М. В. Фехнер, Золотное шитье Владимиро-Суздальской Руси. Сб. Средневековая Русь. М., 1976, стр. 223-224.

5) М. В. Фехнер. Шелковые ткани, как источник для изучения экономических связей Древней Руси. Сб. История и культура Восточной Европы по археологическим данным. М., 1971, стр. 215-216.

НЕПОЗНАТИ СРПСКИ ОКОВ ЈЕВАНЂЕЉА ИЗ МАНАСТИРА ЕСФИГМЕНА

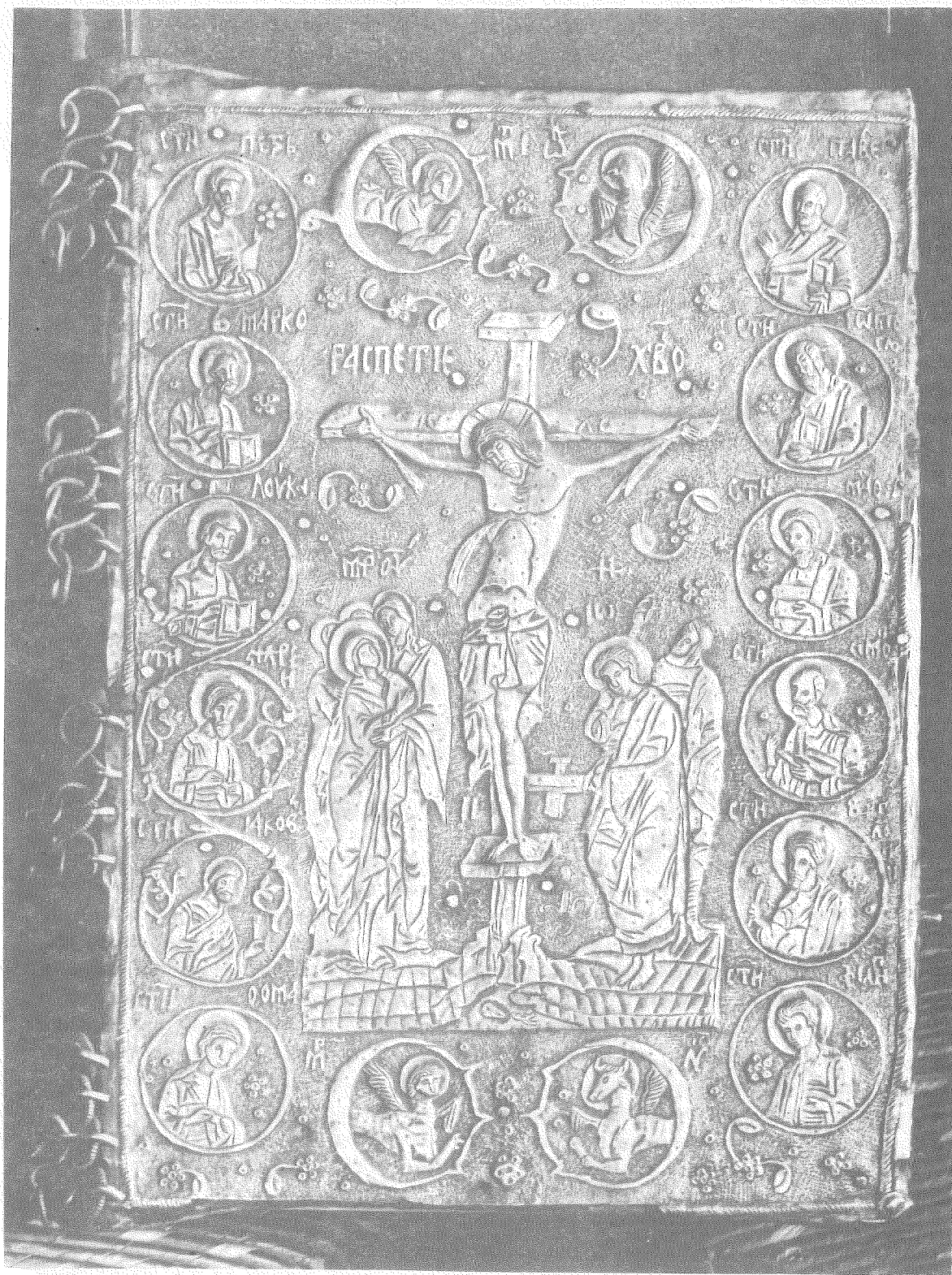
Старо српско златарство доста је истражено и проучено. О њему се зна и из писаних извора и по сачуваном материјалу. Посебно је пажња обрађена већим и репрезентативним радовима, а нарочито оковима јеванђеља, па и поред тога многа дела старих српских златара остала су непозната и затурена по манастирским ризницама изван домовине. Једно од тих је и сребрни оков из манастира Есфигмена у Светој Гори.¹ Оков је скинут са неке старије књиге, вероватно јеванђеља, и прикуцан на рукопис из XVII века. По својој иконографској концепцији не излази из оквира ни ранијих ни каснијих окова јеванђеља, али његови ликовни квалитети откривају време када је настао и везују се за стил који је владао на сребрним рељефима, сликарству, везу и минијатури крајем XIV и у XV веку. Систем композиције декоративних мотива, компоновање фигура и њихов распоред, такође одговарају том времену. Натписи на српском потврђују да је то рад српског мајстора.

На предњој страни окова приказано је Распеће Христово, према уобичајеној схеми: велики крст на коме доминира монументална фигура распетог Христа, под његовим ногама Голгота и Адамова лобања. Христос није приказан драматично, извијеног тела у грчу, већ обамро, миран, затворених очију, клонуле главе на десно раме. Једино крв која шикља из његових руку и испод ребара, даје акценат трагичне смрти. Десно од Христа стоји Богородица испружене десне руке према сину, а леву је положила на образ. Око ње жене, од којих највиша њу придржава. Лево од Христа стоје Јован и Лонгин. Јован је приказан у тузи, мало нагнут; Лонгин, крупан и снажан, у руци држи копље. Целу сцену уоквирују кружни медаљони састављени од лако изведене гранчице. У сваком од њих је попрсје апостола. Десно од Христа вертикални ред почиње са Петром, а затим се наниже ређају: Марко, Лука, Андреј, Јаков и Тома, а лево вертикални низ почиње са Павлом, па даље: Јован, Матеј, Симон, Вартоломеј и Филип. Изнад и испод Распећа, у кружним медаљонима који с једне стране имају лунуласта задебљања, а са друге три избочине подсећајући на приказивање Сунца и Месеца изнад Распећа, налазе се симболи четири јеванђелиста: Матеј као анђео, Јован као орао, Марко као крилати лав и Лука као крилати во.

У целој композицији Распећа изражена су три основна елемента: смрт, натуралистичко приказивање крви и достојанствени бол. Оквир који чине апостоли уклапа се у концепцију Распећа. Иако је цела композиција везана за византијску иконографију, у њој се осећа равнотежа између догматског тумачења ове сцене и уметничког тренутка када је оков израђен. Мајстор, у оквиру композиције, ликовно инсистира на Христу, који подсећа на монументалне фигуре Христа са зидног сликарства XIII века. Међутим, извесна недоследност изражена је у Христовим рукама, које су сувише танане према телу. Такво приказивање Христа налазимо већ почетком XV века на иконама грчког порекла. У уметничком погледу основна мисао уметникова заснована је на покушају давања индивидуалности апостола, на решавању групе жена, које имају посебну лакоћу и као композиционо и као ликовно решење. Туга Богородице, изражена на лицу, разликује се од забринутости исказане на лицу жене која је придржава. У том плитком рељефу, који делује као цртеж, мајстор је изврсно успео да дочара тренутак.

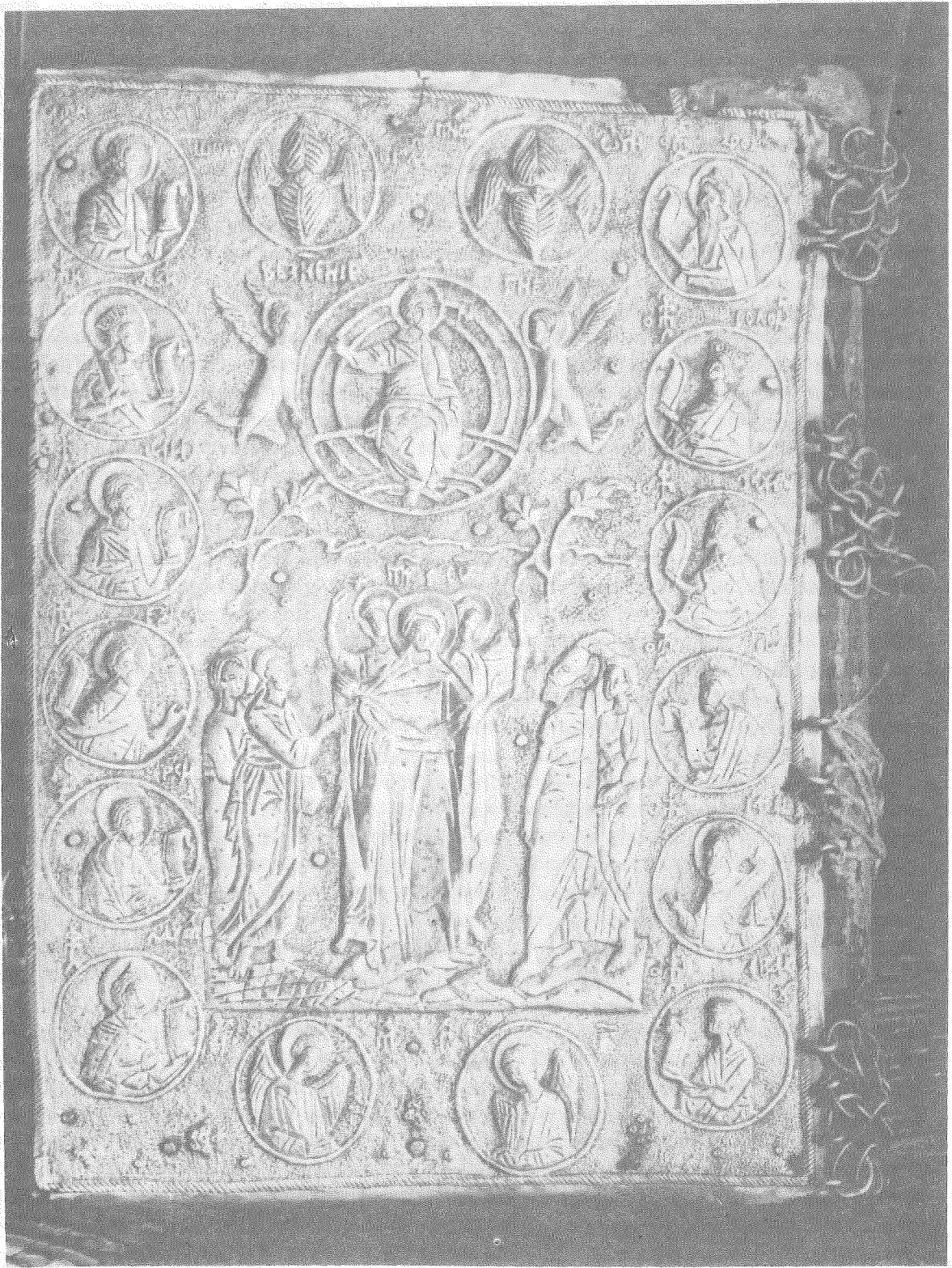
На другом делу окова приказано је Вазнесење Христово. У средини композиције постављена је импозантна фигура Богородице са раширеним рукама, а иза ње два анђела која показују на небо. Лево и десно од Богородице група апостола, мањих од ње. Изнад главе Богородице трака која дели земаљски од небеског света, а коју пресецају две гранчице.

¹ Оков је пронашао у манастиру Есфигмену др Гојко Суботић и уступио ми је фотографије ради публикавања. И овом приликом му се захваљујем топло на љубазности.



Ст. I — Оков јеванђеља из Есфигмена — Распеће

II. I — La couverture en argent de l'Évangile d'Esphigmen — Crucifixion



Сл. 2 — Оков јеванђеља из Есфигмена — Вазнесење Христово
Pl. 2 — La couverture en argent de l'Évangile d'Esphigmen — Ascension

Изнад, у три концентрична круга, које придржавају два анђела, на дуги седи Христос. Изнад Христа два кружна медаљона у којима су серафими, а испод Богородичиних ногу, опет у круговима, приказани су арханђели Михаило и Гаврило. Оквир композиције чине медаљони у вертикалном низу са ликовима пророка: Мојсије, Давид, Исаија, Језекија, Јеремија, Данило, а затим: Арон, Соломон, Захарија, Јоил, Јаков и Авакум. Представа Вазнесења на нашем окуву сиријског је порекла.² Литерарна подлога за ову композицију је визија апокалипсе, која је опет инспирисана пророком Језекијом³. Два анђела која придржавају мандорлу, тетраморфи (сигнирани на нашем окуву као шестокрили) који се налазе изнад главе Христове, представљају у ствари апокалиптичне животиње. Концентрични кругови у којима је приказан Христос су у ствари херувимска кола, која се још нису претворила у престо. Богородица, виша од свих, иза које стоје два анђела који рукама показују на Христа, отелотворење је цркве, чија је глава Христос који је на небу. Поделом сцене на два дела, небески и земаљски, потенцирана је теолошка мисао да ће Христос доћи опет у слави.

Међутим, и у тој композицији показују се све врлине старе српске уметности, која је апсорбовала византијске иконографске теме, али је у ликовним решењима била знатно слободнија, па упркос иконографских норми давала свој одређени израз. Тај посебни израз нарочито се огледа у решавању појединих фигура, које својом елеганцијом, етеричношћу, па и слободом, надмашују укалупљене шаблоне некада изванредно коректно обрађених окова. То ваздушно приказивање надземаљског, особито је изражено у Вазнесењу Христовом, где два анђела, придржавајући круг, лебде као права надземаљска бића. Насупрот њима, Богородица, оваплоћење земаљске цркве, раширених руку и огртача, представља супротност од Богородице-мајке која у Распећу тугује за умрлим сином. Група апостола поред Богородице у Вазнесењу, особито један, десно од Марије, у покрету, пружајући руку, вешто повезује себе, као човека, са Богородицом као црквом. Мајстор је знао и умео да осети, па да кроз покрет изрази драматичност и достојанственост тренутка. На тај начин цела композиција Вазнесења добија не само у теолошком тумачењу сцене, већ и у ликовном изразу који треба да дочара пророчку визију Вазнесења Христова, које је особито у средњем веку имало своје одређено значење.

Ако би се паралелно једна поред друге ставиле обе композиције на једном и другом делу окова, Распеће и Вазнесење, видело би се како се оне у суштини допуњују и да су инспирисане истом литерарном подлогом. Према патристичкој литератури, која се инспирисала Откровењем Јовановим, Васкрсење и Вазнесење се сматрало кулминацијом Христа.⁴ У Откровењу Јовановом је речено: „... и гле, престо стајаше на небу, и на престолу сеђаше неко...“, на нашем окуву у круговима седи Христос. У даљем тексту наводи се: „... И око престола бејаше двадесет и четири престола и на престолима видех двадесет и четири старешине где седе...“; на нашем окуву, на једном делу су дванаест апостола, на другом дванаест пророка. У Апокалипси се даље говори: „... и око престола четири животиње... прва беше као лав, и друга животиња беше као теле, а трећа животиња имађаше лице као човек и четврта животиња беше као орао кад лети...“ (Откровење Јованово IV, 2—7). Као оквир сцене Распећа, приказани су апостоли, међу којима су и четири јеванђелиста. Али изнад и испод распетог Христа налазе се симболи јеванђелиста, који су приказани исто онако како их описује Апокалипса. Изнад Вазнесења, појављују се тетраморфи, опет као апокалиптичне животиње. Све то говори да су на српском окуву из Есфигмена обе композиције дошле као одраз једног одређеног теолошког схватања распрострањеног крајем XIV и почетком XV века, које, потпомогнуто лаичком литературом, наговештава смак света, када се читају разна псеудотеолошка дела и јеванђеља и када се инсистира на смрти и поновном животу. И док се кроз иконографске сцене на овом окуву јасно осећа и види да је тумачењем Апокалипсе дошло до сажимања у једну основну мисао: победа над смрћу, дотле се у умет-

² Уп.: R. Berger, Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst, Reuthlingen 1926, 166.

³ H. Gutberlet, Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst, Strassburg 1935, 50.

⁴ Иста, 33—35.

ничком погледу основна мисао заснива на обликовању фигура и покушају давања индивидуалности свакој појединачној фигури.

Као пример могу да послуже ликови апостола на есфигменском окуву. При решавању портрета апостола, уметник не понавља одређене узоре, већ сваком даје посебну физиономију. Као пример могу да послуже ликови Петра и Павла који као да су преузети са неке иконе: Петар са густом косом и краћом брадом, Павле потпуно ћелав. Апостоли Филип и Тома приказани су сасвим млади, али зато један има дужу, а други краћу косу. Јован Богослов је старац који у руци држи затворену књигу. Разлика постоји и између Марка и Андреје, Луке, Матеје, Вартоломеја и Јакова — ниједан лик се не понавља.

То се исто дешава и када на другом делу окова приказује пророке. И ту, према своме знању и оновременим схемама, одваја поједине пророке. Покушава да с њиховим атрибутима, свитком, назначи њихову улогу. У целини гледајући добија се утисак да је у питању вешт и учен мајстор. Али упркос тим својим врлинама, које зраче из целог окова, мајстор нема увек среће приликом решавања руку. На овом делу окова, његове фигуре су издужене са доста малим главама према телу. Када приказује једног од апостола у сцени Вазнесења, невешто окреће главу стварајући четвртаст лик који није у сразмери са телом, а посебно не са танким рукама које падају низ тело. Одмах се види да није умео да прикаже профил. Да би фигуре добиле у лакоћи и да би се разбила монотонија, златар тачкицама испуњава тканине, па и тело распетог Христа. Тај елеменат се јавља и на Јефимијиној плаштаници из Путне⁵, као и на Никодимовом окуву из 1405. године.⁶ Четворолисни и петолисни цветићи разбацани по површини окова подсећају на слично стилизоване звездице на поменутој плаштаници из Путне. Изломљена трака која дели небески од земаљског света, а који пресецају две натуралистички обрађене границе, стилски се такође уклапају у то време. Слободне палмете на сличан начин стилизоване налазимо на илуминираним рукописима крајем XIV и почетком XV века.⁷

Међутим, есфигменски оков није једини сачуван из тог времена, друга два, један из Охрида, а други већ поменути Никодимов, приближно су истог датума, али потекли из других средина. На охридском окуву централна сцена Распећа само у општим цртама има сродности са есфигменским. Охридски оков је знатно рељефнији, његове фигуре иду до савршено добре обраде. Сваки детаљ је са много брижљивости израђен, па и поред тога, можда због претрпаности детаљима, охридски делује доста тврдо и статично, на њему нема оне ваздушасте атмосфере која је карактеристична за есфигменски оков. Никодимов оков је стилски близак охридском, али се и разликује од њега. Никодимов делује рустичније, без финих партија у решавању. Распети Христос на Никодимовом окуву је робустног тела, натуралистички обрађени грудни кош несразмеран је према доњем делу тела. Богородица и Јован су грубо обрађени, без тананости која се среће у иконопису и сликарству тога доба, као и на есфигменском окуву. Апостоли су стављени у аркаде, тако да су потпуно одвојени од централне сцене. У бојазности од празног простора, цела површина окова је испуњена декоративним мотивима који загушују композицију. И ту је Христово тело испуњено тачкицама, као на есфигменском окуву. У суштини, поредећи сва три окова јеванђеља, види се да, иако имају нешто заједничко међусобно, сваки за себе представља нешто друго и одраз је средине из које је потекао.

Стилски рашчлањујући есфигменски оков добија се утисак да је мајстор имао пред собом икону као предложак за матрицу. Иако фигуре не иду увек до савршенства, јер су присутна наивна скраћења, мајстор је умео да оствари јединство композиције, без утрпаности и мноштва детаља који често гуше целу сцену. У начину компоновања фигура изражена је јака жеља за груписањем и успостављањем равнотеже, али у исто време и истицањем појединих личности око којих се развија композиција. Фигуре су издужене,

⁵ Л. Мирковић, Црквени уметнички вез, Београд 1940, Т. V, сл. 2.

⁶ С. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă în Țările Române (sec. XIV—XIX)*, Bucuresti 1968, Т. 205—207.

⁷ Уп.: С. Радојчић, Старе српске минијатуре, Београд 1950. Т. XXIV.

продуховљеног лика, елегантних покрета. Целокупни изглед делује уједначено, без исфорсираности која понекад доводи и до гротескности. Када се есфигменски оков стилски упореди са ликовима на Јефимијиној плаштаници и са фигурама на андријашким дверима, види се сличност, која не представља опште место у ликовној уметности тога доба, већ један уметнички правац који је владао крајем XIV и почетком XV века. У ликовним вредностима он се одваја исто тако као и у иконографском мотиву и близак је руској уметности рубљовског доба. Упоређујући есфигменски оков са познатим крстом Јелене Палеологове-Драгаш, који је такође из краја XIV века, види се сличност приликом обликовања фигуре распетог Христа, што опет потврђује мишљење да је оков из краја XIV и почетка XV века и да припада кругу високе уметности.

Посматрајући у целини овај редак примерак старог српског златарства, потврђује се мишљење о високом домету српских златара, који су у плитком рељефу стварали права ремек-дела. Вероватно, новим истраживањима до сада мало познатих светогорских ризница, упознаћемо се и са новим радовима српских уметничких занатлија и допунићемо слику о њима.

Une couverture serbe inconnue protégeant un Evangile du monastère Esphigmen

Lors de ses recherches dans les monastères du mont Athos, Gojko Subotić, historien de l'art, a découvert, sur un livre du XVII^e siècle, une couverture en argent présentant une inscription en serbe. Ayant reçu les photographies de cette couverture, l'auteur de cette étude a fait des recherches dont voici le résultat: Sur le plat supérieur de la couverture est figurée la Crucifixion, sur le plat inférieur, l'Ascension. Les inscriptions sont en serbe. Après avoir comparé cette couverture avec les monuments datés de l'époque (l'épithios brodé par la religieuse Jefimija et conservé au monastère Putna, en Roumanie, et la porte royale du monastère Andrijaš, exposée au Musée national de Belgrade), ainsi qu'avec deux couvertures réalisées vers la fin du XIV^e siècle et au début du XV^e, l'auteur conclut, sur la base des analyses stylistiques, que la couverture en argent de l'Evangile d'Esphigmen remonte à la même époque, c'est à dire à la fin du XIV^e siècle ou au début du XV^e.

Dr B. RADOJKOVIĆ

ПРЕ-ДЕСПОТСКО НОВЧАРСТВО ПОРОДИЦЕ ВУКОВИЋ-БРАНКОВИЋ

Српско средњовековно новчарство поред огромног богатства и необично бујне динамике, обилује многим разноврсним па и неким нерешивим проблемима. Већина тих проблема не може се решавати успешно помоћу историографских података, којих готово и нема, већ се мора приступити комплексно, по свим његовим особинама. То новчарство представља једну специфичну целину, коју можемо назвати „рашком новчарском школом“. То је један непрекидни ланац, од почетка па до краја ковања српског средњовековног новца, чије карике су повезане једним строгим временским а логичним редом. Међусобним упоређивањем долазимо до могућности да свакој врсти новца из те групе пронађемо одговарајуће редно и временско место, тј. да извршимо класификацију па и датирање ковања појединих врсти новца. Када уочимо и протумачимо све оно што видимо на томе новцу, често ћемо доћи до неких нових и значајнијих података о извесним збивањима из наше давније прошлости, јер новац је одувек био израз суште материјалистичке стварности свога доба, те према томе и оно што је на њему приказано треба да буде стварност.

Предеспотско новчарство породице Вуковић-Бранковић је директан и логичан наставак тока развоја рашког новчарства у наставку ковања кнеза Лазара, као и Стефана Лазаревића, а потом се свако развија даље по својим специфичним условима. И ова група новца има своје специфичне проблеме, а поготово што је кована у најбурније доба наше прошлости, у присуству Турака а и ради недостатака историографске документације. Ова група новца са својим многобројним симболичким и енигматским приказима и натписима нас изазива да их тумачимо, како би били употребљиви и за друге домене наших друштвених наука. Међусобним упоређивањем тога новца у погледу резачке и ковачке технике а упоредо са свим оним што је на новцу приказано може се закључити, да и то новчарство има своју младост, зрелост и старост и да се развија под одређеним законским условима.

У овоме случају, а у првоме плану, поставља се питање ко је први из породице Вуковић-Бранковић почео да кује новац. Љубић¹ је новац са натписом: — СЛУГА БРАНКО — погрешно читао као — ЖУПАН БРАНКО — али је нагињао да га додели Бранку Младеновићу. Ковачевић² и Марић³ сматрају да је то новац Бранка Младеновића. Динић⁴ је био неодлучан. Међутим, Св. Душанић⁵, на темељу налаза 16 примерака тога новца код Госпођиног Вира на Ђердапу закључује, да је то новац Бранка Растислалића, који је за време цара Душана у Браничеву имао специјални политички статус. Ми сматрамо, да за време Душана на рашкој територији нико није могао ковати свој новац, па ни Душанов поочим деспот Оливер⁶. Постојећи историографски подаци о Растислалићима су недовољни, а сем тога тај новац по стилу и техничкој обради не одговара ни добу Бранка Растислалића, као ни Бранка Младеновића, а и прикази су много упрошћени. Сем тога постоје очевидне епиграфске грешке, јер у оно доба слово —У— писало се само као —ʒ—, а слово —Н— као —к—, исто као и слово —К— као —к—. Постоје и неки други недостаци, који би говорили у прилог да би то могла бити нека новија творевина, а о томе ћемо рећи нешто више другом приликом. Из свих наведених разлога могли би закључити, да је Вук Бранковић, као први члан владајуће породице почео први са ковањем свог новца, а то тек после косовске битке, приказујући се највероватније као наследник кнеза Лазара.

¹ Љубић С., *Опис југословенских новца*, Загреб, 1875.

² Ковачевић Љ., *Вук Бранковић*, *Годишњ. Н. Чупића* X, с. 227, Београд 1899.

³ Марић Р., *Студије из српске нумизматике*, САН, књ. ССLIV, с. 90—92, Београд 1956.

⁴ Динић М., *Растислалићи*; *Збор. радова визант. института* II, Београд 1953.

⁵ Душанић Св., *Налаз средњовеков. новца у Ђердапу*. *Старинар* XXI, Београд 1970.

⁶ Недељковић Љ., *Проблем новца деспота Јована Оливера*. *Збор. нар. муз.* 1976.

Вук Бранковић је рођен око 1350. г., ожењен 1372. г. Маром, најстаријом ћерком кнеза Лазара. Имао је три сина, Гргура, Ђурђа и Лазара. Добио је од кнеза Лазара на управу територије са Новим Брдом, Трпчом, Звечаном, Приштином, Скопљем и др., вероватно после 1378. г. када је од Балшића преотео Призрен. Вук Бранковић је готово у потпуности организовао своју самосталну економско-политичку власт, изузев извесних ограничења вазалске природе. Његова власт је била изразито наследног карактера. Организовао је и своју дипломатску службу. Поврх тога, а у смислу једнога од најзначајнијих владарских атрибута, ковао је и свој новац. Према томе Вук је имао све одговарајуће атрибуте родоначелника династије Вуковић-Бранковић, иако то још није прихваћено у нашој науци, јер се Вук уобичајено назива само „обласни господар“. Вук сам себе назива само „господин“. Јиречек⁷ га назива „господин и власник“, а Миклошић⁸ „господар Срблем и приморју“. Једину кнежевску титулу на Вуковом печату доноси Пуцић⁹ „благовјерни кнез“. Из свих тих разлога прихватили смо рађе да се ту ради о породици а не о династији Вуковић-Бранковић.

Кад год се спомене име Вука Бранковића, редовно се наметне проблем његове издаје на Косову и невере према кнезу Лазару. По домаћим летописима (Пећки, 1402—1405) то се само наслућује, јер се нејасно формулише. Прве вести о томе донео је Орбини 1601., а по њему и Лукаревић 1604. Иначе сви наши старији историчари одбијају Вукову издају, као: Иларион Руварац, Љуба Ковачевић, Фрања Рачки, Никола Радојчић и др. У новије доба неки аутори поновно износе то питање на тапет. Тако И. Божић: — О кнезу Лазару — Неверство Вука Бранковића —, Београд 1975. Од истог аутора и: — О улози Вука Бранковића —, Лето п. Матице Српске, књ. 415, 1975. Он сматра да је питање Вукове издаје на Косову остало нерешено, али да је изневерио Лазареву политику. Према многим симболичним приказима на Вуковом новцу може се закључити, да је он у прво време био у знатно бољој економско-политичкој ситуацији него Стефан Лазаревић, али да је убрзо запао у веома непријатељске односе према Турцима и да је једноставно нестао око 1396. г. Његова државина се тада растура а поновна породична наследна власт се јавља тек око ангорске битке, када његова породица кује његов посмртни новац, као и новац града Скопља, а потом кује његов син Гргур, Ђурађ и Лазар, и сам Ђурађ.

У погледу проблема Вуковог неверства према политици кнеза Лазара и његовог наследника Стефана имамо један податак против, а то је, да су у исто време у новобрдској ковници ковали своје „новобрдске“ динаре и Вук и Стефан, а према узору кнеза Лазара, бар у прво време после косовске битке.

Вук је имао и материјалних и технолошких услова да кује новац, јер је поседовао богате рударске ревира Новог Брда, са одавно уходаном ковницом, као и бившу ковницу Балшића у Призрену, где је ковао своју прву врсту новца. Трећу ковницу је имао у Приштини¹⁰, а четврту вероватно у Скопљу, где је кован његов посмртни новац за град Скопље.

Према приказима на новцу, као и према тежинској динарској стопи, Вук је ковао свој новац у знаку традиције рашке новчарске школе, која је нарочито у његово време претрпела даљњу и све снажнију тежинску девалвацију.

Комплексним методом упоредне анализе успели смо некако да класификујемо ту целу групу новца, па апроксимативно и да датирамо време ковања појединих врсти. То су сребрни: динари, полудинари и аспре, јер од неког другог метала тада код нас није ништа ковано, а следећим временским редом:

⁷ Јиречек-Радоњић, Историја Срба, II, 86, Београд 1933.

⁸ Миклошић, Monumenta serbica, 223 и 224.

⁹ Пуцић М., Споменици српски, Друштво српске словесности, Београд 1862.

¹⁰ Стојановић Љ., Старе српске повеље и писма, I/163, Београд—Карловци 1929.

А) ВУК БРАНКОВИЋ

I врста. На аверсу натпис као и на сличној Лазаревој врсти, но стилски и резачки лошије обрађен, гласи: „**БЪХАБА-БЛГО-БЪРИН-КНЕЗЪ-ЛАЗРЪ**“. На реверсу рашко-немањишки грб, без оквира на витлу (као код неких динара Стефана II Котроманића). Около је натпис „**БЛЪКЪ**“. Поред слова В налази се штит са три преграде, као и на VIII врсти Вуковог новца (сл. 6). Ова врста новца (сл. 1, 18 мм, 0,78 гр у Нар. Музеју у Београду из налаза са Чуке) поред нарочите интересантности је за сада и уникатни примерак. Објавио га Марић¹¹ као вазалски динар Вука Бранковића. Међутим, по стилској и технолошкој обради ова врста новца много личи на динаре Ђурђа I Балшића¹² из ковнице у Призрену, коју је Вук за Лазара заузео после Ђурђевог смрти 1378. г. Када узмемо у обзир и тадању тежинску девалвацију рашких динара и међусобно их упоредимо, видимо да Лазареви слични примерци имају средњу тежину од 1,01 гр (у 30 примерака), Ђурђа I Балшића 0,96 гр (19 измерених) а овај наш да има само 0,78 гр, то би говорило да је и последњи кован. Са обзиром на политички статус Вука Бранковића у време кнеза Лазара, а у недостатку било какве друге новчарске документације, нема довољно изгледа да би то могао бити Вуков сувладарски новац са кнезом Лазаром. Исто тако нема никаквих података, као ни знакова на новцу да би то могао бити посмртни новац кнеза Лазара. Још мање смисла има мишљење да је то Вуков вазалски динар под кнезом Лазаром, на онако малом терену распалог царства, а у време надирања Турака. Још мање изгледа има мишљење да је и Јаков, као вазал Вука Бранковића ковао свој новац. Сudeћи према самоме новцу може се закључити, да је у прво време после косовске битке Вук Бранковић био у знатно бољим економско-политичким приликама него кнегиња Милица и Стефан Лазаревић, па и у односу према Турцима. С обзиром на сумњиво наследно право Вука Бранковића после смрти кнеза Лазара могло би се закључити, да је Вук ковао своју прву врсту новца са Лазаревим натписом, да би се јавно декларирао као његов наследник. Ово свакако по извесним правима његове жене Маре а Лазаревог ћерке, а сем тога и са приказом рашког грба, као да се ради о наставку немањишке традиције.

Поред оних основних података које нам пружа нека група или врста новца, покушаћемо да све оне податке секундарне важности истакнемо и тумачимо при сваком поједином случају.

II врста. На предњој страни натпис у 4 реда: „**БЛАГОВЪРИН БЛЪКЪ**“. На другој страни рашко-немањишки грб, као и на првој врсти, а около натпис: „**БЛЪКЪ-БЛЪКЪ**“ 17 мм, 0,79 гр (сл. 2) у Нар. Муз. у Београду, а из налаза са Чуке; објавио Димитријевић С.¹³, као и један прим. у Приштини. У овој врсти Вук напушта натпис кнеза Лазара, али задржава рашко-немањишки грб на другој страни. Према томе присуство тога грба и на I као и на II врсти Вуковог новца могло би се протумачити да је он хтео да се прикаже као члан куће Немањића, па да је у тој традицији почео да кује и свој новац. У тај прилог говори и то, што је Вук већ на првим емисијама свога новца на реверсној страни приказао Христа, као и на ранијем рашком новцу. Исто тако је значајан и приказ Вука на његовом посмртном новцу, са ауреолом и кадионицом у руци, што би одговарало подоби архиђакона Стефана, заштитника куће Немањића (сл. 16—19).

С обзиром на ритам ковања Вуковог новца ова врста је кована вероватно већ почетком 1390. године.

III врста, слична је II врсти, али у натпису видимо по први пут монограм: „**ЮС -БЪ**“, а лево горе заставица од 4 пера. 17 мм, 0,76 гр, објавио Димитријевић С.¹⁴ Неки аутори као Марић и Димитријевић читају тај монограм као: „**ЈАКОКЪ**“ (Љубић, Т. XIV, 26), као на једном примерку са водоравним натписом, те сматрају да се ради о неком Вуковом вазалу Јакову. Међутим, у тај прилог не располажемо никаквом документацијом. Морамо споме-

¹¹ Марић Р., н. д. 22.

¹² Недељковић Љ., Новчарство Балшића, Старица XXII, Београд 1971.

¹³ Димитријевић С., Нове врсте ———, Старица XVII, сл. 39 и 40, Београд 1966.

¹⁴ Димитријевић С., н. д. сл. 41 и 42.

нути да Трухелка¹⁵ то „Јаков“ чита као скраћено име од Ђаковица. Према томе натписно значење тога монограма на Вуковим динарима морамо, бар за сада, сматрати нерешеним. Ова врста новца кована је некако око 1391. г.

IV врста је Вуков новобрдски динар. Сасвим је сличан Лазаревом (Љубић, Т. XI, 18) али са Вуковим натписом, сасвим другачијим владарским ликом, а и нешто је другачије и лошије обрађен. Владар је гологлав, вероватно голобрад, са крстом у десној руци, а около натпис: „—0911—ВЛКЛ“, деломично нечитак. На другој страни је Христос у мандорли (слично као и на Лазаревом новобрдском новцу), са натписом: „NO ————MOGABR“, а што треба да значи: NOVO MONTE MONETA ARGENTEA. 16 мм, 0,78 гр, из околине Пећи, у нашој збирци, (сл. 3). Ово је за сада уникатни примерак, а до сада необјављен. Нешто је лакши него Лазареви слични примерци, а и лошије је обрађен, што значи, да је и касније кован. Ова врста новца је нарочито занимљива и по томе што постоји и сличан новобрдски динар Стефана Лазаревића, веома сличних особина, те је према томе кован некако у исто време. То би говорило у прилог, да су у прво време после косовске битке Стефан Лазаревић и Вук Бранковић ковали новац у истој ковници, Вуковој, те да још нису били у непријатељским односима. Ковање тих динара може апроксимативно да се датира са 1392. г.

V врста. Владар гологлав, стоји, крст у десној руци, около натпис: „БЛЪКЪ-БЛЪКЪ“. На другој страни Христос на високом престолу (Љубић Т. XII, 24. 0,78 гр). Ту се види још увек имитирање новца кнеза Лазара, а од угледања на рашки новац остао је само Христос на високом престолу. Ковано око 1392/93. г.

VI врста је готово иста као и V, али владар уместо крста држи 4-перу заставу, која је вероватно неки Вуков специфични амблем, јер тога до сада још нисмо видели, а тиме се још више удаљава од Лазаревог новца, 16 мм, 0,88 гр, у нашој збирци (сл. 4). Кована је вероватно у току 1392/93. год.

VII врста је готово иста као и VI врста. Нешто је другачије стилске обраде, али поред Христовог престола видимо опет онај монограм: „ЮК-БЪ“ као и код III врсте. 17 мм, 0,78 гр, (сл. 5), у нашој збирци. Вероватно кована у току 1393. г. Постоје и варијанте монограма: ЮС-ОБЕ; ЮС-ЕО; Ю-СБ и сл.

VIII врста, показује већ готово потпуно удаљавање од имитирања Лазаревог новца, јер ту налазимо натпис у три реда: „ХЕЛКОЕ-ДИНАРЪ“ у новој стилизацији, а поред тога опет онај штит са три преграде, као и код I врсте, а десно опет монограм, сличан оном ранијем, али скраћен: СИ или у варијантама: Г, И, и сл., што неки аутори сматрају да значи „Јаков“. На другој страни је Христос на високом престолу, а без икаквих других знакова. 15 мм, 1,00 гр, (сл. 6), у нашој збирци. Ова врста Вукових динара има од свих највећу средњу тежину од 0,88 гр, а поједини примерци прелазе и 1,00 гр. Сем тога ова врста је понајбоље и резачки и ковачки обрађена од свег Вуковог новца. Сем тога у натпису као да је акцентовано да је то: Вуков динар, те импонује као да је то Вукова репрезентативна врста новца. Вероватно да је кована после 1392. г, када је Вук препустио Турцима Скопље, те се привремено ослободио њиховог притиска. Изгледа нам да се тиме завршава економско-политички просперитет Вука Бранковића, јер после тога видимо декаденцију Вуковог новца, како у погледу његове тежинске стопе, тако и у погледу резачке и ковничке обраде.

IX врста. Натпис у 4 реда: „СНДНИАРЪ БЛКЪОБ“, а на другој страни коњ без јахача, са остацима неког натписа. Знатно лошије обрађен него претходни VIII врсте. 16 мм, 0,68 гр, објавио Димитријевић¹⁶. Ову врсту смо поставили на ово редно место с обзиром на значење натписа. Као да се наглашава да је и то Вуков динар, поред неких других, па и поред његове видне декаденције. Кована је вероватно 1394. г. Ова врста би се могла и на специјалан начин тумачити. Натпис као да нам каже: „па и ово је Вуков динар иако га више не видимо на коњу“. То би значило да можда Вука више нема. У тај прилог би говорила и

¹⁵ Трухелка Ђ., Налаз код Рибића, Wiss. Mitt. Bd XI, Sarajevo 1905.

¹⁶ Димитријевић С., н. д. сл. 37 и 38.

нешто мања тежина као и знатно лошија обрада новца. Према томе то ковање би могли датирати и на око 1396. г.

X врста. Ту се јавља потпуно удаљавање од свих досадашњих врсти динара, са приказом лава удесно а натписом: „**ЕЛЪКЪ-ЕЛЪКЪ**“, на другој страни Христос на високом престолу са неким нејасним словним знацима. 15 мм, 0,90 гр (сл. 7), у нашој збирци. Ова прва појава лава на новцу свакако представља амблем породице Вуковић-Бранковић, а не тзв. „Смедеревског лава“, како то неки сматрају, јер тада Смедерево као град још није био подигнут. Сличног лава, али улево, налазимо касније и на новцу Ђурђа Бранковића. Ова врста новца кована је по нашем оцењивању негде 1394. г.

XI врста, представља опет једну потпуно нову врсту новца, у веома динамичном новчарству. На предњој страни је монограм, који очигледно значи: „**ЕЛЪКЪ**“, а на другој страни Христос на ниском престолу, са траговима неких нејасних словних знакова, као и натписа, а за које је Шафарик сматрао да су арнаутски. 12 мм, 0,72 гр (сл. 8), у нашој збирци. По нашем оцењивању ова врста је кована око 1394. г.

XII врста, опет је једна нова врста, са натписима у два реда: „**ЕЛЪ-КЪ**“, а са десне стране доле приказани су: муње, трње, грана или копље. На другој страни је Христос на ниском престолу, са неким нејасним словним знацима. 15 мм, 0,68 гр, (сл. 9), у нашој збирци. Ковано око 1394. г.

Овде нам се намеће питање, шта значе они прикази: муње, трње, копље и сл. Тада су се економско-политичке прилике у Вуковој државини већ увелико погоршавале, а његов новац постепено девалвирао, јер притисак Турака је бивао све већи и већи, те би они прикази могли да представљају све недаће и опасности Вукове, као и тешку борбу за опстанак.

XIII врста је иста као и претходна, а где поред натписа у два реда: „**ЕЛЪ-КЪ**“, уместо оних ранијих приказа (муње, трње и др), видимо како птица (Ибис!) прождире змију. На другој страни је Христос на ниском престолу, са неким нејасним словним знацима. 15 мм, 0,68 гр, у нашој збирци, (сл. 10). По нашем оцењивању, ова врста је кована 1395. г.

Вероватно, као и у предњој XII врсти, где они прикази муње, трња и др. алегорично приказују опасности које су се надвиле над Вуковом државином, тако и овај алегоричан приказ са птицом која прождире змију, може да значи тешку борбу, при којој Вук симболички прождире Турчина.

XIV врста је слична као и две претходне врсте, где поред натписа у два реда: „**ЕЛЪ-КЪ**“, десно доле уместо ранијих приказа видимо неку четвороножну животињу, као да подмукло, са подавијеним репом и погнутом главом прилази Вуку (натпису). Испод животиње су две преломљене црте (муње!), а испод натписа једна дебља црта (можда риба!), затим слово „Е“ а по томе врх копља. На другој страни је Христос на високом престолу, благосиља, а поред престола: „**ІС-ХС**“. Пром. 14 мм, 0,85 гр у збирци др Станише Новаковића (сл. 11). Ова врста спада у последње Вукове емисије. Кована 1395/96. г., те олакшава и датирање XII и XIII врсте.

Као и онај приказ у XIII врсти, где птица прождире змију, тако и овде алегоричан приказ са подмуклом животињом, треба да нам илуструје тадање тешке економско-политичке прилике са којима је имао да се бори Вук Бранковић. Сличан примерак је и у Бриџанском музеју.

XV врста. То је полудинар, на коме је предња страна слична XII и XIII врсти, са натписом у два реда: „**ЕЛЪ-КЪ**“, изнад кога је слово „S“ између два кружића. Са друге стране Христос стоји, са неким нејасним натписом. 12 мм, 0,32 гр, у нашој збирци, (сл. 12). Кована 1395/96. г.

XVI врста је опет полудинар, где је на предњој страни штит (нешто слично као и на VIII врсти (сл. 6), а около натпис: „**БЛАГОСРНИ ЕЛЪКЪ**“. Са друге стране Вук стоји са крстом у десној руци (без ауреоле, за разлику са истим приказом са ауреолом, (сл. 14), као посмртни новац), а около неки неразумљив натпис, највероватније: „**ЕЛЪ-КЪ**“. Примерак је изнео Љубић, Т. XIII, 4; 11 мм, али без тежине. Овај примерак спада вероватно у последњу

Вукову емисију, не само ради тога што је то полудинар, као и XV врста, него што је готово иста врста откована у варијанти са ауреолом око Вукове главе (сл. 14), што ћемо приказати као Вуков посмртни новац, те је од важности и за датирање, а то је тик пред Вукову смрт, вероватно крајем 1395. г.

Тиме се завршава новчарство Вука Бранковића. Имамо утисак да је Вук изненада а без трага ишчезао. Документарно, последњи пут се Вук спомиње поводом оставе у Дубровнику 10. I 1396.¹⁷ По Српским Летописима Вук је истеран из земље 6. X 1398, а по Миклошићу (231) тога датума умро је у Београду. По Шафарику (Летописи, 73, 74), отрован је у Македонији. Према А. Ивићу, умро је 1397. Народна традиција сматра да га је убио Бајазит. Постоји још један податак,¹⁸ да је монахиња Јевгенија (кнегиња Милица) 1397. обишла манастир Дечане. То значи да тада већ није било Вука, јер он је држао Дечане. После тога постоји једна празнина у погледу новчарских као и историографских података, па све до 9. I 1401. г., када се по први пут јавља породица Вукова, али без Вука.¹⁹ Као што видимо, датум и узрок Вукове смрти још је обавијен тамом. Према срећеном а делом и протумаченом нумизматичком материјалу, с обзиром на количину, ритам развоја Вуковог новчарства, свега онога што је на њему приказано, а ослањајући се и на историографску документацију, изгледа нам као највероватније, да је Вук Бранковић умро око 1396. г. Од тада па све до пред ангорску битку нема никаквог трага власти породице Вуковић-Бранковић, као ни њиховог новчарства. Већ око 1400/01. год. контрола Турака у нашим крајевима је попустила пред ангорску битку, те се породица Вукова политички рехабилитовала, па почела да кује и Вуков посмртни новац.²⁰ Срећен и у неколико протумачен новчарски материјал и у овоме случају представља веома значајан историјски документарни материјал. Што се тиче Вукове тзв. „издаје“ на Косову, по његовом новчарству не може се ништа закључити. Међутим, по необично интересантним алегоричним приказима на више врсти његовог новца (сл. 9, 10 и 11) видимо приказано трње и муње, Ибис прождире змију и животиња се прикрада Вуку, те се из тога даје закључити, да је био у изразито непријатељским односима са Турцима. Тако је сматрао и Јиречек.

У погледу његове невере према кнезу Лазару и његовим наследницима, а с обзиром да су некако у исто време Вук и Стефан Лазаревић ковали новобрдску врсту новца можемо закључити, да тада, још око 1392. г. нису били у непријатељским односима (IV врста, сл. 3). До сада необјављени примерак новобрдског новца Стефана Лазаревића, приказаћемо другом приликом.

Б) ПОСМРТНИ НОВАЦ ВУКА БРАНКОВИЋА

(1400—1402)

У прилог доказа да је неки одређени новац посмртни новац одговарајућег владара, изнели смо у једном нашем приказу.²⁰ Све то слично важи и за посмртни новац Вука Бранковића, на коме видимо владара под ауреолом и натписом његовог имена, у више варијанти, па и у облику светитеља. Као и у другим случајевима, тако и код Вука, као узор за посмртни новац узете су врсте из његових последњих емисија новца, уз додатак знакова смртности (ауреола око главе, кадионица у подоби св. Стефана).

I врста је у ствари као и претходна XII, XIII и XIV врста, али уместо оних ранијих приказа поред натписа у два реда „+ БЛЪКЪ“, десно доле видимо овога пута малу Вукову главу у ауреоли. Да то није Христова глава говори, што је Христос већ приказан на другој страни новца. Вукова глава је приказана са кратким брковима и брадом, нешто слично као и на његовим ранијим врстама новца, те према томе то не може бити ни неки светитељ. На

¹⁷ Стојановић Љ., н. д. 148.

¹⁸ Ћирковић С., Сугуби венац, Збор. Филоз. Факулт. VIII, с. 236. Споменница М. Динићу.

¹⁹ Стојановић Љ., н. д. 147.

²⁰ Недељковић Љ., Посмртни новци срп. средњов. владара. Збор. Нар. музеја, Београд 1976.

другој страни је Христос на високом престолу, као и на његовим ранијим сличним врстама новца, а без икаквих словних ознака, 15 мм, 0,80 гр у збирци Љ. Ковачевића у Нар. музеју (сл. 13). Према тадањим економско-политичким приликама као и према нумизматичком оцењивању сматрамо, да је ова врста кована око 1400—1402, г.

II врста. На предњој страни у средини штит (или калпак!), а около натпис: „**БЛАГОСРНИ -БЪ- КЪ**“. На другој страни владар, са главом у ауреоли, стоји са жезлом у облику крста у десној руци, а около неразумљив и нејасан натпис. 11 мм, 0,33 гр, (сл. 14), у нашој збирци. Ова врста је потпуно слична Вуковој XVI врсти (Љубић Т. XIII, 4), али са разликом што је овде ауреола око главе владара. Да се ту не ради о приказу Христа или неког светитеља указује жезло у облику крста у десној руци владара. Ова врста је по нашем мишљењу кована међу првим врстама Вуковог посмртног новца око 1400—1401. г. као полудинар.

После ове II врсте Вуковог посмртног новца видимо да се прекида традиција ковања по узору на све раније врсте. Јављају се нови прикази, па и натписи, као и другачија резачка и ковничка обрада новца, а на веома сличним врстама. Новац је боље обрађиван а и просечна тежина му је нешто мало већа. Ово вероватно из разлога, што су се економско-политичке прилике породице Вуковић-Бранковић поправиле пред ангорску битку, а то је:

III врста Вуковог посмртног новца новог типа. Ту видимо владара под ауреолом, стоји, у десној руци држи грану са три гранчице, а десно је натпис: „**БДЪ-КЪ**“. Глава владара личи Вуковим главама на његовом ранијем новцу. На другој страни Христос на ниском престолу благосиља. 15 мм, 0,77 гр (сл. 15), у нашој збирци. Кована вероватно око 1401. г. Код Љубића (Т. XII, 23) је сличан примерак, без означене тежине, али га погрешно чита као да је новац деспота Вука (Бранковића).

Овде је необично занимљив алегорични приказ гране са три гранчице у Вуковој десној руци, што највероватније представља симбол његових наследника, жене Маре и три сина, Гргура, Ђурђа и Лазара, тј. породично стабло.

IV врста је слична III врсти, али владар у десној руци држи кадионицу, са истим натписом: „**БДЪ-КЪ**“. На другој страни Христос на ниском престолу као и раније, а десно поред престола словни знаци, најчешће „А“. (сл. 16). 14 мм, 0,63 гр, у нашој збирци.

У овој врсти је необично занимљив алегорични приказ владара под ауреолом а са кадионицом у руци и Вуковим натписом. Несумњиво се ради о покојном Вуку Бранковићу, највероватније у подоби архиђакона Стефана, као заштитника куће Немањића. То би значило, да је Вукова породица, кујући ову врсту новца, хтела да га прикаже као члана породице Немањића, а вероватно и као светитеља. И ова врста, као и она пређашња, кована је по нашем оцењивању око 1401. г.

V врста је потпуно слична IV врсти, али са разноликим, нејасним и нечитким натписима поред владара, а исто тако и са словним знацима поред Христовог престола. Сем тога иста им је резачка и ковничка обрада, сличних су тежина и величина, као и истог материјала сребра, те их нећемо ни приказати. У нашој збирци налази се 8 примерака са промером око 14 мм, а средњом тежином од 0,64 гр. Ковано око 1401. г.

VI врста је по приказу владара и Христа потпуно слична V врсти, али поред владара налазимо натпис: „**МАРЕЛИ**“, десно, а „**АВИ**“ лево. 15 мм, 0,65 гр, (сл. 17), у нашој збирци. Регистровано 8 примерака са сред. тежином од 0,61 гр. У овој врсти (заправо подврсти) је необично интересантан натпис: „**МАРЕЛИ**“, те је доста вероватно да се ради о Вуковој жени „Мари“, тада као глави владајуће породице Вуковић-Бранковић.

VII врста је по приказима владара и Христа потпуно слична IV до VI врсти, али овога пута са натписима у три варијанте: „**СКОПЕ**“, „**СКОПЕ**“ и „**СКОП**“. Промери око 15 мм, тежине 0,60; 0,54 и 0,63 гр (сл. 18 и 19, сви у нашој збирци). Трећи примерак није приказан, јер је лошије очуван. Један примерак у Нар. музеју Београду.

Ова врста је нарочито занимљива због натписа града Скопља. Из тога би могли закључити, да је после Смрти Вука Бранковића његова породица поновно држала Скопље, те

ковала и скопски градски новац. То је било могуће у време око ангорске битке, када је турска политичка контрола у нашим крајевима попустила, а око 1401. г.

III—VII врста ових посмртних динара се видно разликује од свих ранијих врста, не само по потпуно различитим приказима, него и по сасвим другачијој стилској, резачкој и ковничкој обради, која је за ову групу потпуно иста. У тај прилог говоре и сличне величине и тежине тих динара, као и материјал сребра. Према томе јасно је да их је обрадила једна те иста резачка рука, као и иста ковница. Са обзиром да на VII врсти видимо натпис града Скопља, то је доста вероватно да је ова група посмртног Вуковог новца кована у ковници града Скопља, које је вероватно већ око 1401. г. било опет а пролазно у власти породице Вуковић-Бранковић.

Овде се поновно јавља проблем ковања посмртног новца. По томе питању смо већ нешто опширније говорили.²⁰ У овом случају морамо истаћи, да су у прво време после смрти кнеза Лазара ковани његови посмртни новци, слично као и после смрти Вука Бранковића. То би значило, да Турци у то време нису дозвољавали у пуној мери наследну власт у својим вазалским државицама, па према томе ни ковање новца самих наследника власти. Са Лазаревићима су се изгледа убрзо споразумели, те су дозволили и Стефану Лазаревићу, вероватно и више година пре ангорске битке, да кује свој кнежевски новац. Међутим, као што можемо закључити, Вукови наследници су тек у време око ангорске битке могли да кују Вуков посмртни новац, а свој властити новац тек после саме битке.

В) ГРГУР ВУКОВИЋ

Гргур је најстарији син Вука Бранковића и Маре, најстарије ћерке кнеза Лазара. Рођен негде око 1373. г. Први пут се спомиње поводом оставе у Дубровнику 19. I 1395. г.²¹ Да је суделовао у ангорској бици говори писмо Дубровника Мари 12. XII 1402, да се Дубровчани радују што се Ђурађ здрав вратио мајци, а надају се да ће и Гргур.²¹ У документима последњи пут се спомиње поводом разрешнице неког рачуна 25. III 1406.²¹ О Гргуру нам је мало шта познато, те не знамо ни када је умро, али су нам за сада познате свега две врсте његовог новца и то:

I врста. Владар на предњој страни, голобрад, са краћим брковима, стоји. У десној руци крст, а около деломично излизан али јасан натпис: „БЛАГО(С)ГО-ДЕГГ-а“, тј.: БЛАГОСЛОВИ ГОСПОДЕ ГРГУРА. Са друге стране Христос у мандорли, стоји, а са стране: „IG-XC“. 16—17 мм, 0,87 гр, (сл. 20), у нашој збирци. Резачки и ковнички веома рђаво и примитивно обрађен. Други познати примерак објавио Димитријевић²², 12 мм, 1,00 гр, али погрешно чита оно „ДЕ“ као деспот, те га додељује деспоту Ђурђу Бранковићу, па и поред превелике стилске разлике у току развоја тадањег новца од готово 30 година.

Из поменутог дубровачког писма Мари²¹, а са овако симболичним натписом на новцу нам је потпуно јасно, да је ту врсту новца ковала породица Гргура Вуковића у време непосредно после ангорске битке (1402.), са инвокацијом бога (Христа) молећи га да се Гргур врати из ангорске битке. Ова врста новца нам уједно тумачи, да су Вукови наследници дошли до могућности да кују свој сопствени новац тек у време ангорске битке, а и касније, када су Турци били у неповољној спољној као и унутарњој политичкој ситуацији. После Вукове смрти, а све до пред ангорску битку, као што се може закључити из Вукових последњих врсти новца (сл. 9, 10 и 11), као и престанак ковања у току око пет година, све до пред ангорску битку, говори у прилог, да су Турци били у изразито непријатељским односима према Вуковићима.

II врста. На предњој страни натпис у два реда: „ГРЪГ-ЗРЪ“, нешто слично као код XII Вукове врсте, а на другој страни Христос у мандорли, благосиља. Примерак је мањи и лакши него онај претходни, 13 мм, 0,57 гр, у Нар. музеју у Београду, (сл. 21). Нешто је мало

²¹ Стојановић Љ., н. д. 144, 152 и 156.

²² Димитријевић С., Нове врсте..., Старинар IX и X, 1958. и 1959. стр. 161.

боље обрађен него претходни, али је са њиме веома сличне резачке и ковничке обраде, те их је обрадила вероватно једна те иста рука, а у истој ковници. Ова врста могла је бити кована после Гргуровог повратка из ангорске битке, па све до нешто после 25. III 1406. г., када се он у документима последњи пут спомиње.²³ По Шафарику (Летописи, с. 75), умро је 24. III 1408. г. Миклошић знатно другачије датује његову повељу манастиру св. Павла у св. Гори на дан 3. X 1413. г.²⁵

После Гргурове смрти наследну власт преузимају браћа му Ђурађ и Лазар, те кују и свој заједнички новац:

Г) ЂУРАЂ И ЛАЗАР — ВУКОВИЋИ

(1408 — 1410)

Једина врста. На предњој страни је натпис у четири реда, који гласи: „ГНЬ-ГЮРГЬ-НЛАЗА-РЬ“, а на другој страни је Христос на ниском престолу са монограмом, „IG-XG“. 19 мм, 0,95 гр, (сл. 22), у нашој збирци. Ова врста динара је веома добро и чисто урађена, а и преко очекивања и нешто већег промера и тежине.

Ова врста заједничког динара јасно говори да су после Гргурове смрти власт преузели Ђурађ и брат му Лазар са мајком Маром. Ово је једино позната врста њиховог новца, те је према томе и њихова заједничка власт кратко трајала, а до Лазареве погибије 11. VII 1410. г., када га је погубио Муса²⁶. После тога, по документима, јавља се само Ђурађ са мајком Маром, а коначно и сам, те кује свој самостални предеспотски новац:

Д) ЂУРАЂ ВУКОВИЋ-БРАНКОВИЋ

Рођен је 1374. г., а ожењен Јерином (Иреном) Кантакузином 1413. г. Ауторитативно је преузео власт са мајком Маром после смрти брата Лазара 1410. г., те одмах почео и са ковањем свога новца:

I врста. Лав улево у тачкастом кругу, около натпис: „+ ГЮРЬГЬ-ВУКОВИКЬ“. На другој страни Христос у мандорли са монограмом: „IG-XG“. 18 мм, 1,24 гр, у Ковачевићевој збирци, (сл. 23). Ова врста је доста добро обрађена, а обзиром на значај натписа и већу тежину него сви остали његови новци, импонује нам као његов репрезентативни новац, вероватно кован у почетку његовог самосталног владања, око 1410. г.

II врста. Велика Ђурђева глава са кудравом косом, пунијим лицем, брковима и повећом брадом, а около натпис међу 4 љиљана: „Г-О-РЬ-Г-Ь“. Са друге стране Христос у мандорли, као и код I врсте 18 мм, 1,00 гр, у нашој збирци, (сл. 24). Овде је Ђурђева глава необично добро обрађена, са свима појединостима, те представља далеко најбоље уметнички обрађен владарски лик у целокупном српском средњовековном новчарству. Сасвим је вероватно да је то стварни Ђурђев лик. Није искључено да је ова врста кована у време његове женидбе, око 1413. г.

III врста. Лав у покрету улево, около натпис: „ГОСПОДИН-ГЮРЬГЬ“. На другој страни Христос у мандорли, као и код I и II врсте. 18 мм, 1,10, гр, у нашој збирци, (сл. 25). За разлику од Вуковог новца овде је лав окренут улево. Ова врста је сличних димензија и тежине као и обе предње врсте, али је лошије обрађена. Кована је вероватно око 1413. г.

IV врста. Лав у покрету улево, знатно већи него раније, а около је натпис: „Ю-РЬ-Г-Ь“, у појединачним словима међу четири љиљана. На другој је страни Христос у мандорли, као и раније 18 мм, 0,95 гр, у Нар. музеју у Београду, (сл. 26). Доста је добро обрађен, а по стилу обраде доста личи на онај са Ђурђевим портретом, те их је вероватно обрадила и једна рука. По ритму развоја Ђурђевог новчарства, ова врста је вероватно кована око 1414. г.

²³ Стојановић Љ., н. д. I, 156.

²⁴ Миклошић, н. д. 278.

²⁵ Јиречек-Радоњић, н. д. II, 114.

²⁶ Јиречек-Радоњић, н. д. II, 116.

V vrста. На предњој страни је велики Ђурђев монограм: „ГОРЂ“ , украшен завијуцима и са два љљана. На другој страни је Христос у мандорли, као и раније. Ова врста је доста добро обрађена, али ложије откована 19 мм, 0,94 гр , у Нар. музеју у Београду. Кована вероватно 1414/15. год. (сл. 27).

VI vrста. Натпис у три реда: „ГНЪ-ЮРГ-0-0“ . Са друге стране Христова глава! (можда и Ђурђева), а са стране 4 звездице. 12 мм, 0,26 гр , а то значи да је аспра. (сл. 28), у Нар. музеју у Београду. Кована вероватно 1415. г.

VII vrста. Лав улево између 4 звездице, а на другој страни је очигледно Ђурђева глава, нешто слична оној на II врсти, а околу осам звездица. 11 мм, 0,38 гр , тј. аспра! (сл. 29), у Нар. музеју у Београду, из налаза са Новог Брда као и VI врста. Поред тога што су обе ове последње врсте аспре, оне су и веома лоше обрађене, те су највероватније и последње врсте Ђурђевог предеспотског новца. Коване су највероватније око 1415. г., када је Деспот Стефан Лазаревић прихватио сестрића Ђурђа као свога наследника. Према Јиречку, Ђурађ се помирио са ујаком Стефаном 1412. год., а по Љубићу²⁷ то је било тек 1416. године. Пошто та оба датума још нису сигурно утврђена, то долази у обзир и нумизматичко оцењивање. Са обзиром на ток развоја Ђурђевог предеспотског новчарства, његову динамику и број врста, можемо апроксимативно оценити, да је Ђурађ престао са ковањем свога предеспотског новца негде око 1415. г , те да је и измирење могло да уследи око 1315. г. Није искључено да је и после тога Ђурађ још нешто ковао, можда оне аспре, тј. своје последње предеспотске врсте новца (сл. 28 и 29).

Некако у исто време када се Ђурђе помирио са ујаком Стефаном и Балша III Балшић, притиснут Венецијом и Турцима, а око 1415. г., предао је све своје зетске земље ујаку Стефану. Тако су се поново нашле на окупу све српске земље, сем оних под Венецијом и Турцима, те се тако после око 45 година почео опет да кује јединствени српски новац, а у јединственој српској држави.

На крају морамо напоменути да на Ђурђевог предеспотском новцу (сл. 23, 25, 26 и 29) налазимо лава, али окренутог улево, за разлику од Ђурђевог деспотског новца где је лав окренут удесно. То значи да то није такозвани „смедеревски лав“, како га неки називају, јер је приказиван у време када Смедерево као град још није постојало, па и у време Вука Бранковића. Лав је свакако амблем породице Вуковић-Бранковић. Добро нам је познато, да се стално појављује по нека нова и непозната врста српског новца, па као да томе нема ни краја. У очекивању неких нових врста очекујемо и допуну као и корекцију овде изнесених тумачења и гледишта.

ПОГОВОР

Необично богато и динамично српско средњовековно новчарство у својим приказима и натписима, садржи многе па и нерешиве проблеме. Ово нарочито важи за новац владајуће породице Вуковић-Бранковић, који је кован у најсудбоносије доба наше давније прошлости, по пропасти српске царевине а у присуству Турака. На томе новцу налази се мноштво нејасно изражених, дефектних па и енигматских података, који се не тичу само новчарства него и других домена наших друштвених наука. Према томе тај новац представља још недовољно искоришћен а необично богат историјски документарни материјал за изучавање наше прошлости. Обимном упоредном анализом свег расположивог материјала успевамо некако да ту групу новца класифицирамо, па у главном и датирамо. Постојећи историографски материјал у ту сврху није довољан, те је тим више потребно напоре усмерити у правцу испитивања и тумачења самога новца. Тим путем успевамо некако да протумачимо значај неких приказа и натписа на новцу, али изванредан део им је још увек покривен тамом.

²⁷Љубић С., н. д. стр. 172.

Сматрамо да је Вук Бранковић као родоначелник владајуће породице први и почео да кује новац (сл. 1) а то тек после смрти кнеза Лазара, те да то није вазалски као ни посмртни новац са кнезом Лазарем, него да ту постоји тенденција да се Вук прикаже као Лазарев наследник, а сем тога, да приказом рашко-немањинског грба жели да се прикаже наставак немањинске традиције. Да се Вук уклопио у систем тока развоја рашке новчарске школе, не говоре само прикази и натписи на новцу, него и тадања стопа рашког динарског важења. У прво време Вук је био у знатно бољим економско-политичким приликама него Стефан Лазаревић, а то се види и по самоме новцу, али убрзо улази у очевидно непријатељске односе с Турцима, те му они већ 1392. г. узимају Скопље и све га више потискују. У томе смислу говоре и прикази на новцу: муње, трње, копље, (сл. 9), затим птица (Ибис!) прождире змију, (сл. 10 Турчина!), да се подмукла животиња примиче Вуку (сл. 11), а коначно на сличној врсти новца видимо и Вукову главу под ауреолом (сл. 13). То значи да је Вук мртав, а после јануара 1396. Вук се више нигде не спомиње. Напросто је нестало. Нема никаквих сигурних података о његовој смрти, а историчари се у томе разилазе, док народна традиција сматра да га је убио Бајазит. Од 10. I 1396. г.¹⁷ нема више никаквих вести о Вуку, па ни о његовој породици а све до 9. I 1401. г.¹⁹ Тада, у време око ангорске битке попушта турска контрола у њиховим европским земљама, те се Вукова породица, поновно афирмира политички. При томе кује потпуно нове врсте новца, неког новог ковничког порекла, вероватно у Скопљу, а са нарочито интересантним симболичним приказима и натписима. Тако видимо Вука под ауреолом да у десној руци држи породично стабло (сл. 15, жена Мара са три сина). Потом сличан приказ али у л. руци држи кадионицу (сл. 16) вероватно у подоби архиђакона Стефана, заштитника куће Немањинића. Затим исти приказ али са натписом „**МАРЕЛИ**“ (сл. 17), вероватно Вукове удовице Маре, а сем тога и више варијанти са нејасним натписима. Коначно исти такав приказ али са натписима: „**СКОПЦЕ**“ и „**СКОП**“, „**СКОПЕ**“, што говори у прилог да су Вуковићи тада држали поновно Скопље (сл. 18 и 19). При одсутности најстаријег Вуковог сина у ангорској бици, његова породица кује новац са натписом „**БЛАГОСЛОВИ ГОСПОДЕ ГРГУРА**“, као вапај богу да им се Гргур врати (сл. 20). По Гргуровом повратку позната нам је само једна врста његовог новца (сл. 21), слична Вуковој врсти (сл. 9). После Гргурове смрти кује Ђурађ заједнички новац са братом Лазаром (сл. 22), а потом Ђурађ свој самостални новац (сл. 23—29), а све до око 1415. г., када се помирио са својим ујаком Стефаном Лазаревићем, постао његовим наследником и тако Вуковић-Бранковићи престају да кују свој предеспотски новац, пошто је Ђурађ предао све своје поседе Стефану. У исто време и Балша III Балшић, под притиском Турака и Венеције предаје све своје зетске земље своме ујаку Стефану Лазаревићу, те се тако готово све српске земље, изузев оних под Турцима и Венецијом, нађоше у једним рукама. Тако је опет почео да се кује јединствен српски новац, а после смрти Стефана Лазаревића 1427. г. и деспотски новац династије Вуковић-Бранковић.

Ова излагања и тумачења не представљају залагања не само да се један период српског средњовековног новчарства боље класификује, среди па и датира, него да корисно послужи и другим доменама наших друштвених наука у тумачењу наше давније прошлости. Тиме није све ни приближно испитано а ни утврђено, а нарочито у случају појаве неке нове документације, која је пожељна да допуни па и коригује овде изнесена тумачења.

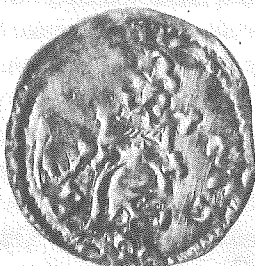
КАТАЛОШКЕ ТАБЛИЦЕ ПРЕДЕСПОТСКОГ НОВЦА
ПОРОДИЦЕ ВУКОВИЋ-БРАНКОВИЋ

А) ВУК БРАНКОВИЋ

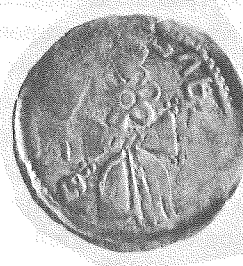
ТАБЛА I



1) Вук, наследник кнеза Лазара!



2) Вуков динар са рашким грбом



3) Вуков новобрдски динар



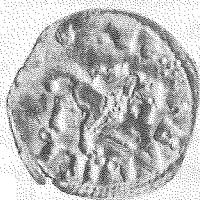
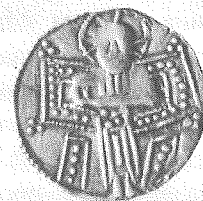
4) Вук са заставом



5) као и 4), али са натписом: ЮЄ -БЪ



6) натпис „ХЕЛКОЕ-ДИНАРЪ“



7) Лав са Вуковим натписом



8) Вуков монограм



9) Натпис у два реда, са муњом, трњем и др.



10) Као и 9), Ибис прождире змију



ТАБЛА II



11) Животиња прилази Вуку



12) Вуков полудинар

Б) ПОСМРТНИ ВУКОВИ ДИНАРИ



13) Вуков посмртни динар, ауреола



14) Вуков посмртни полудинар



15) Посмртни, са породичним стаблом



16) Посмртни са кадионицом



17) Посмртни са натписом „МАРЕЛИ“



18) Посмртни са натписом „СКОПЕ“



19) Посмртни са натписом „СКОПЕ“

III варијанта са натписом „СКОП“, није приказана јер је слабије очувана.

ТАБЛА III

В) ГРГУР ВУКОВИЋ



20) Натпис: „БЛАГОСЛОВИ ГОСПОДЕ
ГРГУРА“



21) Натпис у два реда „ГРЪГ-ГРЪ“

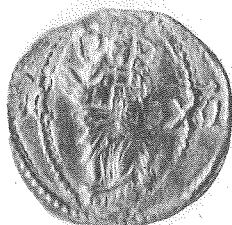
Г) и Д) ЂУРАЋ И ЛАЗАР, и ЂУРАЋ



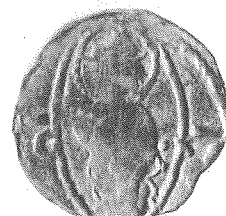
22) »ГЊ-ГЮРГ-ЛАЗА-РЪ«



23) Лав, Натпис: „ ГЮРГЪ-ВЛКОВИКЪ“



24) Ђурђев велики лик



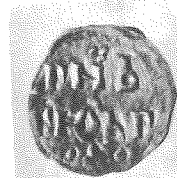
25) Лав, натпис: „ГОСПОДИН-ГЮРЪГЪ“



26) Велики лав, натпис: „ГОРГЪ“



27) Велики Ђурђев монограм



28) Натпис: „ГЊ-ЮРГ-0-0“



29) Аспра, са лавом и ликом

Ради боље прегледности све фотокопије су увећане за око 1:1,5. Једино она сл. бр. 11 увећана је за 1:2,5. Фотокопије израдио Бранислав Лукић, висококвалификовани сниматељ Нар. музеја у Београду.

ТЕЖИНСКА ТАБЛИЦА ПРЕДЕСПОТСКОГ НОВЦА ПОРОДИЦЕ ВУКОВИЋ—БРАНКОВИЋ
сребрних: динара, полудинара и аспри

Владар и време ковања	Врста и слика	Примерака	Средња тежина (гр.)	Промер (мм)
Вук Бранковић, крај 1389.	I врста, слика 1	2	0,78	18
„ „ крај 1390.	II врста, слика 2	3	0,73	17
„ „ око 1391.	Старинар XVI, 42	2	0,76	17
„ „ око 1392.	IV врста, слика 3	1	0,78	16
„ „ око 1392.	Љубић, Т. XII, 24	7	0,72	16
„ „ око 1392.	VI врста, слика 4	33	0,78	16
„ „ 1392/93.	VII врста, слика 5	11	0,73	17
„ „ око 1393.	VIII врста, сл. 6	38	0,81	15
„ „ око 1393.	Старинар XVII, 37/8	1	0,68	16
„ „ око 1394.	X врста, слика 7	17	0,72	15
„ „ око 1394.	XI врста, слика 8	6	0,59	12
„ „ око 1395.	XII врста, слика 9	16	0,67	16
„ „ око 1395.	XIII врста, слика 10	3	0,68	15
„ „ око 1395.	XIV врста, слика 11	2	0,85	14
„ „ 1395/96.	XV врста, слика 12	4	0,38	12
„ „ 1395/96.	XVI врста, Љубић XIII, 4	1	?	11
Посмртни динари око 1400.	I врста, слика 13	3	0,71	15
Вука Бранковића, око 1400.	II врста, слика 14	1	0,33	11
„ „ око 1401.	III врста, слика 15	2	0,77	15
„ „ око 1401.	IV врста, слика 16	18	0,64	15
„ „ око 1401.	V врста,	8	0,61	15
„ „ око 1401.	VI врста, слика 17	8	0,61	15
„ „ око 1402.	VII врста, слика 18—19	3	0,59	15
Гргур Вуковић око 1402.	I врста, слика 20	2	0,93	17
„ „ око 1404.	II врста, слика 21	6	0,51	13
Ђурађ и Лазар, око 1409.	једина врста, слика 22	4	0,91	19
Ђурађ Вуковић-Бранковић, око 1410.	I врста, слика 23	2	1,24	18
„ „ око 1413.	II врста, слика 24	6	1,01	18
„ „ око 1414.	III врста, слика 25	11	1,09	16
„ „ око 1414.	IV врста, слика 26	5	0,97	18
„ „ око 1414.	V врста, слика 27	4	1,07	19
„ „ око 1415.	VI и VII врста, слика 28 и 29	2	0,27	11

Као што се види, постоје знатна колебања тежинске стопе тога новца, а понајвише што је кован у доба великих економских и политичких непогода, претежно ради присутности Турака. Повремене тенденције ка тежинској ревалвацији догађале су се у време ступања на власт појединог владара, као његов први новац, или репрезентативни у време неких специјалних прилика или догађаја.

ТРЖИШТЕ ВРЕДНОСТИ тога новца је тешко одредити, јер немамо неког стварног тржишта ни одговарајућих каталога, а инострана се слабо интересују за наш новац. Сем тога наши скупљачи се слабо интересују за научну обраду тога новца, те се оцењује од ока а веома разнолико. Наш се новац углавном потцењује према ономе већих и културнијих народа. Ако узмемо у обзир да је по Љубићу (с. 174, II, 1) мање вредан примерак динара Ђурађа Бранковића (сл. 25) купљен у Пешти пре 100 година за 25 форинта, а то је готово 60 златних динара, то би они најчешћи Вукови динари по нашем гледишту требали да вреде најмање 10—20 златних динара, н. пр. VI и VIII Вукова врста (сл. 4 и 6), а према реткости све више, док они за сада уникатни примерци, а према очуваности, и од 300 до 400 златних динара. Ради бољег сналажења и валутарних колебања, вредности смо изнели у златним динарима.

Кратак садржај. Предеспотско новчарство породице Вуковић-Бранковић одвијало се у најсудбоносније доба наше прошлости, после пропасти Душановог царства а присутности Турака, те више него иначе садржи мноштво симболичних и енигматских приказа и натписа, неиспитаних и непротумачених. Одговарајућа историографска документација готово и не постоји, те нам као историјски материјал стоји на располагању једино тадање богато и динамично новчарство, за испитивање и тумачење не само нумизматичких, него и свих других друштвених проблема наше давније прошлости. Упоредном а комплексном анализом успевамо унеколико да то новчарство класификујемо па и датирамо, па да и откривамо и тумачимо све оно што оно онако тајанствено приказује. Тако смо дошли до гледишта, да је Вук Бранковић, као родоначелник владајуће породице, први почео са ковањем новца, те да тај новац није ни вазалски, ни сувладарски а ни посмртни, него да се Вук са њиме приказује као наследник кнеза Лазара (Лазарев натпис, сл. 1), а сем тога у рашко-немањинској традицији (рашко-немањински грб). То значи да се Вук укључио у ток развоја тадање рашке новчарске школе, која се даље развијала својим специфичним током. Тако видимо на Х врсти Вукових динара лава окренутог удесно, а то значи да се ту не ради о тзв. смедеревском лаву, јер Смедерево као град није тада ни постојао, него да је то породични амблем. Вук је очигледно био у непријатељским односима према Турцима, јер већ му 1392. г. узимају Скопље и све га више потискују. То се види по одговарајућим симболичним приказима на новцу: муње, трње и копље (сл. 9); птица Ибис! прождире змију (Турчина, сл. 10); подмукла животиња се примиче Вуку (сл. 11), а на сличној врсти новца поред Вуковог натписа видимо и његову главу у ауреоли (сл. 12). У погледу Вуковог односа према Лазаревићима имамо један податак, да је Вук у исто време у својој новобрдској ковници ковао новац (сл. 3) као и Стефан Лазаревић (објавићемо другом приликом) а по узору кнеза Лазара (Љубић, Т. XI, 18), а по нашем датирању око 1392. г. То би значило да Вук није био у неким изразито непријатељским односима према Лазаревићима, а према томе и да није изневерио политику кнеза Лазара, већ да су њихове односе диктирале тадање политичке прилике. Вук је напросто нестао, а да о томе немамо никаквих сигурнијих података, по нумизматичком датирању већ 1396. г. Од тада па све до 1401. г. нема никаквог трага ни о његовој породици, која се тада поново политички афирмира, у време око ангорске битке, када је попустила турска контрола у њиховим европским земљама. Тада Вукова породица кује потпуно нову врсту новца у некој новој ковници (Скопље) у разним варијантама приказа и натписима: Вук под ауреолом у д. руци држи породично стабло (Мара са три сина), са својим натписом (сл. 15); затим то слично али у д. руци држи кадионицу (симболизирање архиђакона Стефана као заштитника куће Немањин, сл. 16); слично то али са натписом „**МАРЕА**“ (Вукова удовица, сл. 17), а и неколико варијанти са нејасним натписима. Коначно исту врсту са натписима: „**СКОПЈЕ**“, и „**СКОП**“, „**СКОПЕ**“, (сл. 18 и 19), а то би значило да је тада Вукова породица поновно држала Скопље. Породица Вукова за најстаријег сина Гргура, присутног у ангорској бици, кује новац са натписом: „**БЛАГОСЛОВИ ГОСПОДЕ ГРГУРА**“ у скраћеном натпису, као инвокацију богу да им се Гргур врати (сл. 20). По повратку Гргур кује једну врсту новца (сл. 21) сличну Вуковој врсти (сл. 9). По Гргуровој смрти кује Ђурађ заједнички новац са братом Лазаром (сл. 22), а потом Ђурађ сам (сл. 23—29). Око 1415. г. Ђурађ се помирио са својим ујаком Стефаном Лазаревићем, постаје његовим наследником, те престаје да кује свој предеспотски новац. У исто време и Ђурађ III Балшић предаје своје земље ујаку Стефану, те се тако све тадање српске земље нађоше опет у једној руци, те је почео да се поново кује и јединствени српски новац. Тек после смрти Стефана Лазаревића династија Вуковић-Бранковић почиње са ковањем свога деспотског новца.

Надамо се да овим није још све ни приближно истражено ни утврђено, а нарочито у случају појаве неког новог документарног материјала, који би могао овде изнесена тумачења допунити и кориговати.

La monnaie „prédespotique“ de la famille Vuković-Branković

Semblable à la monnaie de tous les grands seigneurs qui, après la dissolution de l'empire de Dušan, en gouvernèrent les différentes provinces, la monnaie „prédespotique“ de la famille Vuković-Branković s'intégrait dans le système et l'évolution de la monnaie médiévale serbe, de sorte qu'en passant par celle du prince Lazar, elle constituait une branche de la tradition de l'école de Rascie, depuis le roi Uroš I^{er} (vers 1250) jusqu'à la chute du Despotat. La monnaie de Vuk Branković, frappée en différentes séries et présentant un développement dynamique, comportait diverses représentations et inscriptions, symboliques et énigmatiques, qui évoquaient la situation et les nombreux événements de l'époque la plus troublée de notre passé, celle qui suivit le démembrement de l'Empire serbe et les invasions des Turcs. Cette monnaie, qui n'a pas encore fait l'objet d'études approfondies, offre une mine inépuisable de données historiques, susceptibles de jeter de la lumière sur maints faits de notre passé lointain. En ayant recours à un système complexe d'analyses comparées de la monnaie, on arrive à la conclusion que Vuk Branković n'a commencé à battre monnaie qu'après la bataille de Kosovo, de sorte que la première série de sa monnaie, quoique comportant le nom de Lazar dans l'inscription qu'elle présente, n'est pas une monnaie de vassal. Ce n'est pas une monnaie posthume non plus, les éléments caractéristiques de ce type y faisant défaut, mais une monnaie par laquelle Vuk voulait se présenter comme successeur du prince Lazar (fig. 1). Les deux premières séries de la monnaie de Vuk comportaient aussi ce qu'on a appelé armoiries des Nemanjić de Rascie (fig. 1 et 2); cela pourrait vouloir dire que Vuk se considérait comme membre de la maison des Nemanjić et que, par conséquent, il avait le droit de battre le même type de monnaie. C'est ainsi que s'y prenaient aussi Tvrtko I^{er}, Hélène, épouse de Vukašin, Đurađ I^{er} Balšić et tant d'autres. La quatrième série de la monnaie de Vuk (fig. 3) est particulièrement intéressante: c'est son dinar de Novo Brdo, battu sur le modèle de celui du prince Lazar, mais à une époque bien postérieure. A la même époque, le dinar de Novo Brdo fut battu également par Stefan Lazarević (une étude traitant cette question sera publiée à une autre occasion), ce qui prouve qu'au moins au début (vers 1392) Vuk et Stefan n'étaient pas dans les relations d'inimitié, étant donné qu'à l'époque Novo Brdo appartenait à Vuk. Les sixième, septième et huitième séries étaient les plus nombreuses, leurs pièces avaient le plus grand poids, en moyenne, et elles étaient les mieux élaborées, ce qui pourrait signifier qu'à l'époque (vers 1392/93), Vuk se trouvait dans la situation économique et politique la plus favorable. Désormais, la monnaie de Vuk commence à présenter des signes de décadence. Dans la dixième série on voit apparaître, pour la première fois, l'image d'un lion, que d'aucuns considèrent à tort comme étant le lion de Smederevo. Cette ville n'ayant pas encore existé à l'époque, le lion devait être sans doute l'emblème de la famille (fig. 7). A la onzième série, contenant le monogramme de Vuk (fig. 8), succède un type de monnaie tout à fait nouveau, comportant une inscription en deux lignes et des scènes allégoriques représentant la foudre, des épines, des lances (fig. 9), un oiseau dévorant un serpent (fig. 10), des animaux s'approchant de Vuk (fig. 12). Ce sont là les représentations pittoresques des revers essayés par Vuk dans cette période infortunée de notre histoire. Ensuite, pendant un intervalle de cinq ans, il ne reste aucune trace de la famille Vuković ni de sa monnaie non plus; vers 1400, cependant, à la veille de la bataille d'Angora (1402), la famille de Vuk fait battre une monnaie posthume de celui-ci sur le modèle de ses dernières séries (fig. 13 et 14), mais en faisant figurer un nimbe autour de sa tête. Par la suite, la famille fait frapper encore cinq séries de monnaie posthume d'un type tout à fait nouveau: dans la première série, Vuk, la tête nimbée, tient à la main l'arbre généalogique à trois branches (Mara et ses trois fils) (fig. 15); dans la deuxième, Vuk, représenté de la même manière à peu près, tient un encensoir à la main droite; sur la monnaie on lit son nom; (fig. 16); dans la troisième série l'effigie est celle de la série précédente, mais le nom de Vuk est remplacé par „Mareli“ (il s'agit, selon toutes les apparences, de son épouse Mara) (fig. 17); dans la quatrième, l'effigie est celle des figures 15 et 16, mais l'inscription est illisible; la cinquième, dont l'effigie est pareille à celle des trois séries précédentes, l'inscription contient le nom de la ville de Skoplje (fig. 18 et 19), ce qui signifie qu'à l'époque les Vuković possédaient de nouveau cette ville. L'effigie de Vuk, entourée d'un nimbe et tenant un encensoir à la main nous rappelle la représentation de saint

Etienne, patron de la maison des Nemanjić, ce qui est une preuve de plus qu'il se considérait comme membre de la maison des Nemanjić. Au moment de la bataille d'Angora on voit soudain apparaître une monnaie où on lit l'inscription „Dieu bénisse Grgur“ (fig. 20). Il est certain que cette monnaie fut frappée par la famille de celui-ci, implorant Dieu que Grgur revînt sain et sauf de la bataille. A son retour, Grgur ne fit battre, autant que nous puissions le savoir, qu'une seule série de monnaie (fig. 21). Après sa mort, Đurađ et son frère Lazar firent frapper, entre 1408 et 1410, une série de monnaie portant leur deux prénoms (fig. 22); ensuite, Đurađ en fit battre une lui-même, où il fit figurer son prénom et son nom: Gjurđ Vlković (fig. 23), puis, une autre série qui contenait son effigie, somptueusement représenté et qui est de loin la plus remarquable parmi les monnaies médiévales serbes. Se succédèrent, par la suite, les séries comportant la représentation d'un lion (fig. 25 et 26), un grand monogramme (fig. 27) et, enfin, les aspres mal élaborés (fig. 28 et 29), après quoi il cessa de faire frapper sa monnaie, car son oncle Stefan Lazarević venait de l'instituer héritier de ses pays (vers 1415). Vers le même moment, Balša III Balšić confiait ses territoires de la Zeta à son oncle Stefan Lazarević. C'est ainsi qu'après un intervalle de 45 ans tous les pays serbes, à l'exception de ceux que détenaient les Vénitiens et les Turcs, se trouvèrent réunis, de sorte que désormais, jusqu'à la chute du Despotat, on ne fit battre qu'une seule monnaie serbe.

Si nous avons qualifié de „prédespotique“ c'est-à-dire frappée avant l'accession de la famille Vuković-Branković au trône du Despotat de Serbie le groupe de monnaies dont il a été question ici, c'est qu'on n'y trouve aucun titre de prince ou de despote; tout au plus, on y rencontre le terme de seigneur et il en est ainsi jusqu'à 1415, année où Đurađ fut nommé héritier de Stefan Lazarević. Ce n'est qu'après la mort de Stefan que la famille des Vuković-Branković fit frapper sa monnaie où figurait le titre de despote. Avant 1427 nous ne qualifions pas de dynastie la famille des Vuković-Branković et, peut-être, avons nous tort, car elle réunissait toutes les conditions requises et notamment: un pouvoir organisé sous tous les rapports, y compris le droit de battre monnaie, le pouvoir héréditaire, ainsi que la reconnaissance internationale (rapports diplomatiques avec Dubrovnik, Venise et Hongrie).

Cette étude n'épuise pas les faits relatifs à la monnaie médiévale serbe ni ne les interprète tous; la découverte de matériaux inconnus jusqu'ici est toujours possible et, par conséquent, de nouvelles interprétations aussi.

Dr Lj. NEDELJKOVIĆ

ПРИМЕРЦИ КОРЕКТУРЕ СТАРИХ ЋИРИЛСКИХ КЊИГА ШТАМПЕНИХ У КРАКОВУ И МИЛЕШЕВИ

До сада су пронађени примерци коректуре ћирилских књига објављених у краковској штампарији из 1491. и милешевске штампарије из 1557. године. На основу пронађених коректурних листова може се видети како је вођена првобитна коректура у старим словенским штампаријама.

1. Коректурни лист из прве штампарије ћирилских књига у Кракову 1491. године

У Кракову је основана прва штампарија у којој су се штампале ћирилске књиге. Познато је да су у њој штампане четири књиге. Две су од њих: *Октоих* и *Часослов* означене да су штампане 1491. године, а друге две: *Триод поснаја* и *Триод цвјетнаја* немају годину издања. Постоји мишљење да су ове две књиге објављене пре 1491. г., и то негде између око 1483. до око 1486. године.¹ Ово мишљење није прихваћено, а пре но што се појавило 1968. г. библиолози, у пописима инкунабула, подржавали су као почетак штампарије 1491. годину,² а неки су поред те године стављали знак питања.³ Тако данас стоји са питањем почетка рада прве словенске штампарије у Кракову.

Пре словенске штампарије у Кракову је отпочело штампарство. У овом граду је 1473. године штампан зидни календар на једном листу, али на латинском језику. Ћирилску штампарију основао је Швајполт Фиола.⁴ Он је штампао православне књиге: *Октоих* и *Часослов* према рукописима из Русије, а *Триод поснују* и *Триод цвјетнују* такође према рукописима из Русије, али који су настали на основу бугарских рукописа. Фиола је своје књиге растурао међу православним у Русији, али даље штампање православних књига забрањено му је 5. јануара 1492. г. примас града Гњезна.⁵

Када је Фиола приступио штампању сусрео се са једним озбиљним проблемом. У рукописима, из којих је текст требало сложити за штампу, налазила су се слова и речи писане црвеном бојом, што је служило за лакше читање. Дакле, требало је да Фиола одштампа та слова и речи црвеном бојом, тј. у том случају требало је да сложени текст два пута пролази кроз штампарску пресу, с тим што би се први пут штампао црном, а други пут црвеном бојом за одређене његове делове.

Ова двобојна техника штампања књига у првој словенској штампарији може се проучавати на основу сачуваног коректурног листа одштампаног у њој, који је 1821. г. пронађен и чува се у Јагјелоњској библиотеци у Кракову. Тај лист је из *Триода поснаја*. На њему су црном бојом означена слова и речи које су морале бити штампане црвеном бојом. Због тога је прво слаган цео текст странице, а затим је отискивана у црној боји. После тога, на њој је редактор или коректор окружавао она слова и речи које је требало штампати црвеном бојом, а слагач их је вадио из слога и под њих стављао подметаче исте висине за све, па их је онда враћао на своја места. На тај начин, та слова и те речи уздизали су се изнад осталог текста, који је имао да остане у црној боји. Иза свега тога, окружена

¹ Maria Błońska, Próba nowego spojrzenia na dzieje krakowskiej oficyny drukarskiej Szwajpolta Fiola (około 1483—1491), Rocznik Biblioteki Narodowej 1968, 51—61.

² Alodia Kawecka-Gryczowa, Inkunabuła quae in bibliothecis poloniae asservantur, Wratislaviae 1960, 921.

³ Anna Lewicka-Kamińska, Inkunabuły Biblioteki Jagiellońskiej, Kraków 1962, 58, tabl. XXVII.

⁴ Karol Heintsch, Ze studiów nad Szwajpoltem Fiolem. Szczęść I. Materiały do życiorysu i działalności Fiola, Rocznik Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich, Wrocław, 5, 1957, 233—265.

⁵ Jan Pirożyński, Drukarstwo krakowskie XV—XVI wieku, Kraków 1975, 8—13; исти, Crakow, the Center of Polish Fifteenth and Sixteenth Century Printing, Villes d'imprimerie et moulins à papier du XIV^e au XVI^e siècle économiques et sociaux, Crédit communal de Belgique, Collection Histoire Pro Civitate, Série in-8°, N^o 43, Bruxelles 1976, 145—156.

раждамъ и въ жити слыша . и дѣтрыгъ дѣжа ,
 дѣресе въ рѣшаеши подо . иже кажи дѣнако . не
 испитъ и рѣжениырожденіа дого . сѣстни нѣ
 ише слаче іа оудадости жеміе : **С**лаватевѣ
 пженишы славатевѣ : **И** вот кон рѣвѣнепосто
 пенна грѣшницѣхъ . итѣ прочее сътрѣпнѣ .
 аже сѣго прѣщегіа . бездѣржжамѣмѣмѣ .
 сѣиамъ блгоу троеи сѣи . неподвлоды доимъ
 ансогыналыты : **Т**рмо **И** сенина ітѣи гортѣ . вл
 дѣвѣтѣ вѣжпниѣ до сѣи . неопалнжѣо гкѣцѣ
 бжтѣвѣ прѣсѣмшжвѣж троеѣ . даніа жетѣ вл
 дѣгортѣ не съко жѣа . жезлы прозѣвшн . ісаіа
 възываашене корене дѣдва : **С**ластѣ вѣ **С**тра
Садоу мѣа **С**ыръшн , исповѣдажтисѣ
 гн . влоудны на зѣ . не сѣмѣ жмайбовъ зрѣтнѣо
 чина . сѣтж доу сѣпадохъ быхъ ѣвапены . сѣ
 грѣшнхъ на нѣо прѣтѣвож . и нѣ сѣмѣ до стѣи пѣна
 рѣшнѣ сѣнѣтѣи . сѣмѣ сѣмѣ жда жнетрѣвѣж
 влѣветннѣ . ннпавы жесѣднтеленіа мады
 блнчажщѣа . иже блж дѣи мады блнчажщѣ
 днзлѣожнтне . и мады сѣтоудѣна готжмож .
 нѣрадоуѣ жержѣы сѣдѣанѣ сѣмѣ . блгоу
 троеи сѣтѣ . не сѣднпороднын . дѣсѣтнѣ .
 нажщасѣ прѣнмама , и по дѣжнѣ : **Д**ва
Прѣдѣ сѣоуднщѣмѣ законѣ прѣ . пннѣ .
 гошесѣ вѣшѣа ж . **С**трастѣо трѣпнтѣн
 славатевѣ : **Б**о **О**уднрнцѣ
 нашѣ . зпѣжнхѣтнцѣтѣ .

Сл. 1 — Коректурни лист краковске штампарије 1491. године
 Fig. 1 — Un placard d'épreuves corrigé à l'imprimerie de Cracovie, en 1491.

ВО ИМЪ ЗДА • НЪЗДА КЛАДЪ ТОУДОНО ТОВА
 СИМЪ ЖЕ ВЪЗДЪБЕН • НЪЗДА КЛАДЪ ТОУДОНО ТОВА
 ИМЪ ЗДА • НАЗЕМЛЪ ИОНОВА ИВЪ ВЪКЪ ИИЗВА
 ДЪДА РА СВОЕГО • ИПОЕТАНЪ СТВА ДЪКЪ ИХЪ
 ДЪЛНЦЪ ПОУТЪ ТГО • ПАСТЪ ИМЪ ШВА РАБА
 СВОЕГО • ИН СЛА ДОСТОИТЪ СВЕЖ • НОВА
 СЕ ИУЪ ВЪНЕ ЗЛОБИ СРЦА СВОЕГО • ПЪРАТЪ МЪ
 ХЪ РОУКОУ ЗВОКУ НАСТЪ ВЪМА ИХЪ ЕСТЬ • СЛАВА
 РАЗОУМА ДСАФОУ , ОИ * * * * *

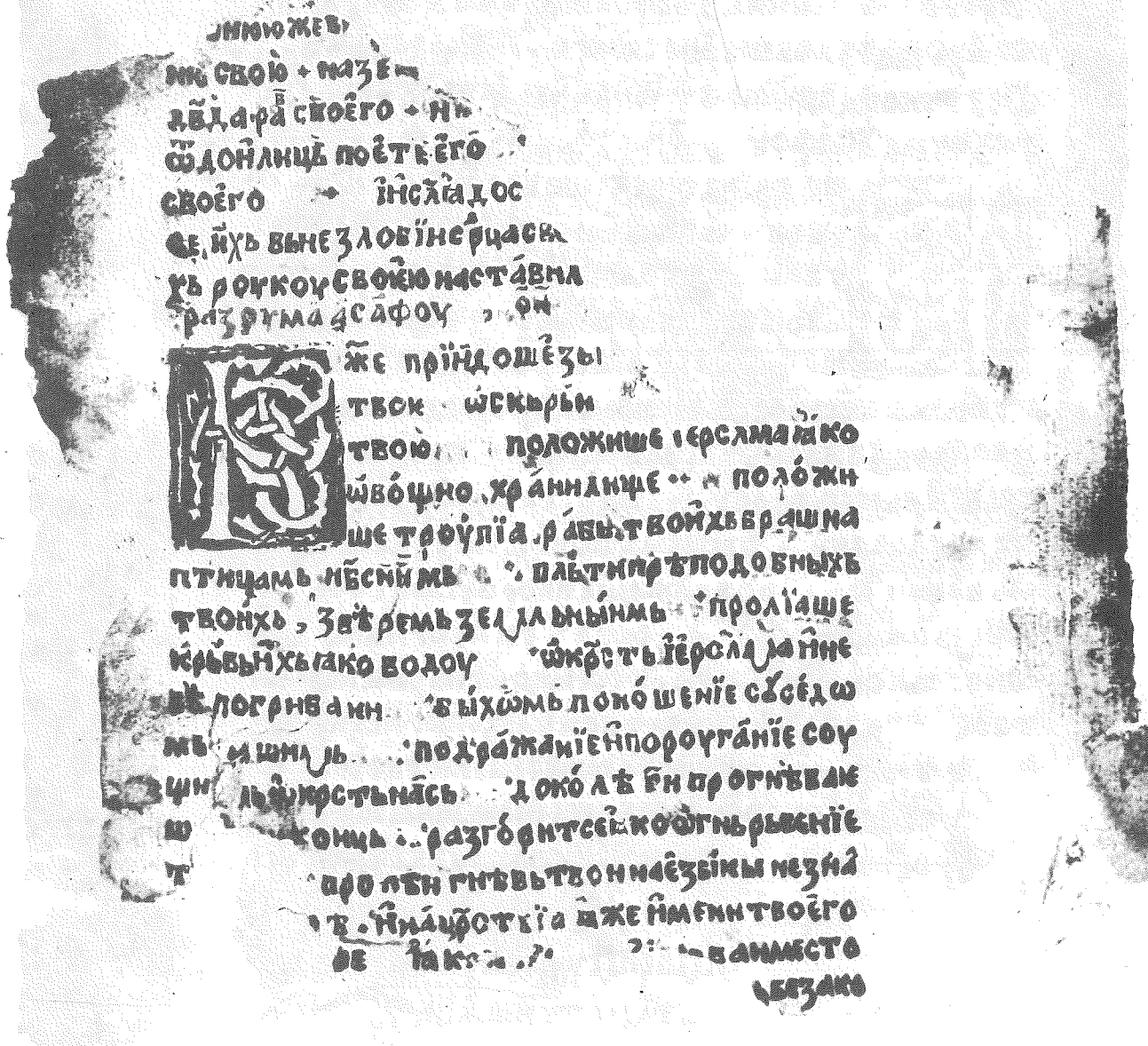
 МЕ ПРЪИДОШЕ ЗЪШИ ВЪДОСТОИ НЪ
 ТРОК • СЪСЪБЪРЪННШЕ ЦРКОВЬ СЪ
 ТВОИ • ПОЛОЖИШЕ ІЕРСАМА ШКА
 ШКОШЪ ХРАНИЩЕ • ПОЛОЖИШЕ ЛН
 ШЕ ПЪРАТЪ РАБЪ ТВОИХЪ БРАШИ
 ПЪТЪЦАМЪ НЕСНЪ • ПЛЪТИ ПРЪПОДОВНЫХЪ
 ТВОИХЪ , ЗВЕРЕМЪ ЗЕТЪ ЛМЪ ИМЪ • ПРОЛІАШЪ
 КРЪВЕНЪ ТАХО ВОДОУ • ШКРЪТЪ ІЕРСАМА ІМЪ
 БЪ ПОРРЪБАКИ • ВЪИХЪ СМЪ ЛОНОШЕНІЕ СЪСЛА
 МЪ НАШИ • ПОДЪРАЖАНІЕ И ПОРОУГАНІЕ СЪ
 ЦИ И ВЪШКА СЪНЪ • ДОКОЛЪ ТИ ПРОГНЪВА
 ШНЪ : ПЪКОШЪ • РАХГОРНЪ СЕ И КО ШГНЪ РЪВЕНІ
 ТВОЕ • ПРОЛЪКЪ ГНЪ ВЪ ТВОИ ЛЕЗІИ КИ НЕЗНА
 МЪ ТІЕВЪ • ИНА СЪТЪ ВІА ИЖЕ ИМЕННЪ ТВОЕГО
 ИЗЪАШЕ • ИКО ВОДА ОШЕ ІАКОВА И МЕСТО
 ПОУСТИШЕ • НЕПОМЪНИ НАШИХЪ БЕ ЗАКО

Sl. 2 — Korekturni list mileševske štamparije 1557. godine
 Fig. 2 — Un placard d'épreuves corrigé à l'imprimerie de Mileševa, en 1557.

слова и речи премазивани су црвеном бојом, стављан лист хартије на коме се налазио штампан текст у црној боји, и вршен је отискивање у црвеној боји.⁶

2. Коректурни листови из милешевске штампарије из 1557. године

Ворђе Сп. Радојичић је у августу 1948. г. научно радио у Библиотеци манастира Св. Тројице код Плеваља.⁷ Том приликом пронашао је коректурне листове милешевског Псалтира из 1557. године. О томе проналаску Радојичић је написао у извештају, поднетом Српској академији наука, следеће: „У једном рукописном службенику манастира Св. Тројице наишао сам на коректурне листове тога Псалтира (реч је о милешевском Псалтиру). За коректуре отисак је узет у црној боји. Свега четири коректурна листа (8 страна) за два листа (4 стране) Псалтира. По два и два коректурна листа су заједно. Коректурни листови су са текстовима са обе стране, али се рачунало да се коректуре врше само са једне стране. Тако је



Сл. 3 — Отисак коректурног листа милешевске штампарије 1557. године
 Fig. 3 — Un placard d'épreuves corrigé et tiré à l'imprimerie de Mileševa, en 1557.

⁶Е. Л. Немировский, Начало славянского книгопечатания, Москва 1971, 76—216.

⁷Др Љубомир Дурковић-Јакшић, Књижница манастира Свете Тројице код Плеваља, Библиотекар 1957, 228-230.

и урађено. Коректурни знакови су увек исти. За њих је употребљена црна боја. Исправке су унете у одштампани текст. Може се констатовати још једна интересантна ствар: после кориговања вршено је ново преламање текста⁸.

Коректурне листове Радојичић је донео у Београд и дао да се 1952. г. изложе у Музеју примењене уметности у Београду на изложби „Рукописна и штампана књига“, када је и писао о српској књизи, али није споменуо коректурне листове које је пронашао.⁹ О њима је Загорка Јанц писала у „Политици“ 10. октобра 1954. године: „Очувано је пет листова. Текст је штампан у једној колони. Листови на којима је вршена коректура отискивани су црвеном бојом, док су коректурни знаци бележени смеђим мастилом. Сам принцип кориговања текста исти је као и данас. Листови ових коректура су врло оштећени“.

Према писању „Политике“ од 19. августа 1957. г., на заузимање Завода за заштиту споменика културе Црне Горе, коректурни листови су послати њему, а он их је после реконструкције вратио манастиру Св. Тројице. Исте године, у „Политици“ од 6. децембра, у рубрици „Међу нама“, речено је да су коректурни листови стигли у Музеј у Плевљима. На крају, Марко Кажих, који има највише заслуге за прикупљање и чување културних споменика у Плевљима после Другог светског рата, тврдио је у „Борби“ од 8. јануара 1957. г. да су коректурни листови били 1948. г. изгубљени, али да су пронађени и да ће се вратити манастиру Св. Тројице. Према писању 1965. г. Радојичића ови коректурни листови су враћени манастиру Св. Тројице.¹⁰

Вукоману Шалипуровићу скренуо сам пажњу на постојање милешевских коректурних листова и где су били излагани. После тога он је писао о њима и објавио два примерка.¹¹

На милешевским коректурним листовима коректор је погрешно сложена слова прецртавао косом линијом, које су увек у нагибу с десна на лево. Слова, која је требало заменити, исписивана су на десној маргини уз текст, једно за другим на висини одговарајућег реда, али без коректорских знакова како се то данас чини. Слова су писана лепо и скоро су једнака. После исправки вршено је поновно преламање, а затим штампање.

Correction des épreuves d'imprimerie d'anciens livres cyrilliques imprimés à Cracovie et à Mileševa

Les exemplaires des épreuves d'imprimerie d'anciens livres cyrilliques, découverts à Cracovie et à Mileševa, révèlent la manière dont on corrigeait les épreuves dans les anciennes imprimeries slaves.

Un placard d'épreuves de la première imprimerie slave, fondée à Cracovie en 1491, fait voir que pour un texte en deux couleurs l'imprimeur composait l'ensemble du texte et l'imprimait d'abord tout entier en noir. Ensuite, les caractères et les mots à imprimer en rouge étaient marqués d'un rond: le compositeur les retirait de la composition, mettait à la place de chacun de ces caractères et mots une cale pour en élever le niveau, puis, après les avoir replacés dans la composition, il les recouvrait d'une couche de couleur rouge et les imprimait en rouge.

Les placards d'épreuves de l'imprimerie de Mileševa datant de 1557 n'étaient imprimés qu'en noir. Le correcteur relevait les fautes en rayant les caractères à corriger et en les rectifiant sur le bord du texte, en marge, après quoi il procédait à l'impression.

Dr Ljubomir DURKOVIĆ-JAKŠIĆ

⁸ Гласник САН 1949, 225; Ђорђе Сп. Радојичић, Велика реткост из 1557. године. Коректура за милешевски Псалтир, Дневник, Н. Сад 5. IX 1965, стр. 13.

⁹ Ђорђе Сп. Радојичић, Историјски развитак српске рукописне и штампане књиге, Рукописна и штампана књига, Београд 1952, 3—35. Радојичић није споменуо милешевске коректурне листове ни у своме раду 1954. г. (Српска рукописна и штампана књига кроз векове, Библиотекар 1955, 124—137).

¹⁰ Дневник 5. IX 1965.

¹¹ Вукоман Шалипуровић, Милешевска штампарија 1544—1557, Београд 1972, 25—26, две табле.

ЧЕТИРИ МЕТАЛНЕ ПАЛИЦЕ ИЗ ЗБИРКЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Палице, средњовековно хладно оружје,¹ привлачиле су пажњу научника и о њима је досад доста писано. Из пете деценије овога века потичу први озбиљнији радови² у којима се врши каталогизација и типолошка подела. Један од првих који је упоредним методом дошао до већих резултата био је Гавро Шкриванић³.

Најјаснији историјско-типолошки преглед досад дала је Марија Шерцер, али само на основу материјала који је пронађен на територијама Хрватске и Јужне Угарске⁴.

Упоређујући архивску грађу са ликовним изворима и оригиналима Ђурђица Петровић је дошла до веома вредних резултата, о чему сведоче две њене веома обимне студије⁵.

Међутим, остало је још нерешених питања којима би требало посветити пажњу, па ће зато у овом раду бити разматране четири металне палице из збирки Музеја примењене уметности у оквиру досадашњих објављених резултата, а преко њих покренућемо и нека питања која до сада нису решена.

Палице (топузи, буздовани) сачуване су у завидном броју и из разних епоха. Проучаване су на основу оригинала, писаних и ликовних извора. Најстарије помене о њима срећемо у средњовековној балканској књижевности⁶. Средњовековно зидно сликарство такође пружа податке о оновременим типовима овог оружја⁷. Архивска грађа са територије Балкана, а посебно дубровачка и турска из каснијег периода, нуди низ информација које потврђују да су палице дуго биле у употреби на нашем тлу⁸. Али главна подлога за проучавање палица су сачувани и већ систематизовани оригинали по музејским збиркама и колекцијама⁹, и они могу да припомогну датирању наша четири комада, а у исто време да укажу на развојну линију ове врсте оружја.

¹ Термин *палица* (Даничић, Рјечник из књижевних старина српских, II дио, Београд 1863, Палица, baculus lat., железноу палицеу, л-п, s. v. p. (прихватили смо зато што је прасловенског порекла) Н. П. Кондаков, Очерки и замјетки по историји средњовековног искуства и културе, Праг 1929, и што је био одомаћен на Балкану све до краја XV века, када су продрли турски односно угарски термини (топуз и буздован). Под палицама ћемо подразумевати врсте хладног оружја којима се бије из руке или се бацају надаљину, а чије су варијанте: разне врсте дрвених палица, бат, топуз и буздован.

² М. Prauserherger, Оружје старих Hrvata, Zagreb 1943; V. Ćurčić, Starinsko oružje u Bosni i Hercegovini, Glasnik Hrvatskog državnog muzeja u Sarajevu, god. XV 1943—1944.

³ Г. Шкриванић, Оружје у средњовековној Србији, Босни и Дубровнику, Београд 1957.

⁴ М. Šerčer, Staro oružje na motki, Povijesni muzej Hrvatske, Zagreb 1972.

⁵ Ђ. Petrović, Dubrovačko oružje, Vojni muzej, Beograd 1976; Оружје XIII до половине XV века, Историја примењене уметности код Срба (Дугујем особиту захвалност аутору што ми је допустио да се користим овом студијом док се још налазила у штампи).

⁶ О употреби термина палице у средњовековној Србији говоре следећи литерарни извори:

— Доментијан, Живот св. Симеона и св. Саве, објавио Ђ. Даничић у Биограду 1865, 18 („И без паличић оубиваје“);

— Григорије Цамблук, Житије Стефана Уроша III, преписао Ј. Шафарик, ГСУД XI, 1859, 91 (Ђе поук8 его железноу палицеу);

— Ђ. Даничић, Шта је писао високи Стефан, ГДСС XI, 1859, 168—169 („Са Србином паличником“).

И каснија усмена традиција говори о овоме: „...подај Петру палицу да убије грлицу...“, према је овде тешко утврдити о којој врсти палице је реч.

⁷ Г. Шкриванић, н. д.; Ђ. Петровић, н. д. (Ови аутори најисцрпније говоре о ликовним изворима на нашем терену).

⁸ Према Ђ. Petrović, Dubrovačko oružje.

⁹ Овде се особито мисли на колекције Повијесног музеја Хрватске, Војног музеја из Београда и Земаљског музеја из Сарајева.

Досад је у литератури најбоље обрађен материјал са територије Србије, делом из Босне и Херцеговине и Словеније. Дакле аутори су се оријентисали засад на мања подручја, а главни задатак будућих радова биће синтетисање ових резултата који ће у једној обимној студији дати снимак историјских токова за цео Балкан. Објављивање наших палица скроман је прилог стварању што комплетније слике о овој врсти оружја на нашем терену.

Палица се среће у свим старим културама и на свим континентима; по функцији је ударно оружје којим се бије из руке или се баца на даљину. Припада групи најстаријих оружја и претеча је камене секире¹⁰. У почетку је палица била обичан, необрађен, комад дрвета. Касније, пак, почиње да се обрађује, тако да део за руку постаје све дужи и ужи, а према врху оружје се шири образујући „главу“, с циљем да се добије што функционалнија ударна површина. Такву врсту оружја срећемо у свим старим културама у предметално доба, а и касније.

Током векова ова дрвена палица се мало мењала. Међутим, треба напоменути да она мења своје локалне карактеристике и то само у погледу облика, док у погледу функције она и даље задржава првобитну намену, тј. служи да се њоме удари непријатељ или животиња, а још чешће да се они само заплаше. Често у старим културама наилазимо на примере огромних палица чија је величина имала очигледну намену застрашивања.

У средњовековној Србији такође је коришћена дрвена палица. Наилазимо је на фрескама у манастирима Старо Нагоричино и у Дечанима у сценама Издајства Јудиног. Као оружје сељака и пастира видимо је у живопису Студенице, Градца, Ариља, Матејче, сваки пут у старозаветним сценама. Палицама су се користили и у осталим балканским земљама, о чему сведоче многобројни ликовни извори (најчешће црквени живопис). На Балкану се палица задржала све до прве половине XIX века и то у много варијанти. У језицима наших народа ова врста оружја је добила низ назива, који говоре о локалним разликама као и о варијантама у формалном смислу. Поменућемо само неке без тумачења њихових специфичности: палица, бат, буца, дренача, мотка, кијак, кијача, тољага, штап, машка, батина...¹¹

У међувремену, постепеним развојем, из палице су настале нове, функционалније варијанте овог оружја, и то претварањем дршке у уски ваљак и елизијом ударног дела у призму или куглу (тј. вишеугаону призму, луковицу или спљоштену лопту). Примере оваквог оружја имамо у Милешеву (Издајство Јудино) и на стећку из Радимља (сцена двобоја). Овом изменом је омогућена далеко већа снага замаха, а тиме и далеко ефикаснија намена. Током времена еволуција овог оружја и даље тече. У главу палице лоптастог, призматичног, ваљкастог или неправилног облика забијају се прво бронзани па гвоздени клинови. Затим се глава палице у целости облаже металом. У исто време (XI—XIII век) почињу да се лију главице које се натичу на дрвене дршке, а најчешће су призматичног или неправилног облика. Нешто касније палица трпи још једну измену, тј. почиње цела да се израђује од метала (врат, глава, тулац), а дрвени део се само додаје како би се повећала дужина оружја, а самим тим и дејственост; касније се и овај последњи комад дрвета замењује металом.

Појава оклопа у средњовековном дефанзивном наоружању изазива даљи ступањ у еволуцији палице. Како раније варијанте нису ефикасне у борби са оклопљеним ратником, та палица добија оштра пера, различитих облика, која могу да расеку оклоп, а остало је ствар мача.

У средњем веку палица је пре свега ратничко наоружање; Од XII века постала је наоружање коњаника, а од XIII века је омиљено оружје ритера. Већ у то време су се разликовале две врсте металних палица: пешадијска и коњаничка. Пешадијска је дужа и тежа, а коњаничка лакша и краћа, и вероватно је израђивана од бољег материјала. На тлу

¹⁰ M. Šercer, n. d., 5 (Аутор погрешно тврди да је палица настала натичањем комада камена на дрвену дршку. На тај начин је настала камена секира).

¹¹ Широка терминологија говори у прилог тврдњи да је постојао низ локалних варијанти овога оружја.

средњовековне Србије није досад пронађена ниједна палица за коју би се са сигурношћу могло тврдити да је пешадијска, а на фрескама се само може претпостављати која би од њих могла то бити.

За разлику од ових, коњичке палице су пронађене у довољном броју, а има и доста и ликовних извора.

Изгледа да су словенски народи дуго задржали палицу у наоружању, док је њено потискивање у средњовековној Европи почело још у XIV веку, и то из два разлога: прво, бојна секира је постала далеко ефикаснија у борби прса у прса; а друго, све шира употреба ватреног оружја је допринела у великој мери да палица постане оружје другог реда и оружје сиромашних. Поменимо још и повлачење палице из средњовековног Дубровника¹², одакле она нестаје у XIV веку захваљујући моди и већој ефикасности бодежа, да би се касније под утицајем Турака поново увела у наоружање.

После XIV века, иако још у широкој употреби, ово оружје се деформише (нарочито на западу) како у формалном, тако и у функционалном погледу. Под утицајем моде и барока у XVII и XVIII веку палице постају декоративни и скоро бескорисни предмети¹³ који се носе уз војничку униформу, а често означавају положај, част и достојанство.

Палица као инсигнија не јавља се на владарском портрету све до пропасти Царства¹⁴. У моравској Србији срећемо је први пут на новцу деспота Стефана Лазаревића као једину инсигнију, што јој свакако даје још већу вредност. Овде треба напоменути да су се и инсигније знатно измениле по добијању деспотске титуле.

Други пример палице као могуће инсигније налази се на Лонгиновој икони краља Стефана Дечанског, који седи на престолу и од инсигнија носи круну, лорос, у десној руци крст, а у левој акакију. Иза трона стоје два витеза од којих десни носи мач, а леви палицу-буздован.

На основу Лонгинове иконе Гавро Шкриванић је покушао да ближе одреди средњовековну титулу „паличника“¹⁵. Пошто се ова титула помиње у Пророчанству деспота Стефана Лазаревића, аутор је покушао да „паличника“ одреди као титулу адекватну „мачоноспцу“. Ова тврдња би се могла прихватити са оградом с обзиром да није довољно документована.

Од палица са инсигнијском вредношћу поменимо и ону са надгробне плоче феудалца Фрање Тахија¹⁶, која се датује на крај XVI и почетак XVII века.

Појаву палице као инсигнија, на Балкану, можемо тумачити на више начина: увођењем новог дворског церемонијала после добијања деспотске титуле; јаким утицајем дворског церемонијала са Истока; те широком употребом палице у доба пропасти Царства.

На тлу Европе у средњем веку разликујемо четири врсте палица. Ова подела је извршена на основу типолошко-стилских карактеристика, и с обзиром на територије на којима су се задржали поједини карактеристични облици. Дакле, деле се на: медитеранске, угарске, готске и турске¹⁷.

Медитеранска палица¹⁸ (*macia di ferro*) је италијанског порекла и у наше приморске крајеве долази у неколико варијанти, а основни њен тип настао је из дрвене палице (*macia di legno*). Ова палица има кратак рукохват из кога, се под малим углом, ударни део шири према врху. Палица је профилисана по дужини уским урезима. Касније ће се рукохват продужити, ударни део скратити, а између избочина на глави ће се појавити оштри шиљци. У средњовековну Србију долази посредством Дубровника и остаје дуго у употреби.

¹² Đ. Petrović, *Dubrovačko oružje*.

¹³ M. Šercer, n. d., kat. brojevi: 119, 120, 121, 122.

¹⁴ С. Радојчић, *Портрети старих српских владара у средњем веку*, Скопље 1934.

¹⁵ Dr G. Škrivanić, *Paličnik i vitez u srednjovekovnoj Srbiji*, *Vesnik vojnog muzeja* XV, Београд 1969, 207—211.

¹⁶ M. Šercer, *Naoružanje i vojna oprema u Hrvatskoj u XV stoleću*, *Vesnik vojnog muzeja* XIX—XX, Београд 1972.

¹⁷ Поделу су извршили М. Шерцер, н. д. и Ђ. Петровић, н. д.

¹⁸ Đ. Petrović, *Dubrovačko oružje*, 50; *Оружје XIII...*, 57, 58.

Угарска, односно источноевропска, палица-топуз¹⁹ у Европу је дошла са јужноруским коњичким народима преко Печењега до Мађара, а од њих су је преузели суседни народи. Палица тога типа била је у почетку најчешће ливена на примитиван начин, а током времена се усавршавала у формалном погледу. Пре XIII века, између избочина на глави, често су се ови топузи украшавали плитко резаним орнаментима, да би у XIII веку ти орнаменти почели лагано да прерастају у пера. Ова појава се манифестовала кроз дужи период тако да се еволуција пера може пратити врло добро на очуваним примерцима. Од овог типа потиче шестопер²⁰, који је био у широкој употреби крајем XIV века у моравској Србији, о чему сведочи велики број аутентичних ликовних извора²¹. И овај тип палице је био веома раширен у нашим крајевима у свим својим варијантама.

Готска палица²² се јавила у време готике у Западној Европи. Основни тип има главу у облику цилиндра из које израњају богато профилисана пера у облику кљунова; веома је декоративна, а касније се украшава и разним орнаментима.

Турски топузи и буздовани²³ на Балкану се појављују већ приликом првих сусрета Срба са Турцима, а од краја XIV века су веома раширени. Познати су у много варијанти. У почетку се најчешће среће топуз са уздужном или овалном главом, на којој су равномерно распоређени тробридни шиљци²⁴. Касније се облик главе мења (облик спљоштене лопте или призме), и лагано почињу да израстају пера, која настају усецањем или ливењем. Код ове врсте оружја често наилазимо на прелазне облике између топуза и буздована, и на оригиналима можемо добро уочити како тече еволуција од пуне главе до главе са потпуно израженим перима²⁵.

У оквиру досад разматраних типова палица могу се одредити извесне заједничке особине. Прва је, сви могу да се окарактеришу као типови дугог трајања; у технолошком погледу, у оквиру сваког типа наилазимо на разноврсност (у почетку су то увек примитивно рађени комади) док са развојем и широм употребом квалитет расте; увек наилазимо на међу-типове, који говоре не само о смени и еволуцији у функционалном погледу, већ и о различитости утицаја који се одражавају на овој врсти оружја.

У том смислу морамо извршити и терминолошко одвајање два најчешћа типа палице на нашем терену.

Према досадашњој литератури палица је синоним за неколико врста оружја у средњем веку: дрвене палице, бат²⁶, топуз и буздован.

Бат је варијанта дрвене палице која је обрађена и која се појављује на нашим средњовековним фрескама; Гавро Шкриванић покушава чак да му припише инсигнијску вредност²⁷.

Топуз и буздован су варијанте палице а представљају две врсте сродних оружја. Као термини јављају се у нас продором угарских утицаја са севера и турских са југоистока, у XIV и XV веку.

¹⁹Prema M. Šercer: L. Kovacs, A. Magyar Nemzeti Fegyvertarank XI—XIV Szazadi csillag buzdoganiai, Folia archaeologica, XXII, 181.

²⁰J. Мишковић у расправи о Косовском боју сматра да термин шестопер потиче од персијске речи shesper, позивајући се на турског историчара Цевад-беја.

²¹Готово да и не постоји црква из Моравске школе у којој по неки свети ратник не носи и палицу као део личног наоружања.

²²M. Šercer, n. d. 7.

²³M. Šercer, n. d., Ђ. Петровић, n. d.

²⁴Типичан пример је топуз из цркве села Речани код Призрена из друге половине XIV века који носи св. Теодор Тирон; Ђ. Петровић, Оружје XIII L..., 58.

²⁵M. Šercer, n. d., kataloški brojevi: 33, 34, 98, 99, 66, 80 i primerak iz MPU inv. br. 6272.

²⁶Бат, бџ, се помиње у српском „Роману о Троји“ са краја XIV века; Ђ. Петровић, Оружје XIII..., 57.

²⁷Г. Шкриванић, n. d. 87.

Топуз је оружје коме порекло термина треба тражити у језицима народа исламске вероисповести из средње Азије²⁸.

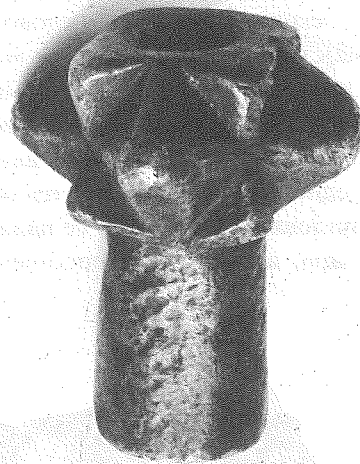
За усвајање термина буздован, буздохан, боздоган постоје две теорије: по првој донели су га Турци; по другој Мађари, који су га преузели од Кумана²⁹. Од доласка ових термина па све до прве половине XIX века „топуз“ и „буздован“ се преплићу само као термини, а не означавају посебне врсте оружја³⁰. Наша литерарна баштина касног средњег века, а и касније пружају доста доказа за ову тврдњу. Тек су Ђурчић и Праумскергер у новије време извршили термилошка одвајања³¹.

Топуз је варијанта палице и представља оружје које има пуну главу различитих облика (најчешће призматичну или у облику спљоштене лопте...) са испупчењима у облику пирамиде или неправилним, или пак са благим урезима на глави. Најранији топузи срећу се од XI века и то најчешће у јужној Угарској. Као ликовни извор топуз је веома редак.

Буздованом се сматра оружје чијој се глави (призматична, цилиндрична, у облику спљоштене лопте...) придодата пера најразличитијих облика: кришкаста, правоугаона, квадратна, троугаона, у облику кљунова. За разлику од топуза, у нашој земљи је сачуван велики број буздована, нарочито из турског периода, а у сликарству Моравске школе срећемо их веома често као наоружање светих ратника. Раније од овог периода појављује се у цркви пећке св. Богородице где га носи св. Теодор Тирон у ставу „к нози“, а овај шестоперац би због своје дугачке дршке евентуално могао да се сврста у пешадијске палице. У Леснову св. арханђел Михаило на коњу има испод десног колена типичну коњаничку палицу причвршћену за седло.

Продор Турака на Балкан увео је у моду, поред другог оружја, и турске буздоване. У сликарству их срећемо: у Манасији, где их носе св. Георгије и св. Димитрије; у Каленићу, опет у представама ове двојице светаца; на аверсу новца деспота Стефана Лазаревића; на икони св. Димитрија³², која се налази на изложби МПУ у Београду, а потиче из прве половине XV века и највероватније је дело хиландарских мајстора; на икони Стефана Уроша III Дечанског, коју је израдио Лонгин (1574—1586)³³, и која се чува у манастиру Дечанима.

Своје формално и функционално савршенство топузи и буздовани добили су у XV и XVI веку, од када се сасвим разликују делови: дршка, тулац, врат, глава и „дугме“ на



Сл. 1 — Коњанички топуз, Инв. бр. 6273. Фотограф Р. Живковић

Fig. 1 — Masse d'armes de cavalier. Numéro d'inventaire 6273. Photographie: R. Živković

²⁸ Вук, Српски рјечник, Топуз је синоним за буздован; А. Škaljić, Turcizmi u narodnom govoru i narodnoj književnosti BiH, — topuz, sin. za buzdovan, a iz arapskog debbus.

²⁹ Вук, —буздован, буздохан (салма, топуз), lat. clavae genus; А. Škaljić, n. d., buzdoхан, buzdovan (turcizam) sinonim za topuz, sa perima „perni buzdovan“; iz turskog bozdogan (možda etimološki ima veze sa mađarskim buzdogani).

³⁰ И наша народна поезија често меша термине, н. пр. „Топузу му пера саломила“; „перна топузина“...

³¹ Тек су педесетих година овога века ови аутори извршили одвајања (н. д.).

³² Водич МПУ, Београд 1970, 35, сл. 12.

³³ Л. Мирковић, Иконе манастира Дечани, Старине Косова и Метохије II—III, Приштина 1963.

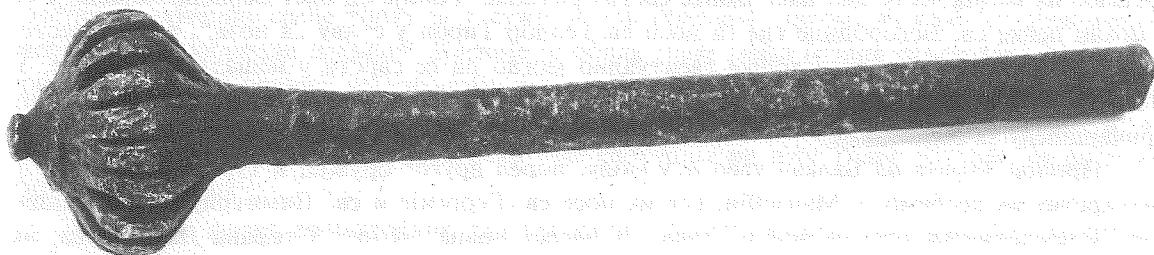
темену. Од тада па све до средине XIX века израђују се са променљивим квалитетом, зависно од стручности мајстора, политичко-економских ситуација и потреба. У међувремену ово оружје постаје и симбол власти, те у једној од својих развојних линија потпуно губи своје примарно функционално обележје.

Палице из збирки Музеја примењене уметности набавио је Љуба Ивановић у Бијелом Пољу и сматрао их је случајним археолошким налазом.

Палица под инвентарним бројем 6273 (сл. 1) по типу припада коњичким топузима. Сачувана је само главица са танким вратом. Главица је од бронзе са четири веће пирамидалне избочине и осам мањих на рубовима. На врату се налази отвор за клин за учвршћивање дрвене дршке. Ослањајући се на ауторе Ласла Ковача, Марију Шерпер и Ђурђицу Петровић, палицу смо датовали широко од XI до XIV века као тип дугог трајања, а и порекло смо јој одредили на основу њих као — мађарско.

Димензије: висина главе 30 мм; ширина главе 60 мм; целокупна висина 70 мм.

Турски коњички буздован са инвентарским бројем 6272 (сл. 2) има главу од легуре гвожђа која је у облику спљоштене кугле и подељена је на 17 пера кришкастог облика. Израђен је ковањем. Пера су на једној страни јако наглашена, док су на другој само назна-

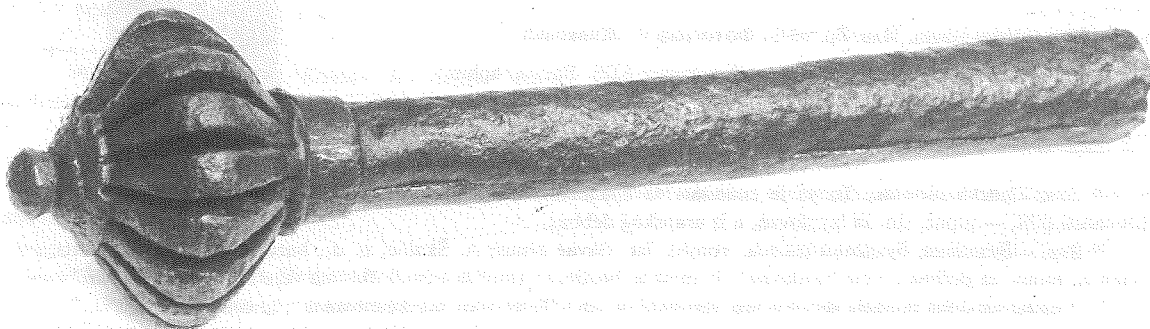


Сл. 2 — Турски коњички буздован. Инв. бр. 6272. Фотограф Р. Живковић

Fig. 2 — Massue de cavalier turc. Numéro d'inventaire 6272. Photographie: R. Živković

чена, а утапају се у уске прстенове на темену и врату буздована. Истакнуто је теме са „дугметом“, а „дугме“ је од употребе јако оштећено. Тулац је танак и дуг, и шупаљ кроз средину да би се у њега убацила дршка. Део дршке налази се у тулцу. Добро спроведени закони односа маса чине овај комад формално савршеним и изузетним комадом наше мале колекције оружја; а недовољно добра технолошка страна изазива помисао на домаћег мајстора. Овај предмет се може датовати најраније у XVII век, а среће се све до XIX века. Димензије: висина главе 50 мм; ширина главе 55 мм; целокупна висина 300 мм.

Турски коњички буздован са инвентарским бројем 9976 (сл. 3) израђен је од гвожђа (глава ливењем а тулац ковањем). Глава је у облику спљоштене кугле на 16 кришкастих пера (једно је изломљено и изгубљено), која се утапају у уске прстенове на темену и врату буздована. На темену се налази „дугме“. У врат је усађен дуг гвоздени тулац који се наниже шири, а при дну је пробијен за учвршћивање дрвене дршке. Овај предмет је формално и

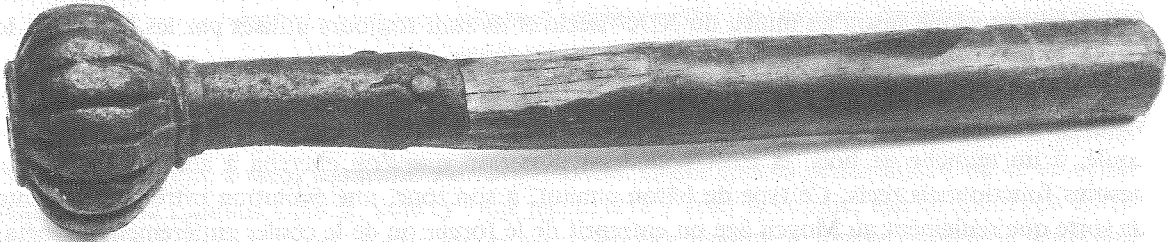


Сл. 3 — Турски коњички буздован. Инв. бр. 9976. Фотограф Р. Живковић

Fig. 3 — Massue de cavalier turc. Numéro d'inventaire 9976. Photographie: R. Živković

функционално најсавршенији, од ова четири, и одаје веома доброг мајстора. Доња граница датовања, међутим, никако не може да пређе XII век, а израђиван је такође све до половине XIX века. Димензије: висина главе 58 мм; ширина 60 мм; целокупна висина 260 мм.

Последња палица је такође турски коњички буздован, а носи инвентарски број 9871 (сл. 4). Глава му је од гвожђа, лоптаста, на 17 кришкастих пера, која су неједнако истакнута, и која се утапају у уске прстенове на темену и врату оружја. Теме са „дугметом“ је откинута и изгубљено. Тулац је дуг, недостаје му један део, има пробој за учвршћење дрвене дршке, и



Сл. 4 — Турски коњанички буздован. Инв. бр. 9871. Фотограф Р. Живковић

Fig. 4 — Massue de cavalier turc. Numéro d'inventaire 9871. Photographie: R. Živković

по средини је пукао. Дрвена дршка је данас углављена у тулац, али је новијег датума. Буздован припада типу оружја из XVII века.

Димензије: висина главе 50 мм; ширина 60 мм; висина са тулцем 125 мм; а целокупна висина (са дршком) је 350 мм.

Три од четири предмета о којима смо говорили по типу су веома слични, а како припадају истом времену и заједно су нађени, могли би да укажу евентуално и на територију на којој су настали. Територија евентуалног исходишта би могла да буде, и то широко назначена, јужна Србија и Косово. Само по себи се наметнуло и да их припишемо домаћим мајсторима. На овакву одлуку понукала су нас два разлога: приликом упоређивања са савременим турским буздованима утврдили смо да су наши на далеко нижем техничком нивоу; друго, у време њиховог настанка, чак и војници нижег ранга, у турској војсци, веома ретко носе ову врсту оружја. Ближе одређење времена и места настанка свакако би могла да да једна озбиљнија технолошко-хемијска анализа.

Публиковање ове врсте оружја, и то поготову кад се ради о овако малом броју, свакако неће изменити општу слику која данас постоји, али држећи се народне „зрно по зрно...“ сматрамо да може послужити као мали допринос будућим озбиљнијим истраживањима.

Quatre bâtons métalliques de la collection de métaux du Musée des arts décoratifs de Belgrade

Le bâton est le terme générique désignant les armes froides que l'on lance ou dont on se sert pour frapper (gourdin, marteau, masse d'armes, massue). C'est une des armes les plus anciennes: le mot de „palica“, qui est l'équivalent serbe du bâton, vient du slave primitif. Au début c'était un long morceau de bois brut, façonné plus tard pour satisfaire aux besoins de la forme et de la fonction. D'évolution très lente, les bâtons nous parviennent fort peu modifiés: ils ont gardé leur forme préhistorique jusqu'au milieu du XIX^e siècle et ils sont toujours utilisés par les bergers et les paysans.

Entretiens, l'homme ayant découvert le métal, un type spécial de bâton entre en usage: il s'agit de la masse d'armes. Au commencement, on fixait un morceau de bronze, grossièrement coulé, à un manche de bois, et c'est seulement plus tard que l'on chercha à adapter l'arme aux besoins fonctionnels réels. Ce type de bâton connut, à son tour, une évolution extrêmement lente, de sorte que seulement au Moyen âge on entreprit de le forger ou de le couler entièrement en métal. A la même époque on commença aussi à distinguer, du point de vue de la forme, les massues, armes à grosse tête noueuse et les masses d'armes, à la tête évidée en ailettes; une différence s'établit également du point de vue de la fonction: on distingua l'arme d'infanterie, garnie d'une hampe longue et celle de cavalerie, au manche plus ou moins court.

Cette arme atteignit à la perfection aux XV^e et XVI^e siècles, tant en matière de forme que sous le rapport de la fonction, mais elle fut bientôt supplantée par des armes plus modernes. Sous l'influence de la mode et du style baroque, elle connut une décadence qui compromit à la fois sa forme et sa fonction, de sorte qu'elle ne devait constituer désormais que le symbole d'un honneur ou d'une dignité.

Les quatre bâtons de la Collection de métaux du Musée des arts décoratifs de Belgrade illustrent bien le passé de la Serbie. La masse d'armes remonte à la période d'indépendance de l'Etat serbe médiéval, tandis que les trois massues s'échelonnent sur une période plus récente (XVII^e—XIX^e siècles), époque d'occupation turque des pays serbes, où cette arme cessait d'être utilisée. Malgré l'insuffisance d'informations sur l'artisanat serbe de l'époque, toute une série de caractéristiques de ces quatre bâtons nous portent à croire qu'il s'agit de forgerons autochtones.

Dušan Milovanović

ИЛУМИНАЦИЈА СЛУЖАБНИКА ГРЕШНАГО ПИСАТЕЉА МИХАИЛА ЂАКОНА

*Успомени на грају Корину Николеску, коју је само
стихија могла зауставити у неуморној делатности и
стиалној сиремности за научну сарадњу са јуџосло-
венским колеџама.*

У развојној линији писане речи балканског подручја може се уочити постојање разних језичких редакција, а међу изузетно распрострањене спада српска редакција. Она се не ограничава само на границе Србије, које су биле различите у току историје, већ се простире често веома далеко у суседне земље. Сачувани су многобројни рукописи српске редакције исписани у Угарској, Бугарској, Румунији, Русији, посебно Украјини и на Блиском истоку.

Међу суседним земљама значајно место припада Румунији у којој експанзију српске редакције објашњавају вишевековне пријатељске и династичке везе.¹ Из прегледа споменика словенске писмености који се налазе у Румунији² може се видети однос броја рукописа исписаних румунском, односно влашком и молдавском, названих општим именом средњо-бугарском редакцијом и рукописа исписаних српском редакцијом.

У веома богато документованој студији о румунско-српским културним везама у XVI веку,³ Ion Radu Mircea доказује да је највећи број рукописа српске редакције исписан у XVI веку, док их у XVII веку скоро нема. Међутим, узимајући податке из публикације Р. Р. Panaitescu-а о словенским рукописима у Румунској академији,⁴ тај аутор се користио само првим томом Panaitescu-а, који обухвата нешто старије рукописе, док се у осталом необјављеном материјалу везаном за опис тих рукописа, а којим смо се могли, изузетном љубазношћу управе Академије, користити у рукопису, налазе подаци из којих се види да су и касније, односно у XVII веку, исписивани рукописи српском редакцијом.

Најстарији односи на пољу писмености између српских и румунских земаља забележени су у вези са делатношћу попа Никодима Грчића пореклом из Прилепа. Манастири Тисмана и Водица су настали његовим заузимањем, а најстарији тачно датовани рукопис, раскошно четворојеванђеље илуминирано у византијском стилу 1404—1405. године, је његов рад.⁵

Међутим, најинтересантније су везе на културном пољу између Румуније и српских земаља у XVI веку. Те везе се могу објаснити све јачим приливом емиграната из Србије. Они су уживали гостопримство влашких и молдавских владара, а међу њима су се налазили и

¹ А. И. Яцимирский, Румыно-славянские очерки СПб 1903; Исти, Из истории культурных и литературных сношений Румынь сь Сербамн, Сепарат без других података; Исти, Къ истории румыно-сербской взаимности, Славянскія извѣтїя, 1905, 359—374; Е. Turdeanu, Din vechile schimburi culturale dintre Români si Jugoslavi, Cercetari literare, III, 1939, 149—218; Ђ. Радојичић, Српско-румунски односи XIV—XVII века, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, Књ. I, Нови Сад 1956, 14 и даље; М. Харисијадис, Илуминација Служабника Радула Србина, Зборник Народног музеја, IV, Београд 1964, 359 и даље; В. Карановић, Рукописни служабник Радула Србина, Зборник Народног музеја, IV, Београд 1964, 377 и даље.

² А. И. Яцимирский, Славянскія и русскія рукописи румынскихъ библиотекъ, Сборник отд. рус. языка и слав. Имп. Акад. наук, Т. LXXIX, СПб 1905.

³ J. R. Mircea, Relations culturelles roumano-serbes au XVI^e siècle, Revue des études sud-est européennes, T. I. București 1963, N. 3—4, 399—400.

⁴ Р. Р. Panaitescu, Manuscrisele slave din Biblioteca Academie R. P. R., Vol I, (București), 1959.

⁵ Е. Lăzărescu — I. R. Mircea, Manuscrisele, din: Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S., Bucuresti 1958, 230. Fig. 11—14, I. R. Mircea, Cel mai vechi manuscris din țara romaneasca, Tetraevanghelul popii Nicodim (1404—1405). Romanoslavica XIII, 1966, 203 et sqq., М. Харисијадис, Раскошни византијски стил у орнаментици јужнословенских рукописа из XIV и XV века, Зборник: Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 226.

вешти преписивачи и илуминатори,⁶ често припадници клира. Исто тако из српских земаља долазе у Румунију и познати штампари.⁷

Тако већ почетком XVI века јеромонах Макарије по налогу војводе Јо Михна штампа 1508. године Служабник, прву штампану књигу на словенском језику насталу у Влашкој.⁸ Исто тако друга влашка књига, Октоих из 1510. године, је дело истог цетињског штампара.⁹ И трећа књига штампана у Влашкој, Четворојеванђеље из 1512. године, је рад Макаријев.¹⁰

У току XVI века и даље се српски штампари труде око штампања књига у Румунији. Тако 1545. године штампан је у Трговишту један Молитвеник по налогу војводе Јо Петру, око чије се израде трудио инок Мојсије.¹¹ Заставица ове књиге подсећа на орнаментичку заставицу из Псалтира штампаног у Милешеви 1544. године,¹² тако да се на пољу графике могу уочити први утицаји српске опреме књига.

Штампарска делатност започета почетком XVI века заузимањем штампара из наших земаља наставиће се у XVI и XVII веку,¹³ а упоредо са њом радиће у румунским земљама и Срби преписивачи и илуминатори и исписиваће се многобројни рукописи српском редакцијом.

Године 1534. по налогу молдавског војводе Петра IV Рареша исписано је изузетно раскошно илуминирано Четворојеванђеље. Даровано манастиру Ксеропотаму на Атосу оно је доспело у Националну библиотеку у Бечу, где се чува под сигнатуром Cod. slav. 2. Исписано је српском редакцијом а заставице испред сва четири јеванђеља орнаментисане су у стилу заставица у рукописима Владислава Граматика.¹⁴

При крају XVI века одлази у Влашку познати преписивач и илуминатор рукописа поп Јован Србин из места Кратова. Он у Крајови исписује два Четворојеванђеља, од којих прво 1580. године у дане Јо Михне војводе.¹⁵ Из каснијег записа види се да је то Четворојеванђеље 1684. године купио хаџи Комнен и приложио га манастиру Раковици, храму архистратига Михаила и Гаврила.¹⁶ Рукопис је касније доспео у манастир Велику Ремету, а одатле је са осталим рукописима из војвођанских манастира пренет у Музеј Српске православне цркве, где се чува под бројем 332.

Други рукопис исписао је поп Јован 1583. године у Крајови. То Четворојеванђеље данас се налази у Уметничком музеју у Букурешту.¹⁷

Рукописи као што је Четворојеванђеље Петра Рареша и оба Четворојеванђеља поп-Јована указују не само на експанзију српске писане речи већ исто тако на утицај и наставак илуминаторске традиције далеко ван граница Србије. Ту експанзију наше писмености можемо пратити и у току XVII века, када ће, као и у претходном веку, рукописна и илуминаторска делатност бити везана за помоћ мецена из Влашке и Молдавије.

Благодарећи свакако широкогрудости великог мецене уметности Јо Матеје Басарабе настао је 1653. године један од најраскошнијих Служабника који је исписан српском

⁶ В. Карановић, н. д., 180.

⁷ С. Новаковић, Српски штампари у Румунији, Годишњица Николе Чупића, књ. XVII (1897), 333 и даље; Лј. Стојановић, Срби штампарии Румунији, Nova Европа IX, Zagreb 1924, 475-6; Д. Медаковић, Графика српских штампаних књига, Посебна издања САНУ, књ. CCCIX, Одељење друштвених наука, књ. 29, Београд 1958, 172 и даље.

⁸ Д. Медаковић, н. д., 172.

⁹ Исти, н. д., 173.

¹⁰ Исти, н. д., 173—174.

¹¹ Исти, н. д., 174.

¹² Исти, н. д., 174—175.

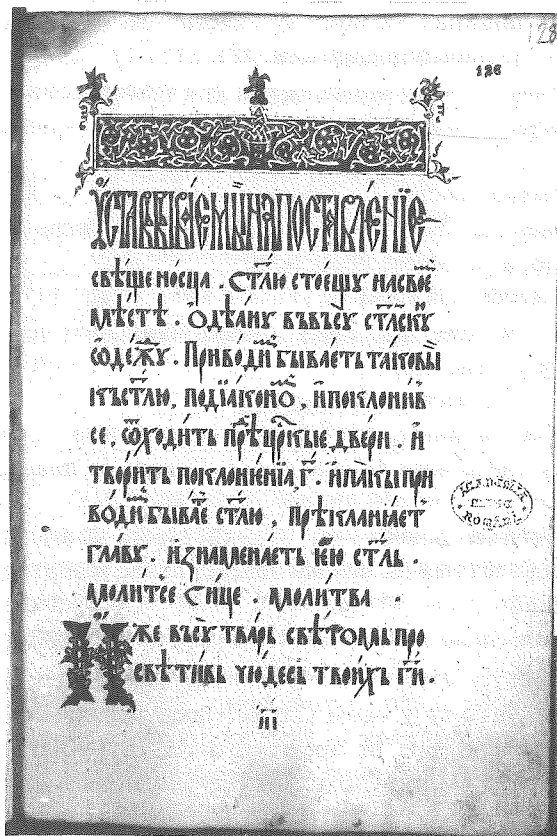
¹³ Исти, н. д., 175.

¹⁴ М. Харисијадис, Четворојеванђеље Петра Рареша, Рукопис предат за зборник посвећен А. Дероку.

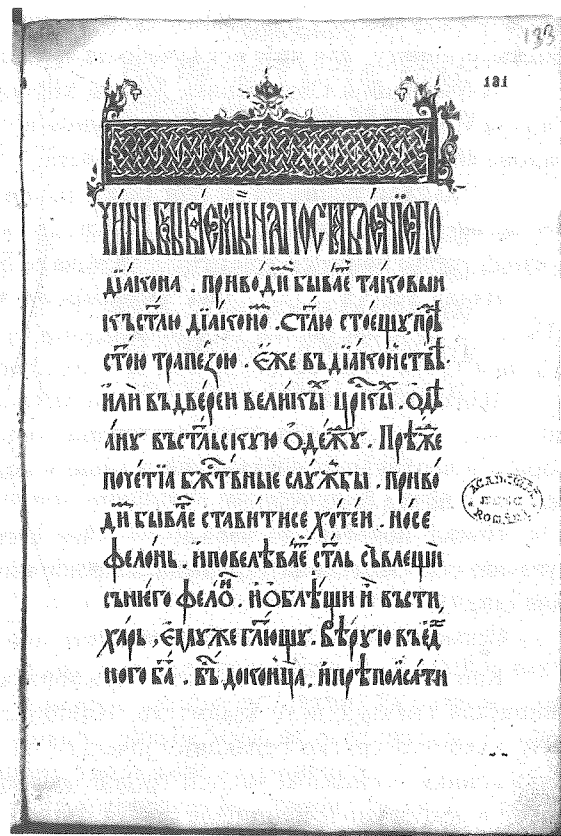
¹⁵ Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, Београд 1902, 229, бр. 752; З. Јанц, Преписивачка школа попа Јована из Кратова и њени одједи у каснијем минијатурном сликарству, Зборник Музеја примењене уметности 15, Београд 1971, 120, сл. 11 и 12.

¹⁶ Љ. Стојановић, н. д., 436, бр. 1832.

¹⁷ З. Јанц, н. д., 120, сл. 13 и 14.



Сл. 1 — СЛУЖАБНИКЪ БАКОНА МИХАИЛА.
Заставица и иницијал I, л. 126r
Fig. 1 — Le Liturgiaire de Mihailo le diacre. En-tête
et initiale I, f^o 126r



Сл. 2 — Заставица, л. 131r
Fig. 2 — En-tête, f^o 131r

рецензијом и који је дело српског преписивача и илуминатора, Радула Србина¹⁸. Његова богата илуминација садржи низ елемената преузетих из српских рукописа, али се ту додају и многи мотиви из румунске орнаментике, који су и сами настали под утицајем византијских предложака.

За истог влашког војводу везан је још један по калиграфији и илуминацији сасвим изузетан Служабник, који се данас чува у Румунској академији у Букурешту под бројем 236.¹⁹ У њему је сачувано више записа преписивача и посвета Јо Матеји Басараби. (л. 100r).

Рукопис је исписан на хартији, величине 20,5 × 30 см и има 166 листова. Повезан је у дрвене корице обложене кожом са утиснутим орнаментима и иконографском представом Распећа на горњој корици. Рукопис је доспео до нас са знатним оштећењима, пошто су ишчупани листови на којима су се налазили почети најзначајнијих поглавља, без сваке сумње украшени најраскошнијим минијатурама, вероватно са ауторским портретима писаца литургија. Недостају листови 64v, 102v, 137v и 145v, на којима су се налазили почети литургије св. Јована Златоустог, Василија Великог и других поглавља.

Сачувано је неколико дугачких, уских заставица на почецима значајних поглавља и око стотину раскошних иницијала. Судаћи по иницијалу на листу 13r у коме окосницу образује преплет и крунисана глава мушкарца, Радул Србин је врло вероватно видео наш Служабник,

¹⁸ В. Карановић, н. д., 377 и даље; М. Харисијадис, Илуминација Служабника Радула Србина 359 и даље. Истом преписивачу и илуминатору Корина Николеску је приписала две минијатуре које се налазе на издвојеним листовима у Архиву Српске академије наука и уметности, бр. 115. Минијатуре представљају чланове породице Бранковану, које су биле у родбинским везама са Матејом Басарабом. Исто тако Корина Николеску приписује Радулу Србину и илуминације Служабника бр. 22 Уметничког музеја у Букурешту из 1657. године.

¹⁹ А. И. Яцимирский, Славянскія и русскія рукописи 377, бр. 75 (770); Р. Р. Panaitescu, н. д., 335, бр. 236; В. Карановић, Словенске рукописне књиге у Румунији, Библиотекар, бр. 6, Београд 1962, 495, бр. 28.

jer je у Радуловом Служабнику скоро истоветан иницијал на почетку истога текста, као у нашем рукопису, али није искључено да су имали заједнички предложак.

Илуминација Служабника ђакона Михаила није тако разноврсна као она у Служабнику Радула Србина, али су заставице и иницијали далеко финије обраде и спадају у најтананије радове илуминатора целокупног XVII века.

Заставица на л. 126г (128г) изнад почетка текста: **УСТАВЪ БЫВАЕМЫИ НА ПОСТАВЛЕНІЕ СВѢЩЕНОСЦА** (сл. 1), украшена је лозицом која полази од вазе у средини, а изнад горње ивице су три птице. Основа је бордо, а лозица је необојена.

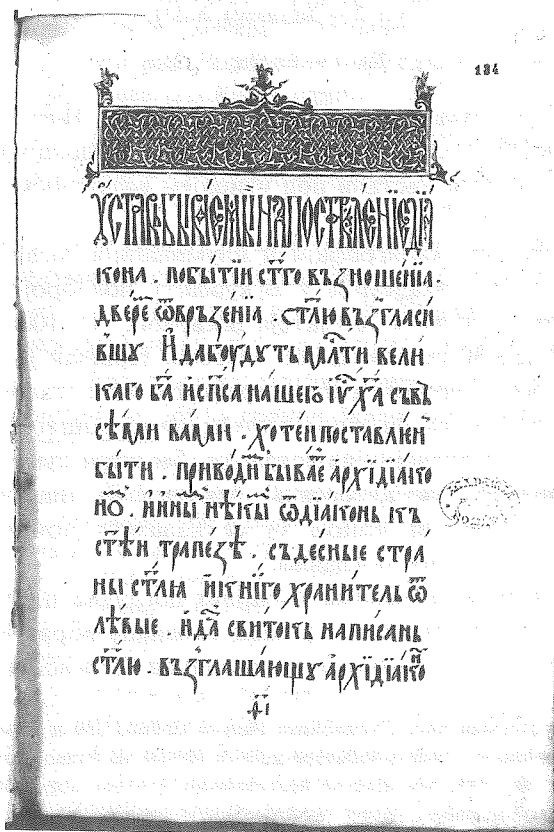
Изнад текста: **ЧИНЪ БЫВАЕМЫИ НА ПОСТАВЛЕНІЕ ПОДІ АКОНА** (л. 131г, 133г), (сл. 2) је заставица украшена преплетима који образују мрежу изведену тананим необојеним тракама на основу плаве, зелене, црвене и златне боје.

Изнад почетка текста: **УСТАВЪ БЫВАЕМЫИ НА ПОСТАВЛЕНІЕ ДІАКОНА** (л. 134г, 136г) је дуга уска заставица украшена тананим, необојеним преплетима који образују вертикално постављене осмице у које су унете нове танане траке. Основа је плаве, зелене и златне боје. (Сл. 3)

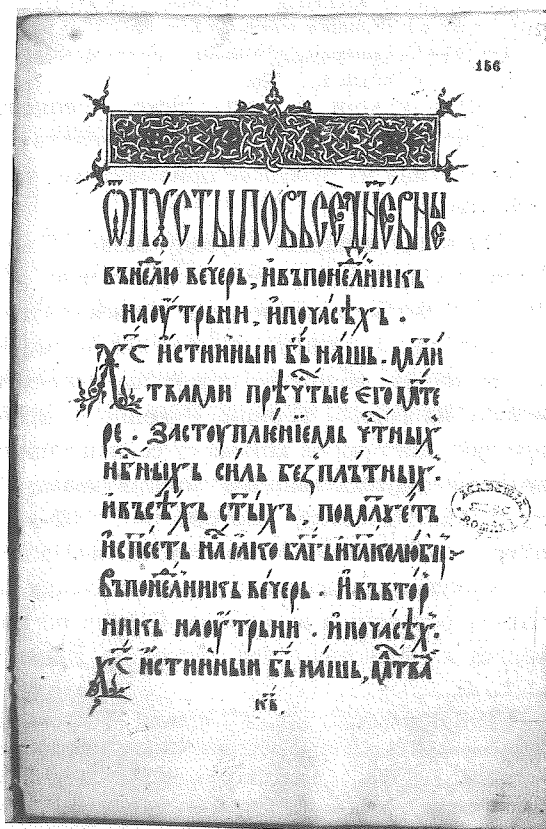
Изнад почетка поглавља: **УТ ПУСТЫ ПО ВСЕ ДНЕВНЫЕ** (л. 156г, 158г) је дугачка, уска заставица украшена неправилним преплетима на основи зелене, плаве и златне боје (сл. 4).

Осим ових налазимо заставице истог типа и сличне и на листовима 141г, 143г, 149г, 158г, 160г.

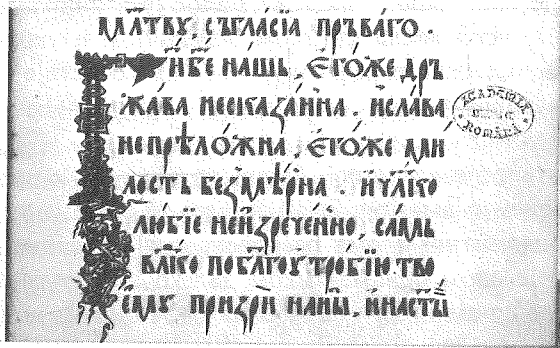
Као што се заставице овог Служабника одликују изузетном тананошћу израде, и низ иницијала показује исте квалитете. Иницијале као што су у овом Служабнику, налазимо у низу рукописа српске редакције почевши од XVI века. Њих ће преузети и Радул Србин у Служабнику исписаном четири године касније, додајући, као што смо споменули, и орнаменте и декоративне иницијале другог типа.



Сл. 3 — Заставица, л. 134г
Fig. 3 — En-tête, f^o 134r

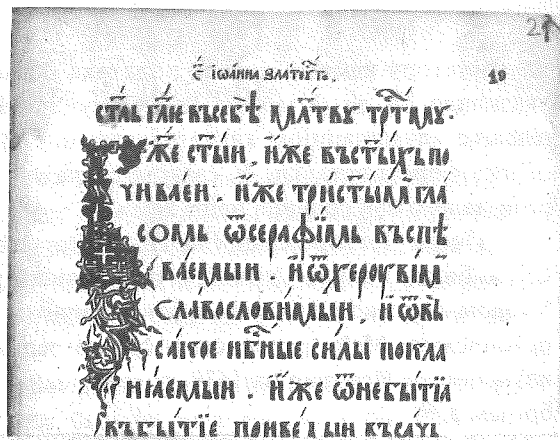


Сл. 4 — Заставица, л. 156г
Fig. 4 — En-tête, f^o 156r



Сл. 5 — Иницијал Г, л. 16г

Fig. 5 — Initiale G, f° 16r

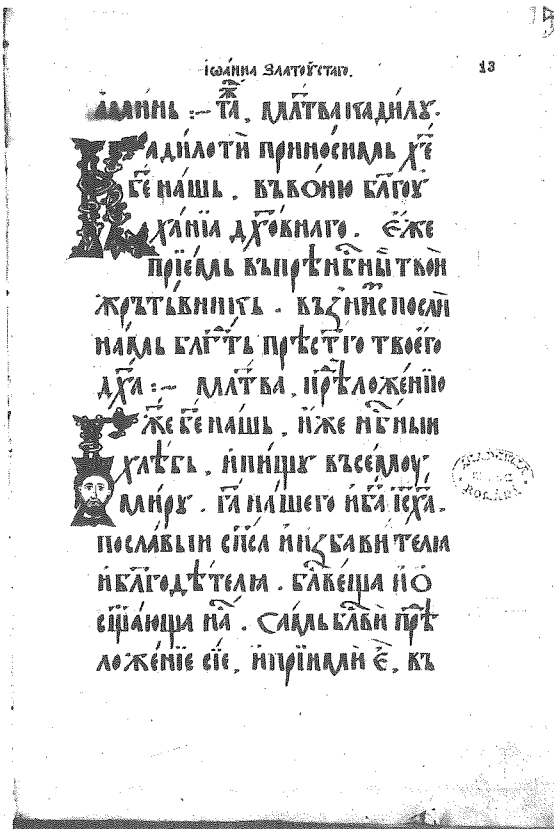


Сл. 6 — Иницијал Б, л. 19г

Fig. 6 — Initiale B, f° 19r

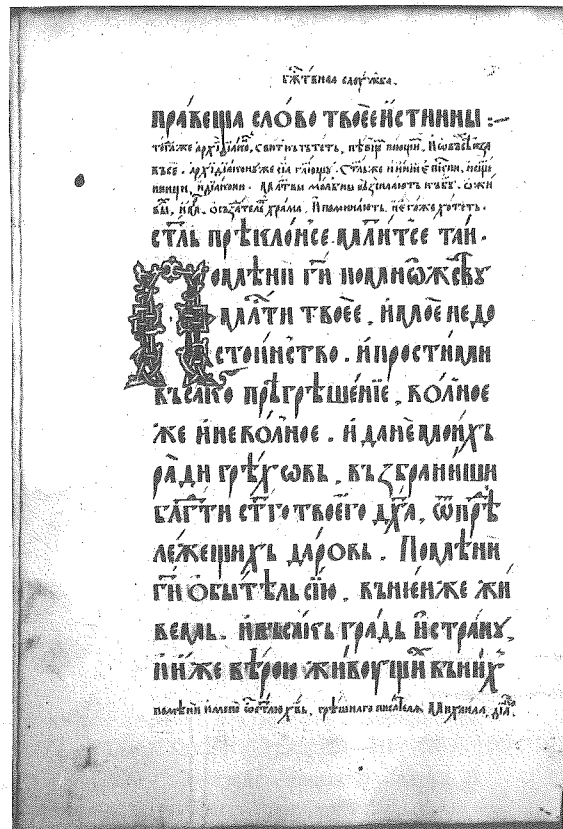
У Служабнику Ђакона Михаила сачуван је низ иницијала образованих преплетима, од којих су неки украшени раскошним гранама (сл. 5 и 6). Исто тако се налазе иницијали чије окоснице образују људске главе са крунама (сл. 7). Како у облику, тако исто и у обради ових иницијала можемо разликовати више варијаната и то у распореду колорита. У првој варијанти преплети имају златне контуре, а у средини плаву или црвену црту. У другој варијанти окоснице су златне, а детаљи су са црвеним, плавим или зеленим ивицама. У трећој варијанти окоснице имају контуре плаве, зелене или црвене, а детаљи су златни. Та разноврсност облика и распореда боја, а пре свега изузетна финоћа обраде чине да овај рукопис спада у најсуптилније споменике писане српском редакцијом као и њене илуминације.

Из записа на листовима 51г и 88г видимо да је преписивач био ђакон Михаило помѣни и мене ш етлю хѣв, грѣшнаго писатеља Михаила Діакона (сл. 8). О томе калиграфу и



Сл. 7 — Иницијал К и Б, л. 13г

Fig. 7 — Initials K et B, f° 13r



Сл. 8 — Запис писца грешнаго Михаила ђакона, л. 88v

Fig. 8 — Colophon de l'humble scribe Mihailo le diacre, f° 88v

илуминатору немамо других података осим да је био ђакон. Уношење малог јуса у потпис указивало би да је можда био Румун. Међутим, исписивање српском редакцијом и украшавање илуминацијом какву налазимо у рукописима српске редакције чини да то остаје у области претпоставки. У сваком случају овај рукопис указује на експанзију српске писане речи далеко ван граница наше земље.

После Четворојевањјеља Петра Рареша, Четворојевађеља поп Јована из Кратова, а пре Служабника Радула Србина, у овом нашем рукопису имамо још један пример те експанзије. У овом Служабнику имамо богату примену орнаментике веома распрострањене у нашим рукописима. Међу рукописима српске редакције је овом орнаментиком далеко најбогатije илуминиран Псалтир из 1638. године, данас у Народном музеју у Пловдиву, где се чува под бројем 5.²⁰

Исто тако тип иницијала образованих преплетима налазимо у Служабнику грешнаго Димитрија, насталом 1635. године, данас у Музеју Српске православне цркве, где се чува под бројем 84.²¹ Од тачно датованих рукописа можемо споменути и Апостол кир-Рувима, митрополита зетскога и црногорскога, који је исписан на Атосу, у ћелији Успења Богородице близу манастира св. Павла.²² Веома би дуга била листа рукописа илуминираних сличним иницијалима, пошто је тај тип декоративних иницијала био прихваћен од многих познатих и анонимних преписивача и илуминатора који су радили на преписивању српске писане речи.

Наш Служабник је један значајан прилог вишевековној културној размени између двеју суседних земаља везаних дугим, непомућеним пријатељством.

²⁰ Н. Райновъ, Орнаментъ и буква въ славянскимъ рѣкописи на Народната библиотека въ Пловдивъ, София 1925. Обр. СХХVIII—СХХХ; СХХХV; СХХХIX, СХLICXLVI, CLXXI, CLXXII.

²¹ Р. Грујић, Старине манастира Ораховице у Славонији, Старинар, Трећа серија, књ. XIV, 1939, 59, сл. 41 и 42; Ј. Васиљев, Два илуминирана литургијска рукописа из манастира Ораховице, Библиотекар, бр. 5, Београд 1958, 483 и даље. Цртежи I—20, 31—32.

²² М. Харисијадис, Апостол кир-Рувима, митрополита зетског и црногорског, Зборник Народног музеја у Београду, Св. VI, Београд 1970, 327, сл. 1—5.

Les enluminures du Liturgiaire de l'humble Mihailo le diacre

Dans l'écriture cyrillique, telle qu'elle se présente dans les régions balkaniques, on distingue plusieurs versions linguistiques. La version serbe est une des plus répandues. Elle ne se limite pas aux bornes de la Serbie, qui ont changé au cours de l'histoire; on la découvre souvent loin des frontières instables de ce pays. De nombreux manuscrits de version serbe se retrouvent dans les pays voisins, — Hongrie, Bulgarie, Roumanie, — en Russie, dont surtout en Ukraine, et même au Proche Orient.

Plusieurs siècles de rapports d'amitié et de liens de parenté entre les dynasties serbes et roumaines nous expliquent l'expansion de la version serbe dans les pays roumains. En plus des manuscrits en version roumaine, c'est-à-dire en version valaque et en version moldave, désignées par le nom de version médio-bulgare, y ont été conservés de nombreux manuscrits en version serbe. La plupart de ces derniers ont été rédigés au XVI^e siècle, mais aussi au cours du XVII^e.

Parmi les manuscrits rédigés en Roumanie au XVII^e siècle se range aussi un liturgiaire, dédié en 1649 au voïvode Matthieu Bessaraba par le scribe Mihailo le diacre. Ce liturgiaire nous est parvenu assez abîmé: quatre feuilles en ont été arrachées, sans doute celles qui étaient le plus richement enluminées, ayant figuré au début des chapitres les plus importants. Cependant, à en juger par les pages conservées d'en-têtes et d'initiales, ce manuscrit se distingue par une réalisation extrêmement raffinée. Ce liturgiaire a été probablement vu et partiellement imité par Radul le Serbe, copiste et enlumineur du Liturgiaire, transcrit et orné en 1653, à l'époque du grand mécène que nous venons de mentionner, Matthieu Bessaraba. Quoique les enluminures du Liturgiaire qui fait l'objet de la présente étude soient moins riches et moins variées que dans celui de Radul le Serbe, il n'en reste pas moins vrai qu'il a été réalisé avec beaucoup plus de raffinement que ce dernier et qu'il se range parmi les manuscrits des plus intéressants relatifs à la collaboration entre notre pays et la Roumanie.

M. HARISIJADIS

РУССКИЕ НАГРАДНЫЕ МЕДАЛИ ЗА ПРУТСКУЮ КАМПАНИЮ 1711 ГОДА ДЛЯ БАЛКАНСКИХ СОЮЗНИКОВ

(Государственный Исторический музей. Москва)

Нумизматам давно уже известны овалы с изображением на одной стороне портрета Петра I, а на другой — двуглавого российского орла и датой „1711“. В литературе прочно установилось мнение, что поводом для их изготовления явилось „сооружение флотов на четырех морях“ (Балтийском, Белом, Каспийском и Черном) или „господство на четырех морях“¹. Но выходами к четырем морям Россия обладала уже в 1710 году, и помещение даты 1711 год на медалях, посвященных событию, произошедшему раньше, маловероятно.

Медали эти, по имеющимся у нас данным, связаны с Прутским походом 1711 года и предназначались для раздачи представителям поработанных турками народов Балканского полуострова, на помощь которых русское правительство очень рассчитывало в предстоящей борьбе с Османской империей.

Еще в конце XVII века представлявший Россию на Карловицком конгрессе думный дьяк П. Б. Возницын писал Петру I о том, что многие тысячи славян, жителей Балканского полуострова, готовы встать на борьбу с врагом: „Если б дойти до Дуная, не только тысячи — тьмы нашего народа, нашего языка, нашей веры, и все мира не желают“². Поэтому уже 3 марта 1711 года, через несколько дней после обнародования царского манифеста о войне с турками, было составлено воззвание к балканским христианам с призывом помочь России в борьбе с Турцией.

Как одно из средств поощрения балканских народов за помощь России в войне предполагалась раздача особых наградных медалей, патентов и грамот. В этой связи интерес представляет письмо русского торгового консула в Венеции Д. Ф. Боциса Петру I, в котором он сообщает о том, что несколько греческих офицеров во главе с капитаном Иваном Сумилой готовы принять участие в борьбе с турками. Предлагая наградить их, Боцис, в частности, пишет: „... Мне кажется, что не токмо доведется к ним прислать патенты, но и грамоту особливую помянутому капитану Сумле, призывая имена и других капитанов в ней, принуждая их к начинанию, обещая им, что службы их будут признаны за храбрость и прочая. А чтобы они склонились к лучшей ревности, то кажется мне что потребно и несколько медалей помянутому, всякому, по одной, и всем тем капитанам, которые будут следовать им. Также надобно несколько и других особно патентов без имян для отсылки и к другим, ежели попросят. Ибо изволь, ваше величество, известен быть, что ежели они зачнут как обещают и будут следовать им многие народы, то кажется мне, что надобно мне иметь при себе разные патенты и медали, ибо медали придадут немалую крепость тем людям, как и Речь Посполитая не присовокупила их к себе чрез иное, но чрез медали и патенты...“ И далее: „... А как получу для них патенты и медали, то смотря на них, и другие подымутся к тому начинанию и, понеже то касается к их свободе, надеюся, что архиереи и протчие старшины всякого места будут стараться...“³

Весной 1711 года был тайно заключен договор с молдавским господарем Дмитрием Кантемиром о независимости Молдавии под протекторатом России. Одновременно на Бал-

1 См., например, Б. Иверсен, Медали на деяния императора Петра Великого. Спб., 1872, стр. 39; В. П. Смирнов, Описание русских медалей. Спб., 1908, стр. 94; Памятники русской культуры первой четверти XVIII века в собрании Гос. Эрмитажа. Каталог. Л.-М., 1966, стр. 133.

2 С. М. Соловьев, История России с древнейших времен. Книга третья, том XI—XV. Спб., б. г., стб. 1229.

3 Центральный Государственный Архив Древних Актов (далее ЦГАДА), ф. 41, д. 2, лл. 27-31 об.

каны, в Черногорию, был послан Михаил Милорадович, выходец из Герцеговины, со специальными грамотами — призывами к борьбе с турками.

Война с Турцией, основным событием которой стал неудачный поход русской армии под командованием самого Петра на реку Прут (отчего и вся кампания 1711 года часто называется в литературе Прутской) окончилась, как известно, поражением России. Однако, несмотря на окружение превосходящими в несколько раз русскую армию турецкими силами, Петру удалось вывести войска на свою территорию, избежав плена.

Наиболее отличившимся русским участникам Прутского похода были розданы награды — ордена, наградные портреты Петра I, чины, деньги. Следовало отметить также и мужественное поведение части христианского населения Балканского полуострова, которое в труднейших условиях пыталось помочь русским иногда даже с оружием в руках.

Вместе с русской армией в Россию вернулись 163 сербских, черногорских и вольнских офицеров и рядовых, принимавших участие в боевых действиях против турок в 1711 году. Они были поселены в Киевской и Азовской губерниях и им были пожалованы „смотря по чинам их полковникам по местечку или по знатному селу, а протчим офицерам по несколько дворов“, а также выданы „на завод домовной“ деньги и хлеб⁴.

О награждениях балканских союзников России знаками отличия сразу же по окончании Прутского похода в нашем распоряжении сведений нет. Но несколько лет спустя после „Московской рати“, как на Балканах называли кампанию 1711 года, в 1715 году в Россию приехал глава Черногорского государства митрополит Даниил Негош и получил в подарок, кроме десяти тысяч рублей денег, книг, церковных одежд и сосудов, еще и „золотые персоны“, то есть наградной портрет Петра I и медали с его изображением для раздачи участникам борьбы с Турцией.

Термин „персона“ или „портрет“ в документах петровского времени часто обозначает как живописные миниатюры-портреты Петра, считавшиеся одним из самых почетных видов наград, так и наградные медали, лицевая сторона которых всегда несла на себе изображение Петра I. К тому же живопись на миниатюрах накладывалась на металлическую, обычно золотую, реже серебряную основу, поэтому „золотой персоной“ могли одинаково называться в документах и живописные портреты, и медали. Как правило, наградные эмалевые портреты украшались рамкой из драгоценных камней, но часть золотых медалей высших достоинств также имела драгоценную оправу. Поэтому указание в документах на дополнительные украшения не всегда позволяет с достаточными основаниями считать награду именно портретом или медалью.

В нашем распоряжении имеется интересный архивный документ, „Ведение об офицерах, которые ныне здесь при митрополите Данииле“⁵, то есть о составе миссии Даниила Негоша в Россию в 1715 году. В нем сообщается о том, кому именно были даны некоторые из наград за Прутскую кампанию. Часть награжденных прибыла в Россию с Даниилом Негошем, и все они названы в документе поименно. Кроме того, приводится достоинство выданных наград, а также некоторые сведения о получивших их лицах.

Все награды, называемые в документе то персонами, то портретами, делятся по русскому обычаю того времени в зависимости от положения и заслуг награжденного, на несколько категорий, в данном случае на три — „I-й статьи“ в 14 червонцев, „средней статьи“ в 8 червонцев и „младшей статьи“ в 4 червонца. Кроме того, список называет один „портрет“ в 20 червонцев, да еще украшенный алмазной оправой с короной. Эта награда была выдана капитану Ивану Албанесу, у которого были особые заслуги перед Россией. Когда М. Милорадович был послан, еще до начала военных действий, в Черногорию с призывом поддержать борьбу России с Турцией, с ним был Иван Албанес. Впоследствии И. Албанес стал „в про-

4 ЦГАДА, ф. 86, л. 1, л. 3 об.

5 ЦГАДА, ф. 86, оп. , д. 1, лл. 106—108.

винции Герцеговской командиром, держал при себе две роты платного войска за свои деньги. А тамошних жителей было под его командой 800 и больше. Служил и трудился верно⁶. „Портрет“, выданный И. Албанесу, очевидно, был наградной миниатюрой, так как наград этого достоинства более в нашем документе не отмечено. Кроме знака отличия, И. Албанес получил еще 200 червонцев и „денег 500 рублей“.

И. Албанес остался верен России. Через много лет, в 1723 году, майору Албанесу было поручено вербовать в формирующиеся в России русарские полки „людей из сербов и прочих тамошних народов“.

Первым же в списке награжденных, получивших награду еще в России, назван Демьян Негош, „черногорский княжеский сын“, приехавший вместе с Даниилом Негошем. Он, как сообщает интересующий нас документ, так же, как и его старший брат, занимал должность губернатора. Вдвоем они израсходовали, видимо, на нужды борьбы с врагами, 600 червонцев. Русское правительство передало Демьяну Негошу 200 рублей, а также наградило его „персоной“, медалью в 14 червонцев.

Кроме Демьяна Негоша, еще один человек из состава посольства был отмечен наградой „первой статьи“, то есть в 14 червонцев. Это воевода Славуч, лишившийся на родине дома и имущества и пожелавший остаться в России⁷.

Три члена миссии получили медали „против средней статьи“, в 8 червонцев — Кузьма Страцинович („Из венецейского народа, был адъютантом полковничьим во всех баталиях... а в дому его сродником за то от венециан было разорение“⁸), Николай Властелинович из Герцеговины и воевода Раич, также потерявшие все свое „имение“. К тому же последний был ранен в сражениях.

Упомянут в списке и прапорщик Сава Радов, крещеный турок, воевавший „как и прочие православные“. Он получил „персону против меньших“, в 4 червонца⁹.

Кроме наград, розданных приехавшим в Россию в составе черногорской миссии лицам, по правительственному указу от 7 июля 1715 года решено было послать с Даниилом Негошем 160 „портретов, а именно на дачу тамошним губернаторам двенадцати по 14 червонных, шестьдесят человек полковникам по 8 червонных, 88 человек князьям и воеводам и прочим начальникам по 4 червонных портрет“¹⁰. Вряд ли в это число входят награды, полученные семью упомянутыми выше членами черногорского посольства. Судя по тому, что награда в 20 червонцев, выданная И. Албанесу, здесь не упомянута, можно предположить, что всего наград было 167¹¹.

В приведенных нами выше архивных документах упоминаются золотые награды для балканских союзников достоинством в 20, 14, 8 и 4 червонца. В нумизматических собраниях Государственного Исторического музея в Москве и Государственного Эрмитажа в Ленинграде хранятся подлинные медали в 4 червонца и 2 червонца (последняя неизвестна по документам), а также копии награды в 14 червонцев, сделанные подлинными штемпелями петровского времени. Хотя копии эти отчеканены в серебре и белом металле, у нас есть основания отнести их, принимая во внимание размеры медалей (овал 34 x 39 мм), именно к наградам „первой статьи“ — 14 червонцев. Размеры их близки к размерам подлинной золотой русской медали за сражение при деревне Лесная в 1708 году (33 x 38 мм) весом несколько более 44 грамм, что соответствует 13 червонцам. Сравнение дает нам право

6 ЦГАДА, ф. 86, оп. 1, д. 1, л. 106.

7 ЦГАДА... л. 108.

8 Там же, лл. 106 об. — 107.

9 Там же, л. 107 об.

10 Там же, л. 114.

11 Кроме того, особую награду получил уже упоминавшийся выше Михаил Ильич Милорадович, который посылался перед началом военных действий на Балканы и не только вел там переговоры, но и принял участие в начавшихся вскоре сражениях с турками. По возвращении в Россию полковник М. И. Милорадович „за верные его службы и знатные над турками военные подвиги“ получил наградной портрет Петра I на андреевской ленте и 500 червонных. (О роде дворя, и графа Милорадовича, без м. и г. издания, стр. 27).

предполагать в нашей копии, которая незначительно отличается размерами, воспроизведение награды за „Московскую рать“ 1711 года достоинством в 14 червонцев.

Интересно было бы знать, не сохранились ли до нашего времени в Югославии подлинные золотые медали 1711 года. Обнаружение их на территории Балканского полуострова давало бы нам право полагать, что боевые награды за Прутскую кампанию были не только отправлены из России, но и выданы ее активным участникам непосредственно на Балканах.

Приложение.

1. Медаль „первой статьи“ (14 червонцев). Овал 34 x 39 мм¹²

Лицевая сторона. Бюст Петра I вправо, в плаще с застежкой на правом плече поверх кирасы. Круговая легенда „ПРЬ ПЕТРЪ АЛЕЕВИЧЬ“. Под изображением Петра подпись медальера „ (Соломон Гуэн)“.

Оборотная сторона. Двуглавый орел под тремя коронами, средняя из которых большей величины. В клювах и лапах орла четыре флага. На груди орла шит с изображением Георгия Победоносца. Круговая легенда „ВСЕ РОСИСКИИ САМОДЕРЖЕЦЪ“. По сторонам хвоста орла дата „17-11“. Внизу подпись медальера „ (Готфрид Хаупт)“. Иллюстрация 1.

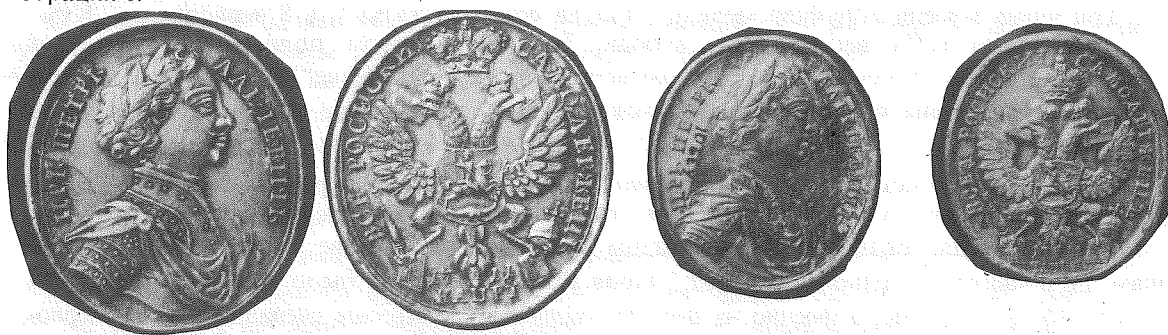


Иллюстрация 1

Иллюстрация 2

Изд. „Собрание русских медалей, изданное Археографическою комиссиею“, СПб, 1840, № 58; Б. Иверсен, Медали на деяния Петра Великого..., СПб, 1872, XXXУП, № 1. Табл. УШ, № 10.

2. Медаль „3-й статьи“ (4 червонца). Овал 28 x 32 мм

Лицевая сторона. Как № 1, но разница в деталях рисунка. Под портретом Петра инициал медальера „ (Соломон Гуэн)“.

Оборотная сторона. Как № 1, но круговая легенда „ВСЕА РОСИСКИИ САМОДЕРЖЕЦЪ“. Иллюстрация 2.

Изд. Б. Иверсен, Медали на деяния Петра Великого..., XXXVII, 2. Таб. VIII, № 9; Памятники русской культуры первой четверти XVIII века в собрании Государственного Эрмитажа. Каталог. Л.-М., 1966, № 964.

3. Медаль в 2 червонца, неизвестная по документам.

Овал 23 x 26 мм.

Лицевая сторона. Как № 1, но в круговой легенде после слова „ЦРЬ“ точка. Под портретом Петра I инициал медальера „ ()“.

Оборотная сторона. Как № 1, но в круговой легенде „ВСЕ РОСИСКИИ“. Подписи медальера нет.

Изд. Памятники русской культуры..., № 966.

¹² Известны копии, чеканенные штемпелями, скопированными с подлинных. В настоящей работе мы их не приводим.

О ЛИКУ ВЛАДИКЕ ДАНИЛА И МИТРОПОЛИТА ПЕТРА I ПЕТРОВИЋА

У науци су постављена питања: да ли постоје, и који су, истинити ликови владике Данила Петровића (1697—1735) и митрополита Петра I Петровића (1782—1830), који се од 1834. год. прославља у православној цркви, нарочито Српској православној цркви, као светац, и то под именом Свети Петар Цетињски. На та питања даје се одговор у овом прилогу.

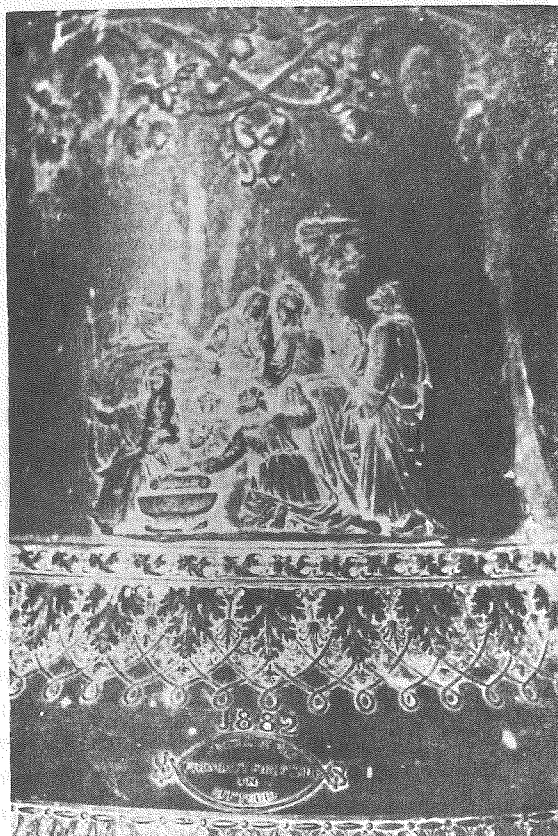
1. О лику Владике Данила

Лик на Великом звону Цетињског манастира неосновано је проглашен за лик владике Данила Петровића, јер то се не може научно доказати на основу досада познатих чињеница.

Митрополит Митрофан Бан, док је био архимандрит и управитељ Цетињског манастира, изабран је за митрополита црногорског и хиротонисан 6. априла 1885. год. Пре тога послао је једно звоно са Цетињског манастира да се прелије негде ван Црне Горе. Он је у писму, упућеном 9. септембра 1882. год. Петру Рамадановићу у Котор, писао: „Звоно Манастира овог, које сам ви прошле неђеље каром Ника Бороја послао, молим пошаљите га у фабрику да се прелије. Ново нека буде исте величине и форме, као што је и ово.

Слика митрополита Данила и написи који су на истом звону нека без сваке измене буду и на новоме“.

Према овоме писму митрополит Бан је први истакао да је на цетињском звону лик владике Данила. Не испитујући овај проблем, ја сам 1963. год. објавио део тога писма и повео се за оним што у њему пише, односно поверовао сам тврђењу митрополита Бана, па



Сл. 1 — Релеф Богородице и натпис фирме љваоца на Великом звону Цетињског манастира

Fig. 1 — Relief de la Vierge et l'enseigne du maître de forges, exécutés sur la Grosse cloche du Monastere de Cetinje

сам споменуо лик владике Данила на цетињском звону (др Љубомир Дурковић-Јакшић, Његошев лик, Цетиње 1963, 54). Ристо Ј. Драгићевић се више позабавио овим проблемом. Он је 1965. год. објавио цело писмо митрополита Бана и слике два рељефа и натписе који се сада налазе на Великом звону Цетињског манастира, тврдећи да је то оно звоно које је митрополит Бан дао да се прелије и да су на њему сачувани првобитни натписи и лик владике Данила. На првом рељефу приказано је рођење Богородице (сл. 1), јер је Цетињски манастир посвећен Богородици, а испод тог рељефа са леве стране владике налази се натпис: 1882 „FRATELLI DE POLI PREMIATI FONDITORI IN VITTORIO“. На другом рељефу, и то по уверењу Драгићевића, налази се лик владике Данила, са чије десне стране је натпис: „ДАНИЛЪ I МНТРОПОЛНТ И ГОСПОДАРЪ ЦРНЕ ГОРЕ 1896(!) ГОДА“ (треба 1696). Ово тврђење је категорично (Ристо Ј. Драгићевић, Једно звоно Цетињског манастира, Голишњак завода за заштиту споменика културе СР Црне Горе 1965, 39—44). Овде Драгићевић није правилно објавио слику лика владике који је приказан, јер је са негатива неправилно направљена копија, па је испало да владика држи жезал у левој руци, а десном благосиља (сл. 2). Међутим, то је на звону приказано обратно, онако како ја имам снимљено, тј. жезал је у десној, а левом благосиља (сл. 3), што је погрешно урађено у току самог ливења звона.



Сл. 2 — Неправилно снимљен рељеф владике на Великом звону Цетињског манастира

Fig. 2 — Relief mal photographié représentant le visage de l'évêque sur la Grosse cloche du Monastère de Cetinje



Сл. 3 — Правилно снимљен рељеф владике на Великом звону Цетињског манастира

Fig. 3 — Relief bien photographié représentant le visage de l'évêques sur la Grosse cloche du Monastère de Cetinje

У свом раду Драгићевић је хтео да докаже да је година 1696. — година доласка владике Данила на власт, а не 1697. год., а за лик на звону није ни доказивао да је то лик владике Данила, јер је прихватио као тачно оно што је о томе речено у писму митрополита Бана. А да ли је тачна 1696. год. и да ли је лик на звону заиста лик владике Данила?

Прво питање решио је Иларион Руварац. Он је навео довољно чињеница када је доказивао да владика Данило није изабран за владика 1696, већ 1697. год., да није имао титулу „господар“ и да је лажан натпис на Великом звону Цетињског манастира из 1882. год., па се

не могу донети закључци, како он каже, „на основу онога лажнога натписа од 1882.“ године. (Иларион Руварац, Montenegro. Земун, 1899, 117—126). Могло би се томе Руварчеву доказивању додати и примедба на римски број који је у натпису додат Данилу, јер у његовом времену, па ни доцније, он ни његови наследници нису у титулу уносили први или други (др Јевто Миловић, Зборник докумената из историје Црне Горе (1685—1782), Цетиње 1956). Поред тога, када се говори о титули цетињског митрополита, мора се узимати у обзир да је владика Данило 1712. год. убрајао Црну Гору у регион Македоније (Миловић, 22—23) као што је Божидар Вуковић у својим издањима писао да је родом из Подгорице у пределима македонским, а митрополит Василије је у титулу додавао и „црногорски“ (Миловић, 243), док је митрополит Петар I Петровић 13. октобра 1784. год. хиротонисан у Срем. Карловцима за епископа „црногорскога, скендерийскога и приморскога“ (А. Александровъ, Материалъ и нѣкоторія ислѣдованія по исторіи Черногорья, Казань 1897, 50). За решење лика на Великом звону у Цетињском манастиру веома би важно било установити када је постојао звоноливац чија је фирма исписана на томе звону. На жалост, не спомиње се код Булића (Frane Bulić, Zvona u Dalmaciji i njihovi ljevaoci, Sveta Cecilija, Zagreb 1920). Зна се за најстарији рад из 1660. год. фирме Де Поли из Венеције (Carlo Someda De Marco, Campanie antiche della Venezia Giulia, Udine 1961, 72). О браћи Де Поли, чија је фирма лила, или прелила Велико звоно које се сада налази на Цетињу, знамо да се помиње два пута и на звонима у Истри. Та фирма израдила је звоно за Пазињ 1867. год. (dr Anton Gnirs, Alte und neue Kirchenglocken, Wien 1917). На овај податак упутио ме стручњак за овај проблем др Иван Бах, сарадник Музеја за умјетност и обрт у Загребу. Овоме можемо додати помен на звону у Морачи из 1856. год. Пре овога датума није до сада пронађено и мени познато ни једно звоно са овом фирмом, и то би значило да је ова фирма радила у XIX веку. У овом случају поставља се питање када је саливено Велико звоно Цетињског манастира.

Јер, ако је садашњи натпис на звону постојао пре 1882. год., зашто нису историчари, који су живели и писали у Цетињском манастиру, и користили податке из њега за историју Црне Горе и самог манастира? Овај натпис не спомињу: владика Василије (1754), Сима Милутиновић (1835), Вук Карацић (1837), Милорад Медаковић (1850), Димитрије Милаковић (1858), и други. За њега не зна Чех Вацлик који је 1858. узимао 1697. год. за почетак владавине куће Петровића, и то када је те године доказивао свету суверено право кнеза Данила да се титулише „Данило I књаз и господар слободне Црне Горе и Брдах“ (Jean Vaclik, La Souveraineté du Monténégro et le droit des gens modernes de l'Europe, Paris—Leipzig 1858, 35, 41, 153). Овде треба истаћи да је 1910. год., када је Црна Гора проглашена краљевином, њен истакнути историчар у уџбенику прихватио 1697. годину (Ж. Драговић, Историја Црне Горе, Цетиње 1910, 37), али не спомиње на основу чега је то урадио. Вероватно просто преузео из ранијих историја.

У Цетињском манастиру су и данас два звона. Бранко Павићевић каже да су набављена у Венецији, али не даје за то доказе (Jugoslavija—Crna Gora, Београд 1954, 8—12), а Глигор Станојевић тврди да није нашао никакве податке о куповини тих звона за време владике Данила (др Глигор Станојевић, Црна Гора у доба владике Данила, Цетиње 1955, 207), а њему треба веровати јер то понајбоље зна пошто је радио у млетачкој архиви.

Ко је и шта знао и писао о натписима и лику на цетињским звонима? Пре моје белешке и Драгићевићевог чланка писали су о томе и други. Ј. Г. Кол, немачки геолог, посетио је 1850. год. и Цетиње, па је о тој посети писао у свом делу које је изашло у два издања 1851. и 1856. год. у Дрездену. Предговор је написао јула 1851. год. и свакако је то дело могло dospети у Његошеве руке, тим пре што му је посветио целу једну главу, која је преведена и код нас у београдском часопису Нови живот 1925. год. Кола је на Цетињу љубазно примио Његош, кога је он назвао „Владика-велики човек“. Кол је био у Цетињском манастиру, па је писао:

„Од старина, ако се у њих не рачунају и прилично трошки зидови, степенице и коридор манастира, нисмо имали у овој згради ништа више видети до два метална звона. Она су

изливена пре 140 година за владе тадашњег владике Данила Петровића Његоша, првог владике из данас владајуће породице Петровић, онога под којим се догодио први устанак Црногораца и по чијем су постицању једне ноћи (на Бадње вече) побијени сви муслимани. Око једнога од ових звона обавија се натпис, који смо тешком муком могли прочитати, јер је звоно до пола у отвореном простору висило. тај натпис каже да је звоно: OPUS BARTHOLOMAEI DE POLIS VENET. и да је „ANNO 1718“ начињено. Сем имена венецијанског уметника стоји име: „DANIEL METROPOLITA DI SCANDERIA ED OLTRA MARINA“. Заинтересовало ме је да одавде на аутентичан начин извучем целу титулу владике, ону коју они и данас носе. Одатле се види да владичини прохтеви иду много даље од онога што држе, јер Скандерија је ни више ни мање него Албанија или Скадарски пашалук, а „OLTRA MARINA“ је италијанско име за приморје, које Словени зову „Приморје“ и коме данашњи аустријски Албанци чине главни део“. Поред овога што је Кол забележио, дао је у напомени и објашњење како титулишу владика код кога је био у гостима, тј. код Његоша. Том приликом задржао се и на ословљавању са „господар“. Ево шта је он о томе рекао: „Владика је у црквеној титулатури Словена, бар тако ја мислим, отприлике оно што је „господар“ у световној. Говорили су нам Црногорци, особито истакнутији, свога шефа радије воле да зову господаром (што код њих звучи отприлике „заповедник“) него владиком. Овај израз „господар“... у многим словенским земљама је у ствари скраћена титула суверена... Ово „господар“ у Југославији је нешто слично као „господар“ у источној Сланији (Русији), где цара, као што је познато, погрешно, али много чешће зову „господар“... место „император“ или „цар“. али, обичан Црногорац у Црној Гори ословљава свога кнеза обично „свети оче““ (J. G. Kohl, *Reise nach Istrien, Dalmatien und Montenegro*, Dresden 1856, T, 347—350).

Не може се веровати да је Кол, као археолог, пропустио да не препише натпис и на другом звону, које је видео, ако је тамо такав постојао, тим пре кад се толико мучио да објасни титулу владике, а посебно значење и употребу у титули „господар“, што је наводно постојало и у том натпису који не спомиње.

Од Руса, који су оставили значајне радове, а били су у Црној Гори, као што су Коваљевски (1838, 1851, 1853), Попов (1842), Макушев (1865), који је живео у Дубровнику око четири године, и други, у радовима о Црној Гори и њеној историји не говоре о звонима ни натписима на њима. Рус А. Александров био је 1895. год. на Цетињу. Том приликом је забележио да скреће пажњу на себе „Велико звоно“, које је 1882. год. преливено „од старог, разбијеног, са тачно сачуваним, како сведоче очевици и свештеници, натписом који је раније био: ДАНИИЛЪ МИТРОПОЛИТЪ И ГОСПОДАРЪ ЦРНЕ ГОРЕ 1696“. Овом приликом Александров је нагласио да је ово једини доказ да је владика Данило почео да влада 1696, а не 1697. год., како то тврде Милутиновић, Попов, Милаковић, Бакић, Ровињски и други. На другом звону је нашао следећи натпис: „DANIEL. MITROPOLITA DI SCANDERIA E OLTRA MARINA“, а доле: „OPUS BARTHOLAMEI. DE POLIS ANNO MDCCXVIII“. (А. Александровъ, *Краткій отчетъ о занятяхъ за границей въ словянскихъ земляхъ лѣтомъ 1895. года*, Казань 1895, 15). Александров је у другом свом делу исте године тврдио да је владика Данило изабран 1697. год. (А. Александровъ, *Исторія развитія духовной жизни Черной Гори*, Казань 1895, 3, 14). Идуће године тврдио је да је владика Данило дошао на власт 1696. год. (А. Александровъ, *По поводу перехода въ католичество княжны Елены черногорской*, Казань 1896, 10). То је поновио исте године у приказу књиге Радоја Црногорца *Бој на Трњине*, објављене у Загребу 1895. год. Он је тај приказ штампао у Казању у *Православном собесѣдовнику*. Из тога се види да се Александров колебао око утврђивања године доласка владике Данила на власт. Прво је прихватио 1696. год., коју је нашао у натпису на Великом звону, а затим је узео 1697. год., па се опет вратио на 1696. год. Међутим, године 1897. не спомињући годину ступања на власт Данила, категорички је тврдио да није сачуван доказ да су владике имале икада у титули „господар“. То тврђење је неколико пута поновио, желећи да истакне да цетињске владике нису били господари (А. Александровъ, „*Нова кола*“, *произведение черногорскаго князя Николая I*, Казань 1897, 15—19, 21—23, 26).

Павле Ровински боравио је у Црној Гори са малим прекидима од 1879. до 1907. год. (Годишњак Цетињске гимназије, Цетиње 1969, 19). Он је још 1889. год. споменуо да се у Цетињском манастиру налазе два звона набављена из Млетака, и да је на једном од њих владике Данила „лик у владичанској окрути“ (Грлица, календар, Цетиње 1889, 71), али је 1903. год. написао: „У Цетињском манастиру звона висе са стране покрите галерије, која води у собе митрополита, и међу њима било је једно старо звоно, које је пало, и после 1882. год. преливено у Венецији, где је било првобитно изливено са поновљењем старих слика и написа, гласећи да је изливено 1696. год., за време митрополита Данила Петровића, године избора, која према другим документима значи 1697“ (П. Ровински, Черногория, С.-Петербургъ 1909, 1/4, 195).

Милорад Медаковић, који је служио као секретар и ађутант код Његоша од краја 1844. до средине 1848. год., а код кнеза Данила као секретар од децембра 1854. до почетка 1858. год. (Гласник Етнографског музеја у Београду 1937, 210), објавио је 29. новембра 1846. чланак у Подунавци под насловом *Опомена древности*, у којем је писао како су Французи 1813. год., када су били у Боки Которској, запосели и манастир Мајине, који је тада припадао Црногорцима. Из њега су они „једну златну чашу, нашој древности принадлежећу, понијели. Ова је чаша цара Душана Силнога, коју је светопочивши митрополит Петар особито хранио и много сажалавао за таквим изгубом. Он, који је особити ревнитељ свога рода био и који је јединствени муж и мудри управитељ Црне Горе, неописани вјенац славе и средини свога рода заслужио је... Црногорци су мало са својом мудрошћу небесном увјенчаним управитељем не само свој манастир но и сами град Будву, Котор и друга приморска мјеста освојили, али позно је било своје сокровиште у непријатеља потражити... По причању од прилике је на чаши овакав натпис: „Душан Силни, непобједими цар Сербов, Болгаров и проче“. Чаша је тешка преко две фунте. Исто је тако и један лик (портре) владике Данила (који је око 1720. Црном Гором владао, а преселио се у вјечност 1735. год) са истом чашом понешен. Он је портретиран у цјелости свога стаса и са надлежећим бојама. Оваква знаност, држим за цјело, да ће бити код Француза сачувана, зато свакоме нашем брату Србину (будући се даље позивати не смем...) којег би срећни случај у храниоце француске донио, да би тај аманет светиње србске препоручен био, известити се о споменутој нашој многоваженој древности... Камо среча да је ово могло прије 1830. год... обнародовано бити“.

Просто је необјашњиво зашто је Медаковић жалио што се горња вест није објавила пре 1830. год., тј. пре смрти митрополита Петра I Петровића. Зна се да је Медаковић био у Бечу у току штампања *Горског вијенца*, у коме је дат лик Његошев, а испод њега је написано у легенди да је то лик владике Данила (др Љубомир Дурковић-Јакшић, *Његошев лик*, 54—55). У томе послу мора да је учествовао и Медаковић, који је годину дана касније писао за Његоша да је „Достојни праунук други Данило“ (Срб. нов. 17. IX 1848).

Медаковић је своје тврђење о чаши и портрету поновио 28. маја 1851. у *Војвођанки* која је излазила у Земуну. И ту је он писао да су Французи однели из Мајина чашу цара Душана и портрет владике Данила. „У овом манастиру хранила се златна чаша цара Душана с натписом: Душан Силни цар Србљем, Болгаром итд., но су ову чашу понијели Французи 1813. године из овог манастира заједно с портретом владике Данила“.

Треба истаћи да је Медаковић 1896. год. објавио своје дело о владици Данилу, које је посветио 200-годишњици владајуће куће Петровића, у ком је владика Данила приказао у цртежима шест пута, у мантији или одеждама, које је радио М. Иванишевић (В. М. Г. Медаковић, *Владика Данило*, Београд 1896). У овом делу, такође, не говори о натпису на Великом звону Цетињског манастира нити о лику на том звону. Он о томе ништа није споменуо ни у свом делу о *Цетињу, црногорској престоници*, које је издао у Н. Саду 1894. год., као ни у делу *Долазак књаза црногорског у Србију*, објављеном у Београду 1896. год. У овом последњем делу није споменуо ни годину доласка владике Данила на престо, али је нагласио да се код Његоша зачала мисао да буде само господар (стр. 6—7, 12).

Када је реч о овоме, треба знати да је велико питање да ли се могло Велико звоно у доба владике Данила донети на Цетиње, јер је веома тешко, а зна се да је путем од Котора до Цетиња чак 1834. год. могао „једва коњ натоварен“ ићи (Грлица, календар 1835, 46—47).

2. О лику митрополита Петра I Петровића

Митрополит Петар I Петровић приказује се на иконама као Свети Петар Цетињски. Његов лик је на њима идеализован, почевши од онога у Служби коју му је написао митрополит Михаило Јовановић, а штампана је у Москви 1895. год. Ту је приказан као Свети Петар Цетињски онако како га доцније већина приказују на иконама. Његов лик у Служби радио је М. Ермељов. У Музеју Српске православне цркве у Београду има једна икона Светог Петра Цетињског, рад руског мајстора, на којој лик Светог Петра Цетињског не одговара оном у Служби. Врло је лош рад. Према томе лик Светог Петра Цетињског, тј. митрополита Петра I Петровића треба тражити на другом месту, а за то имамо изворе:

1) Виала де Сомијер (Vialla de Sommières), француски официр, био је за време француске окупације Боке Которске командант Херцег-Новог, гувернер Которске провинције и шеф генералштаба друге дивизије илирске армије, чије је средиште било у Дубровнику од 1807. до 1813. год. Он је пропутовао Црну Гору 1810. год. О Црној Гори издао је 1820. год. у Паризу у два тома књигу *Voyage historique et politique au Monténégro*. Виала де Сомијер је био на Цетињу код митрополита Петра I Петровића који га је лепо примио (стр. 362—367). Он је дао у књизи (стр. 368/369) лик овога владике (сл. 4) испод које пише: „Епископ или владика



Сл. 4 — Лик Светог Петра Цетињског у делу Виола де сомьера 1820. (Vialla de Sommières)

Fig. 4 — Portrait de Saint-Pierre de Cetinje dans l'oeuvre de Vialla de Sommières, 1820



Сл. 5 — Лик Светог Петра Цетињског у Медаковићевој Историји Црне Горе 1850.

Fig. 5 — Portrait de Saint Pierre de Cetinje dans l'Histoire du Monténégro, publiée par Milorad Medaković en 1850

Црне Горе“. Све илустрације у његовом делу штампане су у црно-белој боји, а накнадно су на сваком примерку додаване боје, илуминиране су. Тако је урађен и портрет митрополита Петар I Петровић, и зато изгледа као акварел. Писац овога дела посветио је митрополиту једно поглавље (стр. 368—391), где је дао и опис његове ношње. Тај опис гласи:

„Владичино одело је готово исто као и осталих грчких источних свештеника. Оно се састоји из далматике (мантије) тамно црвене, закопчане златним копчама по читавој дужини. Он је опасан дугим кадифним појасом свијетло-плаве и црне боје, а украшен дијамантима, или извезен златом. Далматика-мантија, која има дуге и широке рукаве, покривена је танком хаљином са кратким рукавима до лаката. Ова хаљина је од љубичастог или црног сатина, зависно од службе. На глави носи капу од црног велура, у форми војничке шапке без штита, а украшена је на челу крстом од дијаманата. На горњем делу прикопчана је панакмилавка беле боје, украшена великим златним крстом. На врату носи владичански крст украшен дијамантима и на златном ланцу, који се спушта до појаса. Он још носи велики крст Св. Ане првог степена украшен дијамантима. Штап од абоноса и врло богат прстен обележје су његовог владичанског чина. На његовој левој руци је други прстен. То је знак чланства петроградског синода“.

Можда је овај Француз однео портрет владике Данила и чашу цара Душана. Треба трагати за његовом заоставштином.

2) Милорад Медаковић издао је 1850. год. у Земуну *Повјесницу Црне Горе*, на коју се Његош претплатио за 100 примерака. Осим њега има више претплатника из Црне Горе. Уз ову књигу Медаковић је дао и лик митрополита Петра I Петровића (сл. 5). Међу претплатницима из Црне Горе било је и оних који су познавали лик митрополита Петра I Петровића, као што су Ђорђе Петровић, Перо Петровић, Филип Ђурашковић, Мило Мартиновић, Стеван Вуковић и други, који су били уз Његоша од првог дана његове управе (упореди Србско-далматински магазин 1860, 130—134).

За Лик који је објавио Медаковић као лик Петра I Петровића налази се на Великом звону Цетињског манастира сасвим исти, с том разликом што је на звону приликом ливења неправилно израђен, тј. на њему је жезал у десној руци, а митрополит благосиља левом руком (сл. 3). Такав лик, наглашавам, какав је приказан на Великом звону Цетињског манастира, налази се и на другим звонима у Црној Гори, која сам имао могућности да видим.

У манастиру Морачи је лик онај исти који се налази на Великом звону Цетињског манастира, и то у свему исти. На једном од звона овога манастира је година 1856, а натпис гласи: „OPUS FRATRUM DE POLIS VENETE“, док је на другом година 1910, а натпис гласи: „BASSANO“. У време када је прво звоно ливено, 1856. год., био је у Морачи архимандрит Димитрије Радојевић (1830—1864), који је учествовао у убиству Смаил-аге Ченгића (Ристо Ковијанић, *Старац Добри Мажуранићевог спева*, Зборник Матице српске за књижевност и језик 1964—1966; Божо Михаиловић, *Манастир Морача*, Цетиње 1973, 32—34).

Црква Св. Ђорђа у Зети подигнута је 1882. год. на месту где је раније била црква, и где је наводно од стране Турака мучен владика Данило. На њој има три звона, од којих су два постављена 1929. год. Треће звоно је из 1885. год. На њему је лик онај исти који је на Великом звону Цетињског манастира (сл. 3), и то са истим неправилностима при ливењу. Натпис на звону је доста оштећен, и оно што се могло прочитати гласи: „DI PIETRO COLBACHINI FU GIO DI BASSANO ANNO 1885“.

У цркви Доњег манастира у Острогу, која је посвећена Светом Петру Цетињском, тј. митрополиту Петру I Петровићу, и која потиче из 1824. год., има три звона. Два су саливена 1927. год. У Сплиту код Јак. Цукрова, а треће такође код њега 1924. год. На овом звону пише: „Љеваоница звона Јаков Цукров. Год. 1924. Ман. Острог 1924. год.“ а дат је на њему и лик онај исти какав је на Великом звону Цетињског манастира. Архимандрит Леонтије Митровић ми је 1951. год. рекао да је звоно он дао да се прелије 1924. год. Мора да је тада

ливац пренео са старог звона лик Светог Петра Цетињског, јер је исти као онај на Цетињу, у Морачи и Зети.

Зна се да је постојала ливница звона Jerolima Colbachini-а родом из Басана, који је дошао око 1820. год. у Сплит, па је у Мајдану, североисточно од Сплита, основао своју ливницу. Касније се преселио у Сплит, и ту је радио до 1875. год. када је ливницу преузео Јаков Цукров, родом из Шетурина код Шибеника, а умро је 1902. год. Његов посао су наставили синови. Ова ливница је радила за цркве у Истри, Далмацији, Босни, Херцеговини и Црној Гори (Bulić, 7).

Овде треба нагласити да би ваљало прегледати и проучити сва звона у Црној Гори, јер би добили интересантне податке. На пример као што је онај на звону у Пиперској Ђелији из 1733. год. Тамо је на једном звону приказан Христос као Добар Пастир, на римокатолички начин, а део натписа, који се могао прочитати, гласи: „OPUS PAVLEECLIS VENETI MDCCXXXIII“.

*

*

*

Као што је познато, Његош је 1834. год. прогласио митрополита Петра I Петровића за свеца. Од тада су се он и његови наследници старали да што више у народу прошире култ Светог Петра Цетињског. У том циљу су цркве подизане и њему посвећиване. И сам Његош посветио је овоме свецу цркву на Ловћену, коју је подигао 1845. год. и предодредио да га у њој сахране. Колико су Петровићи радили на ширењу култа Светог Петра Цетињског треба навести и овај пример. Године 1909. забрањено је Решетарово издање Горског вијенца да се продаје у Црној Гори, зато што је, како се каже у забрани, у коментару Решетар „тенденциозно“ написао да је Његош отворио гроб митрополита Петра I Петровића и прогласио га „тобож, свецем у извјесне своје сврхе“ (Побједа, 25. XI 1973). У циљу ширења култа Светог Петра Цетињског даван је његов лик и на звонима у Црној Гори. Колико се могло утврдити, то је било у другој половини XIX века. Према томе, ако је код Медаковића лик митрополита Петра I Петровића (сл. 5), тј. ако је објављена према оригиналном портрету или идеализована, онда тај лик није могао dospети на Велико звоно Цетињског манастира у време владике Данила, па зато и не може представљати владика Данила. Медаковић је могао наћи на Цетињу портрет митрополита Петра I Петровића, али могао је и дати неком да му изради идеализовани лик тога митрополита. Због тога, све док се не би нашао доказ којим би се све ово оспорило, мора се прихватити Медаковићево мишљење да је он дао у својој Повјестници Црнегоре лик митрополита Петра I Петровића, и на основу тога лика мора да је рађен и онај на Великом звону Цетињског манастира, на звонима у Морачи и другим местима. Ову тезу могуће је оповргнути само кад би се доказало да је Велико звоно Цетињског манастира заиста ливено у доба владике Данила и да је тада изливен и онај лик какав је сада. У том случају би се открило да је Медаковић тај лик прогласио 1850. год. у својој историји о Црној Гори ликом митрополита Петра I Петровића. А да ли је он то могао урадити када су на његово дело били претплаћени Његош и други Црногорци који су познавали митрополита Петра I Петровића и сећали се његова лика?

La représentation du visage de l'évêque Danilo et de celui du métropolitaine Pierre I^{er} Petrović

La question de la représentation du visage de l'évêque Danilo (1697—1735) et de celui du métropolitaine Pierre I^{er} Petrović (1782—1830) n'a pas été résolue d'une façon satisfaisante.

En effet, sur la grosse cloche du monastère de Cetinje figurent le portrait d'un évêque, une inscription qui comporte le nom de Danilo, métropolitaine et prince du Monténégro et l'année 1696, date qui devrait être celle de son avènement. Cette cloche fut refondue en 1882 et l'on exigea à cette occasion que le portrait et l'inscription fussent conservés sans aucune modification. D'aucuns considèrent que le portrait figurant sur la grosse cloche est resté inchangé et qu'il représente vraiment l'évêque Danilo, premier évêque de la famille des Petrović.

Or, un portrait du métropolitaine Pierre I^{er} Petrović parut en 1850 dans l'histoire du Monténégro, du à Milorad Medaković, celui-ci, on le sait, a passé plusieurs années au service de Petar Petrović II, Njegoš; le portrait publié par Medaković correspond trait pour trait à celui qui figure aujourd'hui sur la grosse cloche en question. Par conséquent, si le portrait figurant dans l'histoire de Medaković est vraiment celui de Pierre I^{er}, il est impossible que celui qui est exécuté sur la grosse cloche puisse représenter celui de l'évêque Danilo. Cette assertion ne pourrait être mise hors de cause que si l'on pouvait démontrer que la grosse cloche avait été fondue à l'époque de l'évêque Danilo et qu'à cette occasion on avait coulé son potrait, tel qu'il figure aujourd'hui sur la grosse cloche.

Dr Lj. ĐURKOVIĆ-JAKŠIĆ

ТВОРНИЧКЕ И ОБРТНО-ТРГОВАЧКЕ РЕКЛАМЕ КАО ИЗВОР ЗА ЕКОНОМСКУ И КУЛТУРНУ ХИСТОРИЈУ

Приказано на неким примјерима огласа
прве господарске изложбе у Загребу 1864. године

Пропагандна средства у најразноврснијим видовима позната су од памтивијека. Служи се њима већ и прачовјек, оставивши нам као прворазредну рекламу своје прекрасне спиљске цртеже. Рекламом се служе и народи Далеког и Блиског истока у вријеме најстаријих култура и цивилизација. Систематскије је употребљавају тек Римљани, означавајући примјерице у Помпејима обртничке радионице, трговачке радње, гостионице и преноћишта, па и јавне куће.

Обичај рекламирања настављен је још већим успјехом у средњем вијеку, напосе за крижарских војни, када настаје и све јачи трговачки развој, изазван напосе све јачим и живљим везама између Европе и Блиског истока. Средњовјековни „цимер“ над обртничком радионицом постаје прави симбол, који се на бријачницама одржао све до данас. Тај „цимер“ је имао двоструку намјену, рекламну и визуелну, јер је омогућавао и неписменом човјеку, којих је тада био велики број, сналажење у граду уз набаву њему потребних производа. И у Хрватској, особито у већим градским средиштима, јављају се у каснијим стољећима укусно обликовани „цимери“ који привлаче пажњу купаца на изложену робу и производе.

Нове рекламне могућности добива нововјеки трговац, обртник и мануфактуриста изумом штампе у другој половини 15. стољећа. То моћно средство, које постепено демократизира и људску мисао, искориштавају и спретнији произвођачи, служећи се све чешће „црном магијом“ у рекламне сврхе. Новонастале велике трговачке куће на челу с аугсбуршким Фугерима користе штампане летке за продају своје робе по читавој Европи у 16. стољећу. Даљи нагли развој европске трговине, увјетован и великим географским открићима, све више проширује европско тржиште, па добро смишљена пропаганда постаје све моћније средство у рукама све већег броја европских трговачких кућа и мануфактуриста.

У 17. стољећу основан је у Паризу први пропагандно-рекламни уред. Његов оснивач је познати париски лијечник *Theofrast Renaudot*, који је осим тога и изумитељ малог новинског рекламног огласа који ће од тог времена постати једно од најмоћнијих средстава модерне пропаганде.

У 18. стољећу уз све бројнију публицистику све је чешћа и новинска реклама, истичу се већ и илустрирани огласи који на се скрећу пажњу европске читалачке публике и све већег броја купаца.

У Хрватској, новински огласи постају рекламно и економско пропагандно средство тек у 19. стољећу, иако прве новине излазе у Загребу поткрај 18. стољећа. Уз огласе у загребачким њемачким новинама „*Agramer Zeitung*“ и, које излазе од 1826. до 1912, уочљиви су и поједини огласи у Гајевим „*Hirskim Narodnim Novinama*“ у којима бројни загребачки и остали трговци из Хрватске оглашују своје производе. А јављају се и прве омање творничке рекламе, те је једна међу првима она коју је објелоданила стаклана Осредек, основана године 1839. недалеко Самобора. Стаклана уочи оснивања оглашава, осим у Гајевим, и у загребачким њемачким новинама отварање свога подuzeћа. Тако нам управо тај наоко мали и безначајан новински текст данас служи као прворазредан савремени извор, из којег осим о почетку творнице сазнајемо и име њезине власнице. Била је то баруница Вилхелмина Кулмер, која је, налазећи се прије тога у Карловим Варима, уочила у Чешкој њену производњу стакла и одлучила се за оно вријеме на велики подвиг, да овећу стаклану оснује и у Хрватској.

Огласи и рекламе множе се и у нас све више и више, па је од 60-их година и даље започето и издавање и привредно трговачке публицистике која, осим рекламно-пропагандним средствима и текстовним прилозима, већим и мањим, скреће пажњу и на отварање нових творница, обртничких радионица и трговачких радњи. Тај постепени трговачко-привредни развој условио је и одржавање прве велике господарске изложбе у Загребу, која је била отворена у главном граду Хрватске 18. аугуста 1864, трајући до 18. октобра исте године.

Изложбу је иницирао нови тајник Загребачке трговачке коморе Devidé, који је 1860. након одласка Имбре Игњатијевића Ткалца преузео ту тешку и одговорну дужност. Девиде, као и његов предчасник, ставља од првог дана на дневни ред коморских сједница, као један од важнијих задатака и одржавање овеће самосталне господарско-привредне изложбе у Загребу.

Године 1862. одржана је друга велика међународна изложба у Лондону, заправо трећа по реду, јер је прва одржана у Лондону године 1851, а друга у Паризу четири године касније, то јест 1855. На важност лондонске изложбе скреће велику пажњу и штампа у Хрватској, и то у току читаве 1861. године, те уз остале установљује и један анонимни извјестилац да ће Хрватска бити на жалост веома слабо заступана на тој изложби, јер да је свега шест излагача пријавило своје излошке. Из другог па савременог списка сазнајемо да понека пријава није напосто била уважена, јер је прекасно одаслана. Број пријављених се, међутим, до крајњег пријавног рока ипак нешто повећао, па је и због тога на приједлог Загребачке трговачке коморе отпутовао као њен извјеститељ у Лондон коморски тајник Devidé. Након повратка с изложбе поднио је опширан извјештај и то на сједници коморе 12. аугуста 1862. На крају извјештаја установљујући и становите успјехе излагача из Хрватске подноси приједлог о одржавању једне овеће господарске изложбе у Загребу. Његов приједлог био је једногласно прихваћен, смјеста је изабран и изложбени одбор, који је на себе примио задатак око свих предизложбених припремно-организационих послова. У јануару године 1863. отпослало је Намјесничко вијеће у име изложбеног одбора програм свеукупне изложбе Дворској канцеларији у Беч на „превишње одобрење“, те како је оно ускоро и стигло, то су у току године 1863. започете веома озбиљне припреме, јер су сви жељели да изложба буде на вријеме довршена, то више што се рок отварања приближавао све више и више. Средишњи изложбени одбор имао је пуне руке посла, одржава редовно сједнице на којима рјешава све важније текуће задатке. Тако је након подуљих дискусија на сједници одржаној 26. септембра 1863. одлучено да уводни статистички текст изложбеног каталога напише Петар Матковић познати статистичар и географ, и каснијих година први професор географије на новоотвореном Свеучилишту у Загребу. Међутим, како је у то вријеме Матковић обављао дужност средњошколског професора, за њега је због изузетног задатка и кратког рока затражен допуст који му је и одобрен, те се он дао свим снагама на посао, па је у фебруару године 1864. већи дио уводног текста довршен, а и све остале предизложбене припреме су такођер биле на добром путу да на вријеме буду завршене. Вршена је свестрана, веома добро организирана пропаганда, па су уз домаћу загребачку штампу и иноземни листови доносили огласе о каталогу и предстојећој загребачкој изложби. Нервоза је достигла врхунац пред само отварање поткрај јула године 1864, јер се свечани дан, заказан за 18. аугуст, рођендан цара Фрање Јосипа, све више приближавао. Свечано отварање услиједило је као што је и договорено, изложбу је отворио бан Јосип Шокчевић, а присуствовао је велик број виђенијих загребачких грађана уз познатије политичке и културне личности онога времена. Укупно је било изложено око 4000 најразноврснијих предмета и производа, који су према групама били разврстани у 32 подразреда. Уз претежни број домаћих излагача, излагало је и неколико иноземних твртки из Беча, Пеште, Граца, Шопроња уз једну фирму из Енглеске и једнога заступника шиваћих машина из New York-а. Изложба је била смјештена у и пред зградом данашњег ректората на Тргу маршала Тита. Уз изложбу издан је и најављени каталог с опћим уводом и пописом излагача, штампан осим на хрватском, на

њемачком и талијанском језику, како би и страни посјетиоци, којих је био подоста велик број, могли самостално разгледати изложбу.

Идући страницама каталога стижемо и до његовог огласног дијела из којег, захваљујући добро конципираним и укусно илустрираним огласима, сазнајемо вриједне појединости из историје наших подuzeћа и појединих обртничких радионица и трговачких радњи. Тако оглашава своје квалитетне производе осјечки творничар стројева Melchior Leicht, који је с успјехом излагао своје пољопривредне стројеве и на међународној изложби у Лондону године 1862, па је добивену спомен медаљу ставио и на рекламни оглас. Текст огласа писан је њемачким језиком, што не треба да побуђује чуђење, јер је позната, али још увијек недовољно истражена чињеница да је нова германизациона ера за Бахова апсолутизма још подоста дуго трајала не само у Осијеку него и ван њега. Leicht је излагао у XIV подразреду, те је као једини домаћи творничар пољопривредних стројева равноправно стајао уз бок страним излагачима. Најприје је у Осијеку посједовао омању радњу, која с временом прераштава у овеће творничко подuzeће. Његови квалитетни најразноврснији пољопривредни стројеви, осим што су били награђени, убрзо су и продани, па је њихов произвођач с моралним успјехом и материјалним профитом могао свакако бити веома задовољан. Из само пак огласа сазнајемо да Leicht-ова творница преузима и уређење пивара, шећерана и осталих творничких уређаја. То више што је власник поред постојеће творнице основао и талионицу жељеза, па је због тога био у могућности извршавања најразноврснијих налога. Тако та малена и на око безначајна реклама износи на видјело бројне и значајне економске податке. Но појмимо даље, јер објелодањени огласи постају све занимљивији. У истоме 14. подразреду излагала је и творница из Енглеске — власништво „Clayton Shuttleworth i drug“. На изложби је пред изложбеном зградом био изложен локомобил наведене творнице у

Inserate.

Landwirthschaftliche

MASCHINEN-FABRIK

des

M. LEICHT

in

ESSEG,




verfertigt alle Arten landwirthschaftliche Maschinen und Geräte, übernimmt Einrichtungen zu Bräuereien, Zuckerfabriken so wie überhaupt aller Fabriks-Etablissements, und kann durch die Gründung der Eisen- und Metallgiesserei auch alle in diesem Fache vorkommende Aufträge auf das prompteste effectuiren.

Prospekte und Preiscourants erliegen bei den ausgestellten Gegenständen.

Сл. 1 — Реклама осјечког творничара пољопривредних стројева Melchiora Leicht-a
Abb. 1.— Reklame des Osijeker Fabrikanten landwirtschaftlicher Maschinen Melchior Leicht

OGLASI.

Kolajna odlikovanja.

Clayton Shuttlworth i drug,

gospodarski mjernici i tvorničari

strojevah, u Licopolnu u Engleskoj.

Beč,

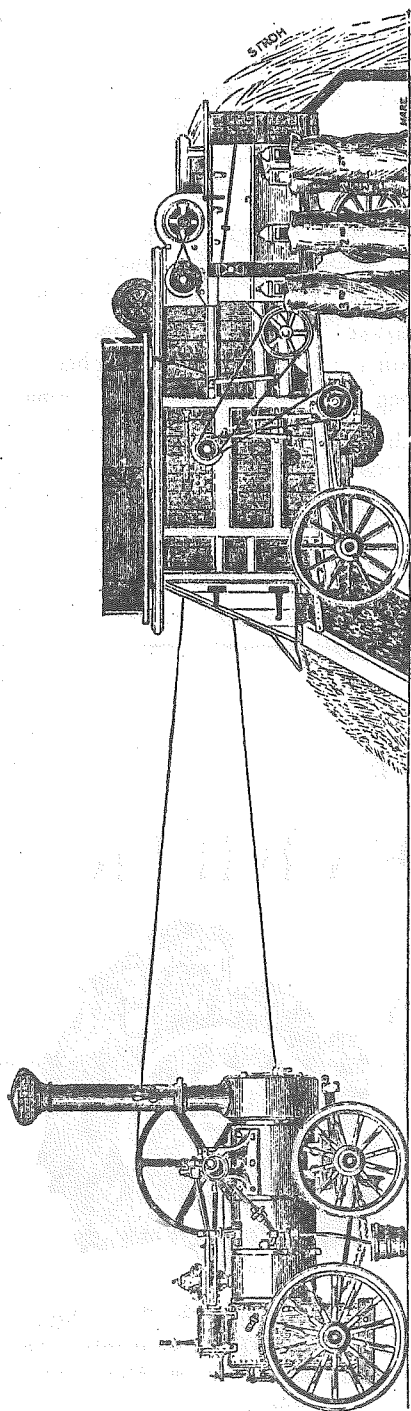
Pešta,

Landstrasse, Löwengasse.

naprotiv kolodvoru.

prave poljodjelske stalne i prenosne parne strojeve (lokomobile), mlatila i sve ostale gospodarstvene strojeve i orudje novijeg i najboljeg sastava, te imaju ovih uvijek u zalih u Beču i Pešti u svom dobro uređenom skladištu, tako; da sve naručbine odmah i točno ovršiti mogu. Osobito uzimlju si slobodu pozornim činiti na ovjenčane njihove poveljene lokomobile i parna mlatila, koji potonji sada već postižu, obzirom na njihovo čisto i podpuno omlaćenje, i množno djelo a nedostiživi dobar glas i obće razprostranjenje.

Sljedeće cijene nekotjih najviše upotrebljenih strojevah oglašujemo, te preporučamo u ostalom pregledanju naš uresni cjenični svezčić br. 3, koji sadržava potanji opis svijuh naših proizvodah, uz naznaku cijenah, te koji se na svako zahtjevanje badava i od poštarine prosto dostavlja. Cijene proračunane su loco Beč i Pešta, ocarinane, gdje se na to obzir uzelo, da se kupcim dozvoli umaljena carina.



Lokomobil za 8 konjah sa 9 pačćenim valjkom i uredovnim pokusom od 4 kolovidah

Mlatilo parno br. 3, sa prebirnom spravom

Obojica upotrebljuju se najčešće, a glede ostalih vrstih, upućujemo na naše cjenične svezke.

Wood-ovo kosilo pričuvnim nožcem

 žitno kosilo uz vlastito snopljenje žita

M. Cormicko-vo

Sijalo (stroj za sijanje) po Gurett-ovom sustavu 13. redni

Sijalo (stroj za sijanje) po Smyth-ovom sustavu 10' široko

O p a z k a. Cijene ovih strojevah dostavljenih iz Englezke, uzete su po funti šterlina, računajući na 11 for. banknote, a potvrđene su promieni po hodu novčanom.

Mlatilo sa vitlom za 2 konja

 " " 3 "

 " " 4 "

Čistila za žito br. 1, Hornsby-ev sustav

 " " 2, " "

 " " 3, " "

Dvostruki mlini 2 para francuzki 36" kameni na stalku drvenom

Runjača za kukuruzu na hlap (para)

 " " ručnim kretom

Sječkanica ručnog kreta br. 57

 " " 60 jača

 " br. 3. na pritisk i ručni kret reže

 " 1/4" i 1" dugačku sječku

 " br. 4. " bezopasnim spustom

Prieke brane po slogu (3 komada)

Grablje za sieno nadenim zubljem

Cijena u a. v. fr.		
	Beč	Pešta
Lokomobil za 8 konjah sa 9 pačćenim valjkom i uredovnim pokusom od 4 kolovidah	3025	3091
Mlatilo parno br. 3, sa prebirnom spravom	1595	1650
Wood-ovo kosilo pričuvnim nožcem	291.50	297
žitno kosilo uz vlastito snopljenje žita	429	440
M. Cormicko-vo	506	506
Sijalo (stroj za sijanje) po Gurett-ovom sustavu 13. redni	396	407
Sijalo (stroj za sijanje) po Smyth-ovom sustavu 10' široko	225.50	231
Mlatilo sa vitlom za 2 konja	425	440
" " 3 " 	650	680
" " 4 " 	850	885
Čistila za žito br. 1, Hornsby-ev sustav	200	200
" " 2, " " 	180	180
" " 3, " " 	140	140
Dvostruki mlini 2 para francuzki 36" kameni na stalku drvenom	1600	1650
Runjača za kukuruzu na hlap (para)	260	260
" " ručnim kretom	85	86
Sječkanica ručnog kreta br. 57	70	70
" " 60 jača	85	85
" br. 3. na pritisk i ručni kret reže		
" 1/4" i 1" dugačku sječku	130	130
" br. 4. " bezopasnim spustom	180	180
Prieke brane po slogu (3 komada)	50	51.50
Grablje za sieno nadenim zubljem	126	130

Oboje trgovine ona u Beču i Pešti izdavaju pričuvu, i nadomjestne djelove; te točno obavljaju popravke.

Сл. 2 — Реклама енглеске творнице пољопривредних стројева „Clayton Shuttlworth i drug“
Abb. 2 — Reklame der englischen Landwirtschaftsmaschinenfabrik „Clayton Shuttlworth & Co.“



Kaiserliche
HOF- und bürgl. BLASBALG- und
Joseph



Königliche
FELDSCHMIEDEN-FABRIK des
Schaller.

Diese leicht tragbaren, doppelt wirkenden Cylinder-Feldschmieden gewähren den Vortheil, dass man binnen 14 Minuten im Stande ist, selbst ein 3 Zoll starkes Eisen zur Schweiss-hitze zu bringen, da sie ihres geringen Gewichtes wegen sehr leicht transportabel, sowohl im Freien, als im kleinsten geschlossenen Raume zu gebrauchen sind,

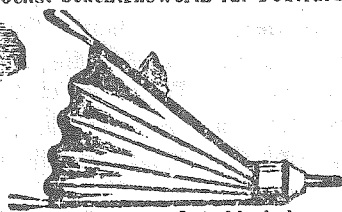
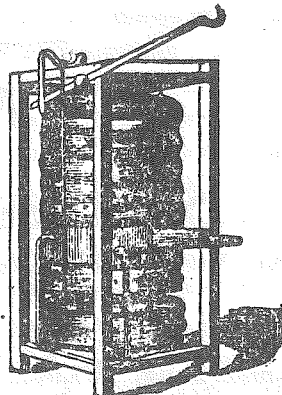
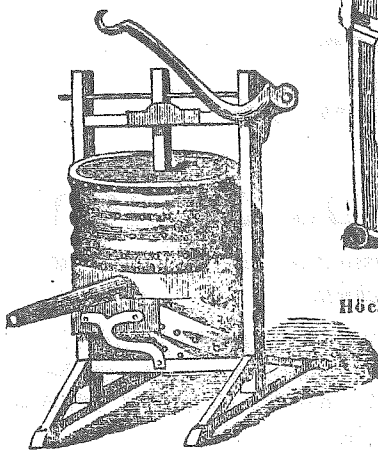
K. k. neu verbesserter, doppelt wirkender Cylinder-Blasbalg mit Hebelwerk.



Höchst beachtenswerth für Feuerarbeiter.

daber für Maschinen-und Gasfabriken, Bergbauten, Steinbrüche, Kupfer- und Kesselschmiede, sowie für jede Oeconomie, und jedem Feuerarbeiter zufolge ihrer ausserordentlichen Kraft und practischen Brauchbarkeit zu empfehlen. In der gefertigten Fabrik ist stets ein wohl assortirtes Lager von allen Grössen und Dimens. in Bereitschaft.

K. k. priv. neu verbesserter doppelt wirkender Cylinder-Blasbalg mit Hebelwerk.



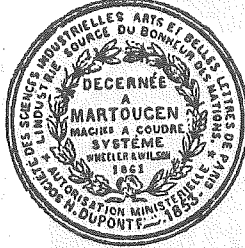
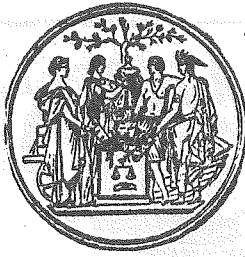
Gewöhnlicher Spitzblasbalg.

Die k. k. Hof- und bürgl. Blasbalg. Fabrik empfiehlt ihr wohl assortirtes Lager von allen Gattungen k. k. ausschl. pr. neu verbesserten doppelt wirkenden Cylinder, sowie auch einfach wirkender Cylinder- und jede Gattung gewöhnlicher Spitzblasbälge; zu den möglichst billigsten Preisen. Musterkarten und Preiscurante werden auf Verlangen franco eingesendet.

Joseph Schaller,

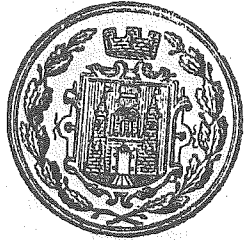
k. k. Hof- und bürgl. Blasbalg und Feldschmieden-Fabricant in Wien, Leopoldstadt, rothe Sternegasse Nr. 426, neu 16.

Inserate.



WHEELER I WILSON-OVA

amerikanska



ZAVRŠNIM-ŠAVKOM ŠIVALA

Za obitelji i obrtnike, nadarena na svietskoj izložbi u Londonu prvom nagradom.

Jamči se za svaki popravak za 5 godina. Kupci te se badava podučiti.

Opazka. Za vrieme izložbe u Zagrebu, mogu se kupiti ova šivala; gdje će se ujedno odmah i podučavati.

U obavjesti primaju se u izložbenoj zgradi.

Iza dovršene izložbe ustanoviti će se u Zagrebu podružnica za Dalmaciju, Hrvatsku i Slavoniju.

Anka Salecká,

vlastnica šivačkog zavoda i glavnog odpravništva Wheeler i Wilson-ovih američkih šivalah za Kranjsku u Ljubljani, na starom Trgu, br. 18.

Glavno odpravništvo za c. k. austrijske države i podunavske kneževine kod braće Kirsch u Beču „Kärntner-Ring, br. 2.“

Wheeler & Wilson's

amerikanische

Schluss-Stich-Nähmaschinen

für Familien und Gewerbetreibende, bei der Weltausstellung in London mit dem ersten Preise ausgezeichnet.

Garantie gegen jede Reparatur auf 5 Jahre. Unterricht für Käufer gratis.

Anmerkung. Während der Ausstellung werden diese Nähmaschinen in Agram bezogen werden können, und wird am Platze sogleich auch der Unterricht erteilt.

Alle diessfälligen Auskünfte im Ausstellungslokale.

Nach der Ausstellung wird eine Filial-Agentur für Croatien, Slavonien und Dalmatien in Agram etablirt werden.

Anna Salecká,

Inhaberin einer Nähanstalt in der Haupt-Agentur für Wheeler und Wilson's amerikan. Nähmaschinen für Krain in Laibach, alter Markt Nr. 18.

General-Agentur für die k. k. österreichischen Staaten und Donaufürstenthümer:
Gebrüder Kirsch in Wien, Kärnthner-Ring Nr. 2.

Сл. 4 — Реклама ньюјоршке творнице шиваћих машина

Abb. 4 — Reklame der Newyorker Nähmaschinenfabrik

јакости од 8 коњских сила, те је тај stroj био једна од највећих сензација изложбеног простора. Локомотива је био доведен из Беча, гдје је енглеска творница имала своје представништво, што сазнајемо из објелодањене рекламе. Осим тога је друго представништво било у Пешти, што је такођер наведено на реченој реклами. У обим представништвима продавали су све потребне дијелове за стројеве, што значи да је већ тада била добро организирана продаја свих надомјестних дијелова. Објелодањене су на истој реклами и продајне цијене, те из њих сазнајемо да је изложени локомотива стајао у Бечу преко 3000 форинти, за оно и данашње доба голема свота, док је због прерачунавања валуте у Пешти био још скупљи за 66 форинти. Реклама је осим тога била и веома укусно илустрирана, приказујући један омањи локомотива и овеће парно млатило. Изванредна је и реклама бечке творнице мјехова и осталих производа, власништво **Joseph Schaller**. На њој је приказан и лик радника при раду, те смо увјерени да је то једна међу првим радничким илустрацијама у нас, уз ону која је такођер 60-тих година објелодањена у „**Obćim poslovnim novinama**“. Тако ова Schaller-ова реклама служи не само као извор за економску историју него у становитом виду и за историју радничког покрета, као и за историју одијевања радничке класе у другој половини 19. стољећа. На истој реклами су осим тога објелодањене и добре илустрације осталих Schaller-ових производа уз бројне медаље које је творница добила осим на лондонској изложби године 1862. и на изложбама у Кремсу, Линцу и Хамбургу године 1863. Наведена је некадања творничка адреса у Бечу, па и она може послужити као вјеродостојан докуменат свога времена. У 14. подразреду излагала је и „**Wheeler-Wilsonova**“ творница шиваћих стројева посредством Anke Salecki из Љубљане, која је била „**власница шиваћког завода**“. На веома укусној реклами приказан је женски сједећи лик у сувременој одјећи, па та илустрација може послужити и као мали и занимљиви прилог историји одијевања 60-их година 19. стољећа. Из текста рекламе који је двојезичан — хрватски и њемачки — сазнајемо да су Wheeler-Wilson-ови шиваћи стројеви награђени првом наградом на међународној лондонској изложби, а да се за вријеме изложбе у Загребу машине могу купити „**гдје ће се уједно одмах и подучавати**“. Но најзанимљивији је свакако крај текста, јер из њега произлази да ће се након затварања изложбе отворити подружница у Загребу у којој би се вршила продаја и по Далмацији, Хрватској и Славонији. Да ли је та замисао и остварена, за сада је отворено питање, па ће тек нова истраживања и на ово питање дати одговор.

Поред Осјечанина Leichta, који је био једини домаћи излагач у 14. подразреду, што је речено и раније, најквалитетније творничке производе изложили су Славонци у 23. подразреду, у коме су се налазили стаклени и остали земљани производи. Највећу пажњу привукли су предмети из стаклане у Звечеву, коју је године 1842. основао познати бечки трговац **Lobmeyr** у заједници са некадашњим власником стаклане у Јанковцу **Sigmundom Hondlom**. Производи звечевски појавили су се као излошци на бечкој изложби 1845, па су се чак и лајпцишке илустриране новине похвално изразиле о тим квалитетним производима. Звечево је тада излагало прекрасне кристалне лустере, зидне свјетилке, кристалне чаше и остале стаклене предмете. Један дио био је израђен према Lobmeyr-овим нацртима, који се у великом броју, на жалост необјелодањени, и данас налазе у „**Museum für angewandte Kunst**“ у Бечу. Међутим, године 1848. настале су у подуху тешкоће изазване и посљедицама револуције, које су биле уклоњене тек након неког времена. Између 1857. и 1863. води стаклану самостално **Hondl**, препустивши је сину Александру, и то у једноме дијелу, док је други дио продао неком **Ditzlu** из Пеште. Нови власници се много труде, те рекламирају своје производе и у изложбеном каталогу 1864. Наводе да посједују складишта у Загребу, Осијеку и Новом Саду, те да израђују сваковрсно стакло. На жалост, реклама је неилустрирана, а што би управо у овоме случају било преко потребно, то више што је успркос дугогодишњој производњи све до данас пронађено релативно веома мало предмета из звечевске стаклане, тако да би нам евентуалне илустрације којих нема много помогле у даљем истраживању тих лијепих предмета. Послије полученог успјеха на изложби у Загребу, подухе се повећава и запошљава све већи број радника. Уз Чехе и Баварце временом се уопштују и домаћи људи.

Zvečevska staklana u Slavoniji

A. HONDL-A I DITZLA,

prije Dragutin Žiga Hondl,

proizvadj a svake vrsti gladko brusena i čisto fino brusena biljura, i šara stakla, sa obilatom skladištem svijuh tvorinah, pa može u svako doba točno i u vrlo priličnu cieniu obaviti ma kakovi nalog.

Nalaze se sladišta u Zagrebu kod *A. Pabsta*.
" " Osieku " *Stjepana Heima*.
" " N. Sadu " *Davidu Heima*.

Sa nalozi treba se obratiti na *staklanu* u *Zvečevo* u *Slavoniji*, posljednja pošta *Slatina*, ili na *A. Hondl-a* u Zagrebu.

Zvečevoer Glasfabrik in Slavonien

von

A. HONDL & DIETZL,

vormals Carl Sig. Hondl,

erzeugt alle Sorten glattes Schleif- und feinst geschliffenes Kristall- und Farbenglas, feines Weiss- und grünes ordinäres Hohl- und Tafelglas, hält ein grosses Lager aller Erzeugnisse, und ist stets in der Lage jeden noch so grossen Auftrag prompt und zu billigsten Preisen zu effectuiren.

Niederlagen in Agram bei *A. Pabst*.
" Esseg " *Stefan Heim*.
" Neusatz " *David Heim*.

Aufträge beliebe man an die *Glasfabrik* in *Zvečevo*, in *Slavonien*, letzte Post *Slatina*, oder an *A. Hondl* in Agram zu richten.

Творница је пословала до 1904, преставши из финансијских разлога. Непосредно пред саму изложбу основана је и овећа стаклана у Осијеку, која је такођер рекламирала у изложбеном каталогу своје производе. Њени власници су осим тога посједовали у Осијеку и овећи паромлин, што такођер сазнајемо из објелодањене рекламе.

Остали излагачи 23. подразреда иако су били доста бројни ипак нису објелоданили ниједну рекламу. Нас то напосе чуди с обзиром на стаклану Осредек, која већ при оснивању користи новинску рекламу, не искориштавајући то пропагандно средство уз изложбу, док ће међутим каснијих година све до свога престанка почетком 20. стољећа то пропагандно средство и те како обилато користити.

Занимљива је била текстовно и омања реклама осјечке творнице шибица, јер смо управо помоћу тога текста утврдили тачну годину њеног оснивања. Била је то година 1856, а не 1858, као што је то ранијих година погрешно установљено у нашој историографији.

Међу обртницима је свакако најефикаснију рекламу објелоданио осјечки тапетар Молкобер, који је пресвладио готови бечки намјештај, продавајући га затим у својој радионици. Намјештај приказан на илустрацији био је типичан за продор неохисторицизма и у Хрватску. Далеко скромнија била је реклама загребачког тапетара Михајловића, који је између осталог истакао да монтира различити „штикерај“, преуређујући осим тога намјештај „по новој моди“.

И поједини загребачки трговци искористили су огласни простор изложбеног каталога, па је и познати књијар Lavoslav Hartman рекламирао своје богате асортимане, рекламирајући и своју посудбену књијницу и књијговежницу. На изложби је изложио прекрасан албум, ремек-дјело књијговешке умјетности. Тај албум је поклањао будућој Југословенској академији, основаној три године касније.

K. k. landesbefugte

ZÜNDWAAREN-FABRIK

des

E. Reisner & Föszmayer

im Esseg,

Oberstadt.

besteht seit dem Jahre 1856 ist die Erste und Einzige im dreieinigigen Königreiche, und arbeitet, trotz unseren schlechten Kommunikations Mitteln schon nach Steiermark und Italien.

Billigere Arbeitskräfte könnten dem Etablissement eine noch grössere Ausdehnung verschaffen.

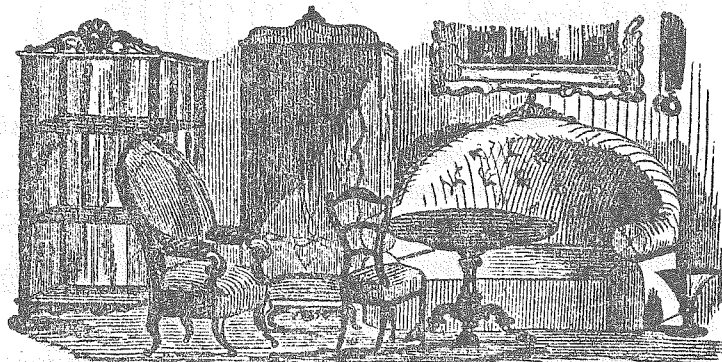
Сл. 6 — Реклама осјечке творнице шибица
Abb. 6 — Reklame der Osijeker Zündholzfabrik

Möbel-Niederlage

des

Josef Molkober

in Esseg, Oberstadt, lange Gasse Nr. 318,



unterhält ein wohl assortirtes Lager von Wiener Möbeln, woher jedoch nur die Tischlerarbeit bezogen wird, die Tapezirarbeiten aber alle durch ihn verfertigt werden.

Auch hat die Niederlage Musterkarten von Tapeten aus der Fabrik des Spaerlin & Zimmermann in Wien und kann bei dem Umstande dass dieselbe die Zahl von 10,000 übersteigt jeder Auftrag prompt effektuiren.

Сл. 7 — Реклама осјечког тапетара Молкобер-а
Abb. 7 — Reklame des Osijeker Tapezierers Molkober

C. Mihajlović

Tapetar u Zagrebu dugoj ulici Br. 329.

Upravlja blagonaklonu pozornost na svoje skladište raznovrstnog nameštaja te preporučujući dotične jeftine cene i brzu poslugu, jamči ujedno za valjanost espapa.

Ravnim načinom prima i dogotavlja brzo, jeftino i ukusno sve na ovu struku spadajuće poslove kao ti: obložaj duvarah stapetima, montiranje različitog veza (štike-raja) i preustrojenje starijeg nameštaja po novoj modi.

C MIHAJLOVIĆ

Tapecierer in Agram Langegasse Nr. 329.

Empfiehl seine Vorräthe von Möbel-Waaren aller Art, billige Preise, schnelle und reelle Bedienung unter Garantie.

Es werden alle in dieses Fach einschlagende Arbeiten, als Aufziehen der Tapeten, Montirungen von Stickereien, Modernisirung älterer Möbel auf das geschmackvollste ausgeführt.

Сл. 8 — Реклама загребачког тапетара Миајловића
Abb. 8 — Reklame der Osijeker Tapezierers Mihajlovic

OGLASL

Lavoslava Hartmán-a knjižara u Zagrebu.

Prodaja knjigah, umietovinah i glasbovinah; skladište, писаћих i risarskih spravah; posudna knjižnica i knjigoveznica.

Grabuljane poslovne i bilježne knjige;

kožne i nakitne stvari, engleski stroj visoka tiska za imena i nazive na listovnoj hartiji i posietnice.

Skladište

okvirah iz prava izaprana zlata i valjanih koricah za knjigovežke liepenkovačke radnje, i postolare itd. na veliko i na malo uz stalne tvorničke cijene.

Leopold Hartmán's Buchhandlung in Agram.

Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung; Schreib- und Zeichnungs-Materialien-Lager; Leihbibliothek und Buchbinderei;

rastrirte Geschäfts- und Notizbücher;

Leder-Galanterie-Artikel; englische Hochdruckpresse für Namen und Firmen auf Briefpapier und Visitkarten;

Niederlage

echter Wasch-Goldrahmen und gewalzter Deckel für Buchbinder, Cartonage-Arbeiter, Schuhmacher etc., en gros und en detail, zu festgesetzten Fabrikspreisen.

Сл. 9 — Реклама загребачког књижара Hartmán-a
Abb. 9 — Reklame des Zagreber Buchhändlers Hartman

На крају, установљујемо да и ових неколико реклама дочарава, уз приказе стројева, и культуру одијевања и становања у другој половини 19. стољећа. Осим тога, издоче те рекламе на видјело и вриједне податке о производњи из низ других значајних чињеница. Због свега тога сматрамо да је управо таква новинска, односно у овоме случају каталожка реклама вриједан, а све до данас још увијек недовољно искориштен извор не само за економску него и за културну историју.

ПОПИС КОРИШТЕНИХ ИЗВОРА (РУКОПИСНИХ И ШТАМПЕНИХ) И ЛИТЕРАТУРЕ

I Извори

1) Рукописни

Spisi dvorske kancelarije, 1962, Fascikl XXVII, 1864, Fascikl CVII, Arhiv Hrvatske, Zagreb.

2) Штампани

a) Новине и часописи

Agramer Zeitung, 1961—1864; Domobran, Zagreb 1864; Esseker Lokalblatt, 1864, 1865; Gospodarski list, Zagreb 1864; Narodne Novine, Zagreb 1835—1864; Sidro (часопис), Zagreb 1864;

b) Остала „stampata“

Hohenbruck Arthur — H. W. Pabst, Bericht über die erste dalmatinisch-croatisch-slavonische Ausstellung in Agram im Herbst 1864, Wien 1864;

Prva izložba dalmatinsko-hrvatsko-slavonska 1864. Mjeseca kolovoza, rujna i listopada održavana u Zagrebu glavnome gradu trojedne kraljevine, Zagreb 1864;

II Литература

- Brinkmann Margret, *Mit Eva fing die Werbung an, Geschichte der Werbung*, Köln 1964;
- Büchli Hans, *6000 Jahre Werbung, Geschichte der Wirtschaftswerbung und der Propaganda*, Berlin 1966, св. III;
- Stonau Rudolf, *Das Buch der Reklame, Geschichte, Wesen und Praxis. Geschildert von. — Mit Abbildungen von deutschen, englischen, amerikanischen, französischen, russischen, japanischen und indianischen Künstlern*, Ulm 1897;
- Деспот Мирослава, *Кроз историју рекламе, Човјек и простор*, Загреб 1967, бр. 167, вељача, стр. 10—12;
- Деспот Мирослава, *Индустрија грађанске Хрватске 1860—1873*, Загреб 1970;
- Деспот Мирослава, *Економско-историјски развој Славоније унутар њеног мануфактурног и индустријско-производног процеса у XVIII и XIX стољећа. Зборник радова I. Знанственог Сабора Славоније и Барање*, Осиек 1970, стр. 245—282;
- Фирингер Камило, *Почети мануфактуре и индустрије у Осиеку*, Осјечки Зборник, Осиек, VI, 1958, стр. 143—169;
- Караман Игор, *Почети индустријске привреде у Славонији (1850—1860) Радови Филозофског факултета, Одсек за повијест*, загреб 1968, св. 6, стр. 97—109;
- Караман Игор, *Економско-социјалне прилике у Славонији у другој половини 19. стољећа. Материјали научног скупа „Прво радничко друштво у југословенским земљама, Осиек, 1867“*. Славонски Брод 1969, стр. 11—23;
- Марушевски Олга, *Ликовни елементи у типографској опреми периодичке штампе у Хрватској до средине XIX стољећа. Почети штампе југословенских народа*, Београд 1969, стр. 161—176;
- Patzelt Erna, *Das Bild als urkundliche Quelle der Wirtschaftsgeschichte*, Archivalische Zeitschrift, München 1955, Band 50—51, Seite 245—253;

Die Fabriks-, Gewerbe- und Geschäftsreklame als Quelle für Wirtschafts- und Kulturgeschichte

Dargestellt an einigen Inseratsbeispielen der ersten Zagreber
Wirtschaftsausstellung im Jahre 1864

Propaganda und Reklame sind uralte, bestehend in vielen Formen seit der Urgeschichte bis zum heutigen Tag. Der Werdegang der Entwicklung der Reklame war zwar in Kroatien etwas langsamer, als im Westen und die ersten Zeitungsreklamen melden sich erst im Zeitalter des „Illyrismus“ vom Jahre 1835. bis zum Jahre 1848. Häufiger wird die Reklame nach den 60-er Jahren des 19. Jahrhunderts, in der neuen constitutionellen Epoche, welche nach zehnjährigem Absolutismus in Kroatien eingetreten ist. Mit der Zeit entstehen die ersten etwas grösseren Fabriksunternehmungen in Osijek, Zagreb und anderen Ortschaften.

Da einige kroatische Industriellen gewisse Erfolge auf der Londoner Weltausstellung im Jahre 1862 erzielten, wurde auf Vorschlag des Zagreber Kammersekretärs Devidé eine grössere Gewerbeausstellung in Zagreb im Jahre 1864 veranstaltet. Nach sehr gewissenhaften Vorbereitungen wurde die Ausstellung in der kroatischen Hauptstadt am 18. August eröffnet. Der Ausstellung zugute wurde ein ausserordentlicher dreisprachiger (kroatisch, deutsch, italienisch) Katalog publiziert, dessen Inseratenteil sehr interessante Reklamen enthält. Diese sind heute eine wertvolle wirtschafts- und kulturgeschichtliche Quelle, welche uns durch die Textangaben und Illustrationen Einsicht in die Wohn- und Kleidungskultur und geschichtliche Entwicklung der Fabriksunternehmen in Kroatien bieten.

Др Мирослава ДЕСПОТ

ИЗЛОЖБА ФОТОГРАФИЈЕ МИЛАНА ПАВИЋА

Поводом четрдесетогодишњице рада на Салону Музеја примењене уметности одржана је ретроспективна изложба уметничког фотографа Милана Павића. Уметник припада кругу Загребачке школе фотографије, а прошао је на свом путу кроз неколико фаза. Његова прва (аматерска) фаза показује схватање фотографије између два рата и носи дубоку романтичарску ноту (Рад, 1935; Ведро старост, 1937). Већ на самом почетку је имао успеха; његова фотографија Калварија украдена је и објављена у једном великом америчком листу. После рата Павић прелази у слободне уметнике-професионалце, а то за собом повлачи и промену стила, то јест аутор се изражава рукописом свог времена, али у њега уноси и сензибилитет својих младалачких-романтичарских убеђења (Трасирање пруге, Логорска ватра, 1947). Ранији интерес за портрет сада добија и нову димензију — тражи се психолошка нота портретисаног. Пејзаж у овој фази губи своју епску димензију и постаје средство истраживања. Користећи се конструктивизмом и графизмом Павић покушава да одреди његов дубљи ликовни смисао (Жетва 1955, Сјене у снегу, 1956). Под крај шесте деценије Павић се окреће експерименталној фотографији (Ирис, 1958). Истражујући, увек с мером, задњих година се служи мултиплицирањем планова, којима гради једну нову визију урбаних агломерација (Светла I, 1974).

Једна од најупечатљивијих фаза Павићевог стваралаштва свакако је она која би по неким својим елементима могла условно да се назове: енформел; фотографским средствима он истражује микро и макро структуре и то не у смислу документарне фотографије, већ у жељи да испита њихове ликовне вредности и „космички свет“ саме фотографије (Мозаик, 1959; Релеф, 1961). Павићев опус није завршен, његов развој и даље траје. Будућност фотографије је у новим истраживањима и у њеном окретању самој себи.

Термин: 13. јануар — 3. фебруар 1976. године.

Број експоната: 97.

Уводни текст: Јосип Демоло.

Душан МИЛОВАНОВИЋ

ИЗЛОЖБА БАТЕ КНЕЖЕВИЋА И ТОМАЖА КРЖИШНИКА

Графички дизајн у служби визуелног комуницирања је задњих неколико година, најзад, чини се, стекао место које му у нашој средини и припада. Два варшавска ђака, Бата Кнежевић и Томаж Кржишник, су одгајани на најбољим традицијама пољског графичког дизајна, а затим су, свако за себе, своје занатско знање пренели у српске, односно словеначке услове.

Једна школа и два сензибилитета, два темперамента и штурa традиција југословенске визуелне информатике, младост која презире изанђале вредности, и два стила; све ово је дало широк дијапазон могућности, које су ова два уметника презентирала на Салону, у делима из домена плаката и илустрација за књиге.

Наша традиција илустрације, у односу на европску, у последња два века је прилично оскудна, наравно са изузетцима. Зато појаву добрих илустратора брзо и лако препознајемо.

Кад илуструје књигу Бата Кнежевић излази из оквира досадашње илустрације и засад му не видимо права исходишта. Многе његове илустрације су свет за себе, уметничка дела окренута себи.

Код спајања текста и слике одувек је долазило до великих тешкоћа, јер је сваки, од ова два тако различита медија, могао да други подреди себи. Бата Кнежевић инсистира на равнотежи текста и слике, што је оправдан пут, јер илустрација се може одржати само ако са текстом буде у префињеном мозаичком односу, где ће се реч и слика нежно додиривати и прожимати, без тенденције да једна другом овладају.

Код плаката Бате Кнежевића уочавамо, и поред изузетних остварења, једну ноту која би могла да се дефинише као — оптерећеност илустрацијом. На квалитету се на овај начин мало губи, али то је истовремено и знак медијумске опредељености аутора.

Томаж Кржишник је отишао корак даље у илустрацији. Он, чини се, инсистира на интегралној симбиози писане речи и слике. Код њега се ова два медија толико преплићу да не знамо да ли слика служи тексту или текст помаже слици (илустрације за књигу Ивана Минатија, Лица). У данашње време, када се готово свакодневно рађају нове естетичке концепције, Кржишник нам је понудио још једну могућност „мешаног“ медија.

У плакату и амблему Кржишник такође врло добро решава постављене задатке. Заштитни знак (амблем) фабрике обуће Алпина, Жири, наводи нас на помисао о потпуном савршенству „знака“ (симбола) — „који одређује значење“.

Два аутора су овом изложбом показала да су на путу да у потпуности остваре теоријске претпоставке плаката као врсте визуелног комуницирања, то јест, њихови плакати показују и указују (дакле — информативни су), опомињу (ангажовани су), они су слике (задовољавају естетске критеријуме које слика захтева); једном речи они се обрађају нашој свести и представљају свечаност за очи.

Данас без познавања резултата Семантичке школе и Теорије информација тешко да се неко може бавити визуелним комуникацијама, јер се њихова теоријска основа свакодневно одражава у практичној стварности. Бата Кнежевић и Томаж Кржишник добро познају теорију и практична остварења у овом домену, што недостаје многим њиховим младим колегама, а ову констатацију успостављамо у односу на њихове резултате. Овом изложбом два уметника су доказала зрелост.

Термин: 9. март — 30. март 1976. год.

Број експоната: 143.

Уводни текст: Стане Берник и Рајко Ђурић.

Душан МИЛОВАНОВИЋ

ИЗЛОЖБА КОСТЕ ЂОРЂЕВИЋА

Изложба керамичара Косте Ђорђевића је показала докле се у једном тренутку може далеко отићи ако се поставе конкретни задаци које треба решавати. Ђорђевић је у једном расном одабиру старих тема и ограничавајући се (не сасвим чврсто) на поље примењене, — употребне, керамике покушао да средствима која су му на располагању да разрешење ликовних и других проблема овог медија.

Керамика на овом тлу има веома дугу традицију, и до сада се о њој, њом самом, доста рекло, али истраживање њеног идентитета, у смислу специфичне уметничке дисциплине, готово да и није вршено. Керамика се бавила најчешће својим најтрадиционалним — употребним моделом.

Ђорђевић се и даље бави овим моделом, али истовремено и надграђује традицију, наоружан силовитим сензибилитетом, он у керамичком медију тражи себе; и открива и показује нам нови свет, свет Керамике.

Његов стил не смемо тумачити као еkleктичан, чак ни као синкретистички, иако у њему препознајемо рукописе низа стилова који су за нама. Уметник је знао да из претходних искустава одабере само она која одговарају његовом сензибилитету и потреби да каже своју истину. У свом опусу он користи рукописе: ране романтике (Бог рата, Марионете), уметности претколумбовске Америке (Велика риба једе малу рибу), прасловенске уметности (Сунчева кола), раногрчке уметности (Одисеј), египатског Средњег царства (Господари подземља)... У овом понирању кроз време, које схватамо као тенденцију истраживања корена, и жељу за приближавањем „искону“ свог медија, Ђорђевић је изложио све своје „шта сањам и шта ми се догађа“.

Његова уметност извире и испод „доњег прага свести“.

Једна од значајнијих особина његовог дела је и дубоко изражени Танатос, који можемо схватити као слику света транспоновану кроз уметнички сензибилитет и као опомену нашем свету и свестима.

Митска и архетипска оријентација само су разлог више за тврдњу да Ђорђевић тежи изворима помоћу којих ће нам кроз време и себе, дати праве одговоре на наше недоумице.

Термин: 18. март — 6. април 1976. год.

Број експоната: 30.

Уводни текст: Светлана Исаковић.

Душан МИЛОВАНОВИЋ

ИЗЛОЖБА ТАПИСЕРИЈЕ И ТЕКСТИЛА ГОРДАНЕ ГЛИД

Изложба Гордане Глид је представила аутора, који се таписеријом бави непуних десет година, а ипак је постигао завидне резултате. Прво што пада у очи је њен рационалистичко-аналитички дух. Иако „традиционалистички“ оријентисана, њен начин истраживања је веома упутан за све младе људе који се баве овом врстом обликовања, па чак и за неке старије, који су изгубили из вида да понирање у технике рада са тенденцијом истраживања материјала и односа међу њима често доноси добре резултате.

Гордана Глид таписерију схвата у традиционалном смислу — као зидну апликацију, и нема никакву тенденцију да продре у простор, па ипак остаје актуелна, јер пажљиво, с духом и мером истражује могућности које ова врста обликовања пружа. Средства којима се користи су материјал (најчешће вуна), боја, контраст и светло-тамно. И са овако, на први поглед, оскудним средствима, Г. Глид постиже веома упечатљиве ефекте (Равнотежа и особито Космички гости).

Темпераментан, а рационалистички стишан осећај за фину структуру племените вуне доводи до пречишћених решења којима се готово ништа не може замерити. Изненађење је тим веће што знамо да је овај аутор аутодидакт.

На изложби смо могли приметити и благо одступање од њеног досадашњег приступа таписерији, и претпостављамо нову фазу у развоју уметнице коју условно називамо — експерименталном. У Паноима V и VI, из 1976. године, Г. Глид је још увек строга у одбиру мотива и технолошкој реализацији, али се овде примећује и нова димензија — случајност, која овим таписеријама даје радикално нови квалитет.

Почетак разарања строгих форми видимо у Простирању из 1975. године.

Развојни пут Гордане Глид неминовно води новим истраживањима, она свакако није рекла последњу реч.

Термин: 20. мај — 15. јун 1976. год.

Број експоната: 80.

Уводни текст: др Павле Васић.

Душан МИЛОВАНОВИЋ

ИЗЛОЖБА ИЛУСТРАЦИЈА ЗА ДЕЧЈУ КЊИГУ ЖИВОЈИНА КОВАЧЕВИЋА

Живојину Ковачевићу је Музеј примењене уметности по други пут отворио своја врата; први пут 1969. године самосталном изложбом радова из домена примењених уметности, други пут 1976. у оквиру Салона МПУ.

Ковачевић се овај пут представио оригиналним картонима-матрицама који су већ послужили или ће послужити за илустровање текстова за децу. Ауторов досадашњи пут и развој су нам знани, сретали смо га безброј пута на странцама часописа за децу (Пионир, Полетарац, Змај...) и у многобројним дечјим књигама где га увек препознајемо по само њему својственим карактеристикама.

Проблематика дечје илустрације је толико слојевита да само људи који комплетно савладају све њене структуре могу њоме и да се баве. Поменућемо овде само неколико психо-естетско-културно-историјских предиспозиција које се морају задовољити. Уживљавање илустратора у дечји свет је увек била степеница коју је најтеже пребродити; стога се, не ретко, срећемо са илустрацијом која је „по мери одраслих“. Осећај детета за лепо је непогрешив, његови критеријуми су ван шаблона старијих, због тога деца најчешће и прихватају праву илустрацију, односно слику која „има душу“. Трећи предуслов би био културно-историјски аспект; илустрација се разликује од земље до земље, од народа до народа. Мада данас постају све блеђе ове границе, и наша деца међу првима постају „грађани света“, још увек се, међутим, мора водити рачуна о културном наслеђу из кога дете црпе своја права схватања света.

Живојин Ковачевић је испунио све ове услове за успешно бављење илустрацијом; приближио се толико свету дечје маште и стварности (који се толико преплићу да их тешко раздвајамо); испунио је норму естетског квалитета; и на прави начин се надовезао на традицију, из које се много може научити. Шта више, његова илустрација „расте“. На изложби нас је упознао са својим делима за најмлађе, затим за децу предшколског узраста, па за основце (старије и млађе) и на крају за средњошколце. — Овај врло упутан начин илустровања указује на уметника-ствараоца који, не само да улази у дечји свет, већ са њим и у њему живи.

Своју инспирацију Живојин Ковачевић налази у свету „непрекидног детињства“, а у реализацији му помажу искуства старих мајстора, која, са префињеним укусом и мером приближава дечијем поимању „ликовног“. Ковачевићева илустрација није стерилно, завршено дело, она је отворено дело (орсга арегта), може да се сања, продужава, дете може на њој да врши психичке интервенције, да јој шири границе да је допуњава... Његово дело има педагошки и дидактички карактер, а поред тога оно је и украс књиге.

Све ово указује на аутора који у себи носи високе критеријуме примењене уметности, а да при том не напушта свет „клинаца и клинцеза“. Не можемо а да се на крају не сетимо великог познаваоца компликованог односа дете—уметност, Херберта Рида и његове опомене: „У тренутку кад престанемо да будемо деца онда смо већ мртви.“

Термин: 23. новембар — 12. децембар 1976. год.

Број експоната: 224.

Уводни текст: Мила Рајковић.

Душан МИЛОВАНОВИЋ

РЕТРОСПЕКТИВНА ИЗЛОЖБА СЦЕНОГРАФИЈА МИОМИРА ДЕНИЋА

У просторијама Музеја примењене уметности а у сарадњи са Музејом позоришне уметности, одржана је изложба сценографија Миомира Денића која захвата период четрдесетгодишњег рада овог познатог уметника у позоришту, на филму и на телевизији.

Обиман материјал, који је бројао око две стотине експоната, био је у контексту целине подељен на шест феноменолошки различита приступа. То су, прво, оригиналне скице за позоришну сценографију, затим оригиналне скице декора за филмове, фрагменти изведених оригиналних декора, макете у простору и у сценским кутијама као и увеличани фотоси декора.

Целокупно стваралаштво Миомира Денића, које је резултат континуираног деловања пуне четири деценије, може хронолошки да се подели на два периода. Први је формиран на принципима руског декоративног сликарства, када уметник улази у неке техничке тајне сценске перспективе, када уједно усавршава цртеж и композицију. Други период, који се може означити као послератни, карактеристичан је по томе што се Миомир Денић уклапа у актуалне проблеме савремене сценографије. За разлику од традиционалних сценских елемената, Денић уводи низ савремених материјала као, на пример, гвожђе, бакар, синтетичке фолије и друго. Такође, уместо традиционалне бинске технике, уводи нов сценски простор и знатно га обогаћује новим изражајним средствима. Од времена Пановићеве драме „Печалбари“ и Пучинијеве „Тоске“, Денић је у изузетно богатом опусу остварио више од четири стотине драмских оперских и балетских инсценација од којих су многе приказане на изложби у Музеју примењене уметности. Занимљива оперска и драмска решења остварио је Денић у „Пиковој дами“, „Норми“, „Станоју Главашу“, „Ери с онога света“, где је доследно спровео аналитичким принципом јединство стила.

Од 1947. године Денић се, поред позоришне, успешно бавио и филмском сценографијом и добио многа признања, од којих две Златне арене за филмове „Поп Ћира и Поп Спира“, и „Четири километра на сат“ 1958. године, као и диплому за филм „Невесинска пушка“, 1963. године.

Данас, када се на једном месту сагледа цели опус Миомира Денића, може се казати да је он један од најплоднијих наших сценографа. Дао је он значајан допринос развоју ове дисциплине код нас, који је често био диктиран условима и техничким могућностима тако да се јасно издваја развојна линија пређеног пута од „натуралистичког маниризма до интегралног учешћа сценографије у представи као целини“ (Олга Милановић).

Биљана НИКОЛИЋ

ТРЕЋА СВЕТСКА ИЗЛОЖБА ФОТОГРАФИЈЕ „ПУТЕМ КА РАЈУ“

Настављајући своју традиционалну сарадњу са листом ШТЕРН из Хамбурга и Информативним центром СР Немачке у Београду, у Музеју примењене уметности је 25. јуна 1977. године отворена III светска изложба фотографије.

После ПОРОДИЦЕ ЧОВЕКА, ЖЕНЕ, овај пут је за тему узета варљива и подсвесна представа човека о рају и изложба је названа „Путем ка рају“. Ова мисао о рају одувек је закупљала човека и од његовог става према животу рај је добијао своју имагинарну или конкретнију представу. Свако има свој рај и што је његова наивност, беспомоћност или примитивност већа, то је рај ближи ономе што му је у животу било ускраћено. Пут који су различите људске средине одабрале да их доведе до „њиховог раја“, то је управо срж ове изложбе. Од 434 фотографије (први пут је 95 било у боји) компоноване су целине састављене из разних контраста, што препознајемо као стил аутора изложбе, др Карла Павека. Ове серије, као и на ранијим изложбама носе различита имена: „На путу“, „Сан о рају“, „Нова етапа“, „Како реагују људи“, „Агресија“, „Пораст солидарности и интеграција“, „Затвор“, „Политичка убеђења“, „Смрт“, итд. дочаравају нам исечке из живота људи из свих крајева наше планете, укупно из 86 европских и ваневропских земаља. Овај пут су биле укључене и фотографије из бројних земаља „несврстаног света“.

Као и досад, др Павек је приликом припремања изложбе сарађивао са великим бројем институција и са 170 фото-репортера из читавог света. Тако је од далеко већег броја добијених фотографија одабрао 434 са којима је изградио концепцију своје изложбе.

Трећа светска изложба фотографије, као и претходне две, добро је примљена од београдске публике и у штампи је пропраћена бројним приказима. Осим у Београду, изложба је била приређена у Љубљани, Загребу и Бања Луци. Изложбу је пратио одлично опремљен каталог у коме су репродуковане скоро све фотографије.

Зајорка ЈАНЦ

ИЗЛОЖБА „СИТНА ПЛАСТИКА У СТАРОЈ СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ“

Поводом прославе дана оснивања Музеја примењене уметности 6. новембра 1976. године отворена је изложба „СИТНА ПЛАСТИКА У СТАРОЈ СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ“. Изложба је била постављена у галерији на првом спрату Музеја и трајала је до 6. јануара 1977. године. Идејну и техничку поставку дала је др Бојана Радојковић, научни саветник.

Ова изложба приказала нам је ситну пластику у старој српској уметности, или ближе речено, минијатурни рељеф; слободна пластика није обухваћена. Овај материјал, мало или парцијално обрађиван, захтевао је дугогодишњи стрпљив и предан истраживачки рад аутора изложбе. Можемо га назвати и пионирским подухватом, пошто је чак и стручњацима открио неке недовољно сагледане елементе.

Преко две стотине предмета на изложби дају јасан и читљив преглед ове врсте делатности у старом српском уметничком стваралаштву. Материјал је показао да нема битне разлике између монументалне и „ситне“ уметности. Колико монументална уметност може бити непрецизна у ширини својих потеза, толико је ова ситна пластика показала монументалност у својој прецизности.

Материјал је изложен хронолошки, обухватајући широко раздобље од X до XIX века. Значајно је да су били изложени и неки ретки примерци ископани или откривени тек последњих година, а које су љубазни власници позајмили Музеју за ову прилику. Изложба је почела од античких гема и камеја, које су уграђиване у касније прстење, затим преко панација, енколпија, крстова, реликвијара до икона, окова за књиге и других предмета израђиваних у овом дугом раздобљу. Све је дато у једној развојној линији као посебна грана ликовног изражавања, без обзира у ком је материјалу рађено. Увек је у првом плану био рељеф, његове изражајне могућности, начин моделовања и стилске особине. Примерци који нису могли бити изложени у оригиналу (хиландарски материјал) представљени су у фотокопијама. Фотокопија је коришћена и за приказивање детаља на неким значајним предметима, који су иначе тешко видљиви.

Музеолошка поставка овако ситног материјала представљала је посебно тежак посао. Коришћени су провидни пластични елементи на које су „невидљивим“ нитима били причвршћени предмети, како би се могли сагледати са свих страна. У музејској столарској радионици су израђене специјалне витрине према нацртима аутора изложбе.

Уз изложбу је штампан каталог-водич кроз изложбу са краћим уводом, који представља резиме велике студије о ситној пластици у српској средњовековној уметности.

Резултат обимних истраживања др Бојане Радојковић недавно је објављен као посебна публикација, са упоредним српскохрватским и француским текстом у издању Музеја примењене уметности и издавачке куће ЈУГОСЛАВИЈА. Књига има 55 страница текста, 112 црно-белих илустрација и 4 у боји. У јесен 1977. године била је изложена на сајму књига у Франкфурту и у Београду.

Зајорка ЈАНЦ

ИЗЛОЖБА „ХОЛАНДСКИ САВРЕМЕНИ НАКИТ“*

У оквиру Програма културне сарадње између СФРЈ и Краљевине Холандије, Музеј примењене уметности приказао је од 2. до 22. августа 1976. године у својој галерији савремени холандски накит. Под називом „56 наруквица, 17 прстенова, 2 огрлице“ изложба је обухватила најновија и најкарактеристичнија остварења — избор из плодног стваралаштва многобројних креатора који се данас баве дизајном накита у Холандији. Седамдесетпет експоната дела су деветнаест аутора, припадника махом млађе генерације стваралаца, фирмисаних преко многобројних самосталних и групних изложби како у својој земљи тако и у свету.

Изложбени примерци накита настали су у периоду од 1970—1974. године. Сва ова остварења имају одређене заједничке компоненте које их међусобно повезују. Творевине холандских дизајнера накита одражавају у потпуности дух савремене индустријске и техничке цивилизације. Рационализам и конструктивизам, као координате овог стваралаштва, дају накиту холандских уметника карактеристична обележја. Креаторски приступ ових аутора заснива се на теоретским поставкама покрета *De Stijl*. Истраживања тих уметника крећу се у оквиру естетичких постулата чисте, апсолутне форме, форме ослобођене орнамента, чије је дејство у нађеној пропорцији, а вредност у инвенцији и идеји.

Нови материјали, неуобичајени у изради накита, којима се користе ови уметници, из основа преображавају традиционални однос према накиту искључујући као елемент естетског дејства вредност скупocenих материјала — злата, драгог камења, која је некад представљала основну премису појма накита. Експериментисање алуминјумом, хромираним бакром, плексигласом, пластичним масама, кожом, дрветом, цевима, жицама, копчама и другим готовим индустријским производима у делу ових стваралаца не значи екстравагантност, игарију, забаву, већ манифест једног новог става и новог сензибилитета. Готово ниједан од ових аутора не показује бојазан нити од остваривања својих замисли у неплеменитом материјалу, нити од мултипликације својих пројеката; напротив: то и јесте у основи онај нови однос према уметничкој креацији, при чему се уметничком делу, у име демократизације, одузима значај ексклузивног униката, а тежиште преноси искључиво на естетску вредност облика. Само по изузетку, пре из страха да поновљени облик у процесу мултипликације не изгуби своје уметничко својство, поједини уметници из ове групе се опирају индустријској, серијској производњи накита.

За холандске дизајнере накит је пре свега средство комуникације. Његова примена постаје неограничена: накит холандских креатора није само украс који се носи, он постаје украсни предмет, претвара се у објект игре. Као доцуна одећи овај накит се са њом усаглашава, усклађује се и са расположењем онога који га носи, са одређеним тренутком. То је накит који се мења, који нема амбиција на трајност — не представља више инвестицију капитала, не служи утврђивању друштвеног статуса — сведен је на своју примарну функцију.

Овакав однос према накиту одражава и нека кретања у уметности која су се појавила последњих деценија. Теза о потреби социјализације уметности уродила је идејом о мултиплима, у новим технолошким поступцима, новим материјалима. Такве концепције и ставови налазе се на линији неумитности социјалних померања данашњег индустријализованог света. Тај нови дух донео је и нови осећај форме, нови сензибилитет, који, уз техничку перфекцију израде, и инвентивна и духовита решења карактерише накит савремених холандских мајстора.

Мирјана ЈЕВРИЋ

* Опширнији приказ изложбе холандског савременог накита од истог аутора објављен је у часопису „Индустријско обликовање“ бр. 34 (новембар—децембар 1976), Београд 1976. (1977), стр. 64—65.

(Нап. Редакције)

ШВАЈЦАРСКО ГРАЂЕВИНАРСТВО

У оквиру међународне културне сарадње швајцарска асоцијација Pro Helvetia је организовала у МПУ изложбу „Савремено швајцарско грађевинарство“. Изложба је обухватила период од 1971. до 1975. године.

Поред презентације најновијих достигнућа у погледу технике организатори изложбе су нас убедили да се, сходно традицији ове земље, и даље све ради по мери човека и за човека. У природним лепотама пребогатој земљи грађевински објекти су постали украс амбијента. Ауто-пут није само сива трака која ремети пејсаж, он овде стиче нове особине, постаје ликовна интервенција у природном амбијенту; мост је скулптура у простору; хидроцентрала је објект срастао са природом. У изузетно складном и ненаметљивом односу грађевински објект—природа Швајцарци свакако заузимају једно од водећих места у данашњем свету.

Велики посленици у домену очувања човекове природне средине они и на овај начин исказују своје опредељење.

Изложба је презентирана по систему фото материјала на 65 великих паноа, на којима је приказано широко поље рада, почев од идејног пројекта, преко решења појединих фаза градње па све до финализације објекта.

У сваком тренутку се осећа присуство човека. Безимени радник на свом радном месту, у амбијенту незавршеног или завршеног објекта, у тренутку напора или на одмору у предаху још једном потврђује да ова високо индустријализована земља води рачуна о правим творцима и условима њиховог рада. Хуманизацијом односа човек-природа-објекат долази се до нових решења која су и те како потребна нашем данашњем хаотичном свету. Швајцарци су на овом пољу данас у предности, шта више, они су чак закорачили у сутра.

Термин: 17. мај — 30. мај 1976. год.

Број експоната: 65.

Уводни текст: информација швајцарске амбасаде.

Душан МИЛОВАНОВИЋ

ИЗЛОЖБА ТАПИСЕРИЈА ШИЛЕ ХИКС

Ретко се дешава да уметник за петнаестак година свога рада доживи потпуну светску афирмацију; још ређе се дешава да такав један уметник буде наш гост.

У МПУ, у оквиру међународне културне размене са Сједињеним Америчким Државама своја дела је излагала Шила Хикс, један од водећих таписериста у свету.

Дело Шиле Хикс представља истовремено и малу историју ултрамодерних истраживања у домену ове уметничке дисциплине. На свом путу је прошла кроз три фазе, које су у ствари и развојни пут већине модерних стваралаца у овој области. Ове фазе се не могу хронолошки диференцирати, јер се стално преплићу, и аутор им се често поново враћа. Ослањајући се на модерне теоретичаре, опус Шиле Хикс делимо на: зидну таписерију, која је одраз традиционалистичког поимања; на просторну, која је већ усвојена модерна тенденција и на таписерију окружења, која сама собом ствара амбијент, и која је до сада најмање истражена, а чак ни теоретски није потпуно дефинисана.

Шила Хикс је ипак најбоља у зидној таписерији; у просторно-скулптуралној даје доста велики значај случају; у таписерији окружења, чији је модел и иначе најмање испитан, треба још доста да истражује.

Велики светски путник, који је пио са многих извора традиције, покушава често да нам наметне синкретистички став о спајању старог и новог. Иако потпуно модерно обликована, њена таписерија (особито у техникама) понекад (не ретко) указује на извор, па препознајемо индијански, индијски, туниски или марокански начин ткања. Претерано везивање за традицију углавном за собом повлачи и епигонство, само јаки могу да из ње извуку праве сокове, а да јој не плате данак. Аутор је на добром путу да превлада традиционалистички талог овог старог заната.

Један од главних ставова које примећујемо у поетици Шиле Хикс је тенденција ка епској монументалности. Трагање за епским, које толико недостаје нашем времену, подложном баналном миту, код Шиле Хикс даје углавном добре резултате, међутим, бојимо се понекад губи осећај за меру, па стичемо утисак да је пред самим прагом мегаломаније.

Велики недостатак који смо запазили на овој изложби је непогодност изложбеног простора. Шила Хикс своје таписерије, особито просторне, гради за одређене амбијенте, прилагођава их архитектури, ентеријеру, или пејсажу, па зато кад уђу у простор коме нису намењене много губе од својих вредности.

Афирмисана до те мере, да су готово сви велики светски критичари и познаваоци модерног стваралаштва у овом домену о њој изrekli суперлативна мишљења, Шила Хикс за нас остаје велика фигура, о којој ће прави суд моћи да изрекне само историја.

Изложба овог ствараоца је, на жалост, наишла на слаб одзив публике, што можемо протумачити на више начина. Разлог за ово нећемо тражити у незаинтересованости наше културне јавности, већ пре у вези за једно традиционалистичко поимање таписерије, које је углавном диктирано застарелим односом већег броја наших таписериста према овом медију, што, опет, за собом повлачи и одређен укус публике. Други разлог би био непознавање стања ствари у светској таписерији, која десетак последњих година доживљава страховиту експанзију, претећи да преузме примат неким сродним уметничким медијима. Треће, експеримент у уметности је одувек изазивао негативну реакцију код публике, која се боји неправедних вредности; сетимо се модела усвајања нових тенденција: РАЂАЊЕ СТИЛА — ОТПОР И ОМАЛОВАЖАВАЊЕ ПУБЛИКЕ; ЗРЕЛО ДОБА — ПРИХВАТАЊЕ ПОЗНАВАЛАЦА; ДЕКАДЕНЦИЈА СТИЛА — ПРИХВАТАЊЕ ШИРОКЕ ПУБЛИКЕ. У нашим условима овај модел добија потпуну потврду, а надајмо се да ће време и већи број оваквих и сличних културних манифестација изменити ствар набоље.

Термин: 14. септембар — 13. октобар 1976. год.

Број експоната: 34.

Уводни текст: Билтен — информација амбасаде САД.

Душан МИЛОВАНОВИЋ

ИЗЛОЖБА ФОТОГРАФИЈЕ МИЊЕ СУБОТЕ

У оквиру Салона Музеја примењене уметности одржана је изложба фотографије под називом „Поштована децо“. Ова изложба, чији је аутор Миња Субота, организована је у оквиру прославе рођендана друга Тита и Дана младости.

Поред фотографија, које приказују друга Тита са пионирима, изложба је обухватала већи број снимака деце са четири континента: Европе, Азије, Америке и Аустралије; деце у обичним и необичним ситуацијама — у игри, учењу, одмору, једном речју у њиховом свакодневном животу. У подтексту, кроз читаву изложбу, провлачи се мисао о зближењу деце целог свега, деце као симбола искрености, љубави, радости, чиме аутор сугерише поруку о срећнијој будућности.

Изложбу су пратиле и друге манифестације: дечија поезија, музика, разговор о фотографији, о путовањима уз учешће наших познатих културних радника — Љубивоја Ршумовића, Драгана Лукића, Арсена Дедића, Павла Минчића и Миње Суботе.

Треба напоменути да је ово четврта самостална изложба Миње Суботе, који је фотографију усавршио на колеџу — Famous photography school у Америци и досада је за свој рад добио више признања.

Биљана НИКОЛИЋ

ИЗЛОЖБА „ОДЕЋА ИЗ ЗБИРКЕ ПОКРАЈИНСКОГ МУЗЕЈА У МАРИБОРУ“

На бази међумузејске сарадње коју Музеј примењене уметности већ дужи низ година гаји са сродним установама, како у разменама изложби тако и других активности, организована је изложба — Одећа из збирке Покрајинског музеја у Марибору. Постављена је у просторијама Музеја, а одржана од шестог априла до дванаестог маја 1976. године. Изложени материјал од преко 160 оригиналних предмета представља само део знатно веће збирке одеће и одевних предмета грађанског, војног и свештеничког карактера, коју поседује овај Покрајински музеј, а која је као специјализована збирка јединствена на тлу Словеније. Изложби у Београду претходиле су изложбе: — Триста година моде у Словенији — која је одржана 1965. године, — Униформе у историји — 1969. године, и најзад изложба из прошле године — Десет година збирке костима 1965-75, што је уствари било презентовање нових аквизиција, са овог подручја, Покрајинског музеја у Марибору. Проблематици развоја и проучавања ношње, музеј у Марибору посвећује особиту пажњу, како обрадом материјала и припремањем тематских изложби праћених стручним каталозима, тако и приказивањем ове врсте материјала на сталној музејској поставци где је заступљено преко 350 експоната, што чини знатан део иначе врло богате комплексне поставке сталне изложбе ове значајне музејске установе. У депоима је смештен далеко већи део колекције костима и разноврсних пратећих детаља. Сачувани предмети потичу из Словеније, а првенствено су заоставштина значајних личности са ове територије. Велики део материјала чине униформе, особито војне.



Одећа из збирке Покрајинског музеја у Марибору

На изложби у Београду најстарији изложени предмети припадају крају XVII века, затим средини XVIII века, незнатан број потку XIX века, а већина материјала, што је и разумљиво, производ је последњих деценија прошлог и почетка овог века. По својим стилским карактеристикама одевни предмети носе печат владајућих стилова свога времена. На њима су уочљиве, посматрано у целини, као и у обради детаља, особито украса, карактеристике — барока, рококоа, класицизма, ампира, бидермајера и историјских стилова друге половине прошлог века. На незнатном броју предмета приметни су и елементи сецесије. Временски, изложба се завршава одећом и детаљима насталим пред I светски рат.

Изложена одећа, посматрана у целини, везује се икључиво за европски начин одевања сходно историјским и економским условима развоја ових области. Неколико изложених делова лаичке и свештеничке одеће, као и предмета намењених култу, особито оних чији се настанак везује за период барока, рококоа и раног класицизма, украшени су изванредним везом високог дитета, како у техничком погледу тако и у решавању композиционих целина и детаља, карактеристичних за њихово време настанка.

У изложбу су документовано и ефектно укључени оригинални портрети и фотокопије дела познатих сликара који су радили на територији Словеније и на њима овековечили појединце или читаве породице у богатој ношњи свога времена. Посебну документацију су чиниле изложене оригиналне фотографије из прошлог и с почетка овог века, које су изложбу и допуњавале на одређени начин.

Изложба је текла хронолошки, а у поставци су праћене поједине стилске целине. Костими су, сем најзначајнијих, били слободно постављени у простор, а ситни предмети смештени у витрине. Поставили су је аутори изложбе проф. др Сергеј Вришер, директор Музеја, и кустос Маријета Симонити у сарадњи са организатором ове изложбе у Музеју примењене уметности Добрилом Стојановић, музејским саветником, и техничком екипом Музеја.

Поводом изложбе Музеј примењене уметности је издао мали каталог на српскохрватском језику, са уводним текстом аутора изложбе и каталожним јединицама, које доносе најосновније податке о изложеним предметима. Каталог је илустрован репродукцијама најефектнијих експоната. Поводом изложбе је штампан и плакат. Изазвала је интересовање стручњака и посетилаца и повољно приказана у штампи.

Добрила СТОЈАНОВИЋ

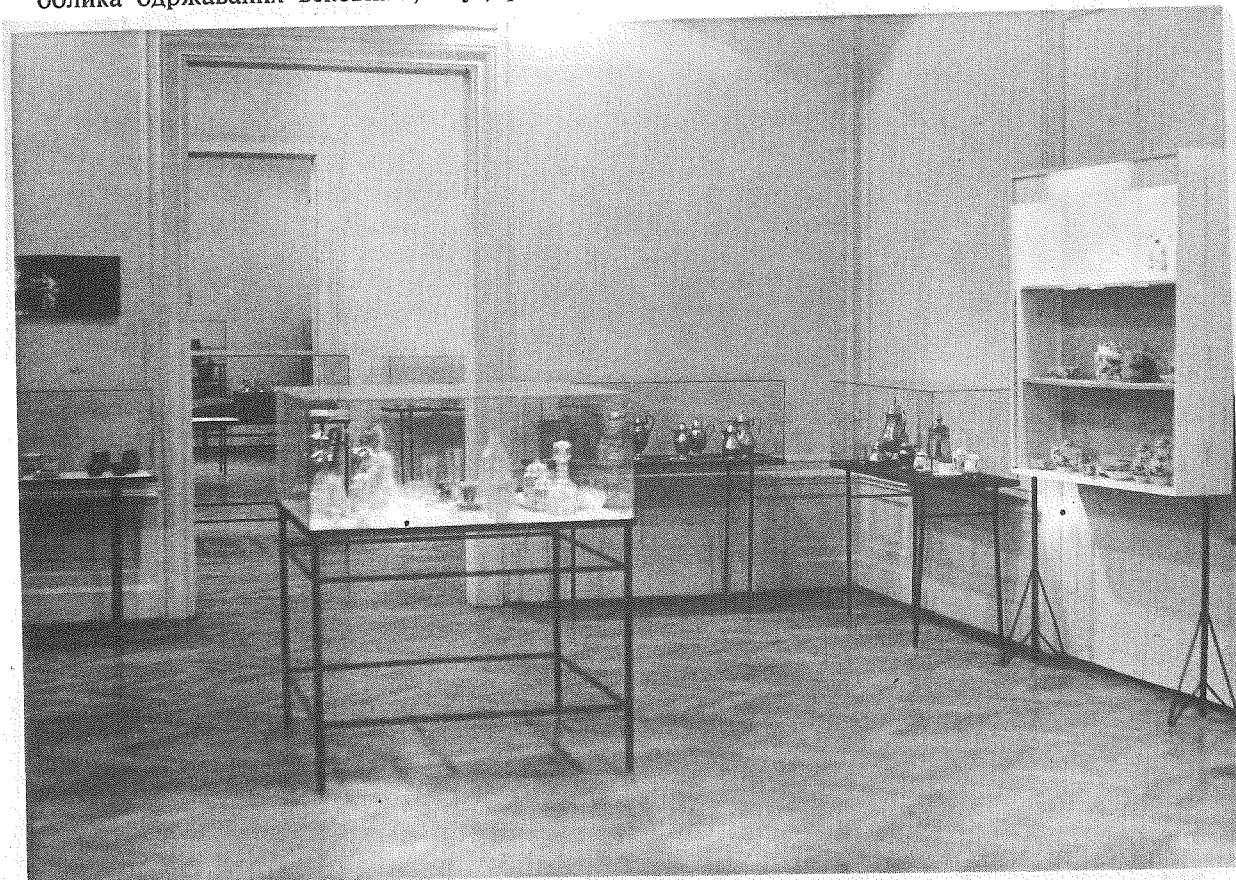
ИЗЛОЖБА „ПОСУДЕ ЗА ПИЋЕ КРОЗ ВЕКОВЕ“

У оквиру међумузејске сарадње, у Музеју примењене уметности у Београду, од осмог јула до краја септембра 1975. године, одржана је изложба — Посуде за пиће кроз векове, коју је припремило културно-историјско одељење Народног музеја у Љубљани. Плодна сарадња ова два музеја, која се одржава више од две деценије, у почетку је била интензивна, последњих година је готово замрла, да би те године поново оживела.

Изложба ненаметљивог назива резултат је дугогодишњег рада на проучавању развоја облика, технике рада и начина украшавања доста уске групе, наоко обичних предмета у свакодневној употреби, којима је човек посвећивао пажњу и у њихово обликовање унео пуно љубави и маште. Посуде за пића вековима чувају готово неизмењене облике, који варирају. Орнамент се насупрот томе мења зависно од стилских карактеристика периода у којима су предмети настајали. Изложени материјал припада широком временском распону од четири хиљаде година, тачније од периода енеолита до данас. Приказане су посуде од преисторије, преко антике, средњег века, ренесансе, барока, рококоа, класицизма, бидермајера, историјских стилова, сецесије, до представника савременог индустријског дизајна. Најранији предмети су везани за археолошка налазишта Словеније, а експозиција савременог материјала се завршава гарнитуром чаша их хотела „Лав“ у Љубљани. Објекти потичу првенствено са територије Словеније, али и из других области средње Европе, особито некадашње Аустро-угарске Монархије, првенствено Аустрије и Чешке.

На изложби су приказани појединачни предмети или групе предмета (гарнитуре) за разноврсна пића и ароматичне напитке као што су кафа и чај, који су у овим крајевима одомаћују током XVIII века. Упоредо су изложене посуде од дрвета, метала, керамике, каменине, фајанса, порцелана и стакла.

Све оне, а изложено их је око пет стотина, показују различите варијанте уобичајених облика одржаваних вековима, које, рекло би се, од XVIII века стагнирају. До XIX века



Посуде за пиће кроз векове

посуде су рађене искључиво руком, а онда се појављују индустријски производи, чија је доминација карактеристична за наше столеће. Велики број експоната превазилази ниво кућне радиности, чак и мајсторске занатске производње, а поједини могу да се третирају као права уметничка остварења. Не ретко, за њихово обликовање се ангажују уметници, што потврђују неки сигнирани предмети особито из прошлог века, што је карактеристично и за савремену словеначку производњу. Пошто је за обликовање посуда за разноврсна пића искоришћен различити материјал, на изложби је могла да се прати развојна линија облика и техника погодних и карактеристичних за сваки од њих, као и богатство и разноврсност украса, зависно од облика али и стилских тежњи епоха у којима су предмети настајали, и појединаца који су на њима радили. Подражавајући форме посуда за пиће, у XIX веку се често раде пригодне посуде намењене разним јубилејима и свечаностима. Њима је посвећивана изузетна пажња како при избору материјала тако и при обради.

Изложба је илустрована документарним ликовним материјалом, који хронолошки прати и допуњава експонате почевши од најранијег времена. На њима је сем карактеристичних форми, које су аналогне са изложеним материјалом, приказана функција посуда, начин сервирања, као и амбијент у коме су се оне употребљавале.

Поводом изложбе, која је најпре одржана у Народном музеју у Љубљани, публикован је студијски каталог, богато илустрован, који је припремио аутор изложбе, музејски саветник Ханка Штулар. Организујући изложбу у Београду, Музеј примењене уметности је издао каталог са краћим уводним делом аутора изложбе и основним подацима о експонатима. Поводом изложбе издат је и плакат. Аутор изложбе је одржао на изложби предавање на исту тему. Изложбу је поставила Ханка Штулар у сарадњи са Добрилом Стојановић, музејским саветником, која је водила организацију ове изложбе у Музеју примењене уметности, уз помоћ техничке екипе Музеја. Изложба је изазвала интересовање посетилаца и стручњака.

Добрила СТОЈАНОВИЋ

ИЗЛОЖБЕ У ГАЛЕРИЈИ МУЗЕЈА
одржане у периоду од 1. јула 1973. до 30. јуна 1977. године

1. ИЗЛОЖБА НАСЛОВНИХ СТРАНА МИРОСЛАВА СТОЈАНОВИЋА

- организатор: аутор
- изложено: 80 експоната
- одржана од 10. до 20. јула 1973. године

2. ИНЖЕЊЕРИНГ ДИЗАЈН ВЕСНЕ ПОПОВИЋ

- организатор: Музеј
- изложено: 15 експоната
- одржана од 18. септембра до 14. октобра 1973. године

3. ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН АЛЕКСАНДРА ПАЈВАНЧИЋА

- организатор: Музеј
- изложено: 220 експоната
- одржана од 27. септембра до 14. октобра 1973. године

4. X ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

- организатор: Музеј
- изложено: 247 експоната
- одржана од 19. октобра до 19. новембра 1973. године

5. XIV ОКТОБАРСКИ САЛОН ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

- организатор: Галерија Културног центра Београда
- изложено: 155 експоната
- одржана од 19. октобра до 19. новембра 1973. године

6. МАЈОЛИКА ИЗ ЗАДРА

- организатор: Музеј
- изложено: 130 експоната
- одржана од 22. новембра до 9. децембра 1973. године

7. ПОВЕЗИ И ОКОВИ КЊИГА ИЗ ЈУГОСЛОВЕНСКИХ КОЛЕКЦИЈА

- организатор: Музеј
- изложено: 180 експоната
- одржана од 27. новембра 1973. до 6. јануара 1974. године

8. ЗЛАТНО ПЕРО БЕОГРАДА '73.

- организатор: УЛУПУС
- изложено: 350 експоната
- одржана од 15. до 31. децембра 1973. године

9. КЊИГА РУКОМ БОЛЕТА МИЛОРАДОВИЋА

- организатор: аутор
- изложено: 150 експоната
- одржана од 8. до 22. јануара 1974. године

10. ШВАЈЦАРСКИ ГРАФИЧКИ РЕКЛАМНИ ДИЗАЈН

- организатор: Музеј и швајцарска амбасада
- изложено: 500 експоната
- одржана од 14. јануара до 10. фебруара 1974. године

11. ПЛАКАТИ И НАСЛОВНЕ СТРАНЕ АЛЕКСАНДРА КЛАСА

- организатор: аутор
- изложено: 106 експоната
- одржана од 25. јануара до 10. фебруара 1974. године

12. ДЕЧЈИ НАМЕШТАЈ — ОБЈЕКТИ ИГРЕ
 — организатор: Информативни центар СР Немачке и Музеј
 — изложено: 70 експоната
 — одржана од 15. фебруара до 10. марта 1974. године
13. ТЕКСТИЛ И СЕРИГРАФИЈА ДЕСЕ ТОМИЋ-ЂУРОВИЋ
 — организатор: Музеј
 — изложено: 70 експоната
 — одржана од 19. фебруара до 10. марта 1974. године
14. НАКИТ ЈОАХИМА СОКУЛСКОГ
 — организатор: аутор
 — изложено: 100 експоната
 — одржана од 12. до 27. марта 1974. године
15. БОБОВАЦ И КРАЉЕВА СУТЈЕСКА — СТОЛНА МЈЕСТА БОСАНСКИХ ВЛАДАРА
 У XIV И XV СТОЉЕЊУ
 — организатор: Музеј
 — изложено: 96 експоната
 — одржана од 14. марта до 14. априла 1974. године
16. РАСОВА АЗБУКА
 — организатор: Музеј
 — изложено: 80 експоната
 — одржана од 2. до 19. априла 1974. године
17. ИЗЛОЖБА ПОЛИТИЧКОГ И ПРИГОДНОГ ПЛАКАТА СА КОНКУРСА ГРАДСКЕ
 КОНФЕРЕНЦИЈЕ ССРН БЕОГРАДА
 — организатор: Музеј и ГК ССРН Београда
 — изложено: 53 експоната
 — одржана од 23. априла до 12. маја 1974. године
18. САЛОН АРХИТЕКТУРЕ '74.
 — организатор: Музеј и 8. пројектантских организација
 — изложено: 45 експоната
 — одржана од 26. априла до 26. маја 1974. године
19. ТРЕЋА СТРАНА МЕДАЉЕ — НЕБОЈША МИТРИЋ
 — организатор: Музеј
 — изложено: 100 експоната
 — одржана од 21. маја до 16. јуна 1974. године
20. ЕКСПЕРИМЕНТ 6. — VI МАЈСКИ САЛОН
 — организатор: УЛУПУС
 — изложено: 87 експоната
 — одржана од 31. маја до 16. јуна 1974. године
21. ЕВРОПСКА ПРИМЕЊЕНА УМЕТНОСТ XVIII И XIX ВЕКА ИЗ ЗБИРКА МУЗЕЈА
 ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
 — организатор: Музеј
 — изложено: 104 експоната
 — одржана од 7. августа до 6. октобра 1974. године

22. АРХИТЕКТУРА ИВАНА ШТРАУСА
— организатор: Музеј
— изложен: 41 експонат
— одржана од 20. септембра до 10. октобра 1974. године
23. ХИ ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
— организатор: Музеј
— изложен: 231 експонат
— одржана од 18. октобра до 20. новембра 1974. године
24. ХV ОКТОБАРСКИ САЛОН ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
— организатор: Галерија Културног центра Београда
— изложено: 68 експоната
— одржана од 18. октобра до 18. новембра 1974. године
25. ТАПИСЕРИЈЕ ЕЛЕ ГОРСКИ
— организатор: Музеј
— изложено: 10 експоната
— одржана од 26. новембра до 10. децембра 1974. године
26. БЕОГРАДСКИ ПОЛИТИЧКИ ПЛАКАТ
— организатор: Музеј
— изложено: 160 експоната
— одржана од 3. децембра 1974. до 12. јануара 1975. године
27. ЗЛАТНО ПЕРО БЕОГРАДА '74.
— организатор: УЛУПУС
— Изложено: 290 експоната
— одржана од 13. до 31. децембра 1974. године
28. I ИЗЛОЖБА ПОСТЕРА И ФОТОТАПЕТА
— организатор: Дизајн биро МПУ
— изложено: 97 експоната
— одржана од 10. до 19. јануара 1975. године
29. ИЗБОР СА II ТРИЈЕНАЛА КЕРАМИКЕ ИЗ СУБОТИЦЕ
— организатор: Музеј и Ликовни сусрет из Суботице
— изложено: 86 експоната
— одржана од 22. јануара до 23. фебруара 1975. године
30. ИЛУСТРАЦИЈА ДЕЧЈЕ КЊИГЕ БОСИЉКЕ КИЋЕВАЦ
— организатор: Музеј
— изложено: 92 експоната
— одржана од 5. до 26. марта 1975. године
31. РУСКИ И СОВЈЕТСКИ ПОРЦУЛАН ОД ХVIII ДО ХХ ВЕКА:
— организатор: Музеј
— изложено: 87 експоната
— одржана од 17. марта до 15. априла 1975. године
32. ПРИМЕЊЕНА ГРАФИКА ЉУБОМИРА ДАМЈАНОВИЋА
— организатор: Музеј
— изложено: 92 експоната
— одржана од 2. до 23. априла 1975. године

33. НЕМАЧКИ НАКИТ ОД РЕНЕСАНСЕ ДО ДАНАС
 — организатор: Музеј
 — изложено: 230 експоната
 — одржана од 25. априла до 25. маја 1975. године
34. ПОЛИТИЧКИ ПЛАКАТ ГРАДСКЕ КОНФЕРЕНЦИЈЕ ССРН БЕОГРАДА (КОНКУРС)
 — организатор: Музеј и Градска конференција ССРН Београда
 — изложено: 65 експоната
 — одржана од 29. априла до 25. маја 1975. године
35. МАЈСКИ САЛОН УЛУПУС-а — ЕКСПЕРИМЕНТ 7
 — организатор: УЛУПУС
 — изложено: 103 експоната
 — одржана од 15. до 25. маја 1975. године
36. ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН ШУЋРИ НИМАНИЈА
 — организатор: Музеј
 — изложено: 60 експоната
 — одржана од 29. маја до 22. јуна 1975. године
37. II САЛОН АРХИТЕКТУРЕ '75
 — организатор: Музеј
 — изложено: 80 експоната
 — одржана од 19. до 30. јуна 1975. године
38. КОВАНИ НАКИТ НЕБОЛШЕ ЋАЛИЋА
 — организатор: аутор
 — изложено: 60 експоната
 — одржана од 1. до 10. јула 1975. године
39. ПОСУДЕ ЗА ПИЋЕ КРОЗ ВЕКОВЕ
 — организатор: Музеј
 — изложено: 496 експоната
 — одржана од 8. јула до 30. септембра 1975. године
40. ОСЕЋАЈ ВРЕМЕНА И ПРОСТОРА — КЕРАМОПЛАСТИКА ДРАГОЉУБА АЦИЋА
 — организатор: Музеј
 — изложено: 34 експоната
 — одржана од 16. септембра до 5. октобра 1975. године
41. XII ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
 — организатор: Музеј
 — изложено: 196 експоната
 — одржана од 17. октобра до 7. новембра 1975. године
42. НЕМА ПРОБЛЕМА — ИЗЛОЖБА КАРИКАТУРА
 — организатор: Музеј примењене уметности (Београд),
 Музеј савремене уметности (Скопље) и
 хумористички лист „Остен“ (Скопље)
 — изложено: 230 експоната
 — одржана од 17. октобра до 16. новембра 1975. године
43. ТАПИСЕРИЈЕ БРАНИСЛАВА СУБОТИЋА
 — организатор: Музеј
 — изложено: 18 таписерија и 24 фотоса
 — одржана од 21. новембра 1975. до 5. јануара 1976. године

44. ЗЛАТНО ПЕРО БЕОГРАДА '75.
 — организатор: УЛУПУС
 — изложено: 153 експоната
 — одржана од 15. до 30. децембра 1975. године
45. II ИЗЛОЖБА ПОСТЕРА И ФОТОТАПЕТА
 — организатор: Дизајн биро и Музеј
 — изложено: 309 експоната
 — одржана од 9. до 22. јануара 1976. године
46. РЕТРОСПЕКТИВНА ИЗЛОЖБА ФОТОГРАФИЈА МИЛАНА ПАВИЋА
 — организатор: Музеј
 — изложено: 97 експоната
 — одржана од 13. јануара до 3. фебруара 1976. године
47. СВЕТ КЕРАМИКЕ — СИМПОЗИЈУМ '75.
 — организатор: Музеј
 — изложено: 29 експоната
 — одржана од 27. јануара до 12. фебруара 1976. године
48. БЕОГРАДСКИ СУВЕНИР (КОНКУРС)
 — организатор: Музеј и Туристички савез Београда
 — изложено: 30 експоната
 — одржана од 19. фебруара до 11. марта 1976. године
49. ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН И ВИЗУЕЛНЕ КОМУНИКАЦИЈЕ БАТЕ КНЕЖЕВИЋА
 И ТОМАЖА КРЖИШНИКА
 — организатор: Музеј
 — изложено: 134 експоната
 — одржана од 9. до 30. марта 1976. године
50. КЕРАМИКА КОСТЕ ЂОРЂЕВИЋА
 — организатор: Музеј
 — изложено: 30 експоната
 — одржана од 18. марта до 6. априла 1976. године
51. ОДЕЋА ИЗ ЗБИРКЕ ПОКРАЈИНСКОГ МУЗЕЈА У МАРИБОРУ
 — организатор: Музеј
 — изложено: 196 експоната
 — одржана од 6. априла до 12. маја 1976. године
52. ИЗЛОЖБА ПЛАКАТА СА КОНКУРСА ГРАДСКЕ КОНФЕРЕНЦИЈЕ ССРН БЕОГРАДА
 — организатор: Музеј и Градска конференција ССРН Београда
 — изложено: 69 експоната
 — одржана од 29. априла до 14. маја 1976. године
53. ШВАЈЦАРСКО ГРАЂЕВИНАРСТВО
 — организатор: Музеј и швајцарска амбасада
 — изложено: 65 експоната
 — одржана од 17. до 30. маја 1976. године
54. ТЕКСТИЛ И ТАПИСЕРИЈЕ ГОРДАНЕ ГЛИД
 — организатор: Музеј
 — изложено: 80 експоната
 — одржана од 20. маја до 15. јуна 1976. године

55. III САЛОН АРХИТЕКТУРЕ '76.
 — организатор: Музеј и Самоуправна интересна заједница архитеката
 — изложено: 78 експоната
 — одржана од 10. до 23. јуна 1976. године
56. III СВЕТСКА ИЗЛОЖБА ФОТОГРАФИЈА — ПУТЕМ КА РАЈУ
 — организатор: Музеј и Информативни центар СР Немачке
 — изложено: 434 експоната
 — одржана од 25. јуна до 5. августа 1976. године
57. ХОЛАНДСКИ САВРЕМЕНИ НАКИТ
 — организатор: Савезни завод за међународну научну, просветно-културну
 и техничку сарадњу
 — изложено: 75 експоната
 — одржана од 2. до 22. августа 1976. године
58. ИЗЛОЖБА ПОСТЕРА (продајна)
 — организатор: Дизајн биро и Музеј
 — изложено: 150 експоната
 — одржана од 8. септембра до 10. октобра 1976. године
59. ТАПИСЕРИЈЕ ШИЛЕ ХИКС
 — организатор: Музеј и Амерички информативни центар
 — изложено: 35 таписерија
 — одржана од 14. септембра до 13. октобра 1976. године
60. XIII ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
 — организатор: Музеј
 — изложено: 200 експоната
 — одржана од 19. октобра до 14. новембра 1976. године
61. СИТНА ПЛАСТИКА У СТАРОЈ СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ
 — организатор: Музеј
 — изложено: 200 експоната
 — одржана од 6. новембра 1976. до 6. јануара 1977. године
62. ИЛУСТРАЦИЈЕ ЖИВОЈИНА КОВАЧЕВИЋА
 — организатор: Музеј
 — изложено: 224 експоната
 — одржана од 23. новембра до 12. децембра 1976. године
63. ЗЛАТНО ПЕРО БЕОГРАДА '76.
 — организатор: УЛУПУС
 — изложено: 200 експоната
 — одржана од 18. до 31. децембра 1976. године
64. САВРЕМЕНА АУСТРИЈСКА АРХИТЕКТУРА
 — организатор: Музеј и Информативни центар Аустрије (Загреб)
 — изложено: 97 експоната
 — одржана од 18. јануара до 6. фебруара 1977. године
65. СРЕДЊОВЕКОВНОМ БЕОГРАДУ У ПОХОДЕ
 — организатор: Музеј града Београда
 — изложено: 250 експоната
 — одржана од 18. јануара до 15. марта 1977. године

66. III ИЗЛОЖБА ПОСТЕРА И ФОТОТАПЕТА

- организатор: Дизајн биро Музеја
- изложено: 100 експоната
- одржана од 15. фебруара до 24. априла 1977. године

67. РЕТРОСПЕКТИВНА ИЗЛОЖБА СЦЕНОГРАФИЈЕ МИОМИРА ДЕНИЋА

- организатор: Музеј
- изложено: 200 експоната
- одржана од 7. априла до 10. маја 1977. године

68. ИЗЛОЖБА ПЛАКАТА СА КОНКУРСА ГРАДСКЕ КОНФЕРЕНЦИЈЕ ССРН БЕОГРАДА

- организатор: Музеј и Градска конференција ССРН Београда
- изложено: 74 експоната
- одржана од 28. априла до 12. маја 1977. године

69. ПОШТОВАНА ДЕЦО — ИЗЛОЖБА ФОТОГРАФИЈА МИЊЕ СУБОТЕ

- организатор: аутор
- изложено: 70 експоната
- одржана од 20. маја до 5. јуна 1977. године

70. III ТРИЈЕНАЛЕ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КЕРАМИКЕ

- организатор: Музеј и Ликовни сусрет из Суботице
- изложено: 200 експоната
- одржана од 7. јуна до 21. августа 1977. године

IN MEMORIAM

Др Корина Николеску

Искрено нас је потресла вест о губитку наше драге пријатељице и дугогодишњег сарадника др Корине Николеску, заувек нестале у бесу стихије која је за неколико секунди уништила многе животе оне трагичне вечери четвртог марта 1977. у Букурешту.

Живот и стваралачки рад наше драге Корине прекинут је у време пуне зрелости када је још неисцрпном енергијом радила на обимном објављивању плодова свог дугогодишњег и неуморног истраживачког и студијског рада. Корина Николеску је једна од значајних личности у области проучавања уметности особито румунских народа, чему је посветила цео свој радни век. Са подједнаким жаром и озбиљношћу приступала је проучавању монументалних уметничких споменика широм Румуније као и истраживању материјалне културе готово свих грана примењене уметности. Главни акценат њеног истраживачког рада посвећен је проучавању историјског костима Румуније, теми на којој је и докторирала.

Највећи део свог живота провела је као музејски радник руководећи одељењем средњовековне румунске уметности у Уметничком музеју у Букурешту, које је зналачки водила савременим стручно-научним методом особито на пољу музеологије. Аутор је многих изванредних изложби одржаних у Румунији и ван ње. Учествовала је запаженим рефератима на многим симпозијумима и конгресима одржаним у њеној земљи и иностранству.

Као потврђени стручњак на пољу музеологије последњих година из музеја прелази у Институт ликовних уметности — „Николае Григореску“, где завршава као педагог, преносећи младим студентима своје научно и практично знање из музеологије.

Музеј примењене уметности имао је задовољство да директно сарађује са др Корином Николеску, која је била аутор изложбе и каталога — Дворски костим Румуније од XVI—XVIII века, одржане у Музеју 1969. године.

У Букурешту ће постхумно бити издат обиман каталог црквених везова, последњи из серије публикација посвећених појединим гранама уметности, чији је аутор била Корина Николеску, а у издању познате издавачке куће „Meridiana“.

Добрила СТОЈАНОВИЋ