

КАТАПЕТАЗМА МОНАХИЊЕ АГНИЈЕ

Добрила СТОЈАНОВИЋ

У Музеју српске православне цркве у Београду, чува се један од најлепших и најрепрезентативнијих црквених везова сачуваних код нас. До последњег рата се налазио у ризници манастира Беочина, где је вероватно донет из манастира Раче на Дрини¹. Описујући манастир Беочин архимандрит Фирмилијан напомиње, да се „многе свештене старине манастира Раче налазе у Фрушкој Гори“². Набраја неке предмете међу којима и „одјејанија“³. Д. Руварац претпоставља да су Рачани „настанивши се 1697. године у манастиру Беочину могли у њега донети многе ствари и утвари из Раче, јер се из инвентара манастира Беочина од 1753. године види да у то време ниједан фрушкогорски манастир није имао онолико сребрних ствари и одјејанија црквених, као што је имао манастир Беочин“⁴. Овај вез се први пут помиње у инвентару фрушкогорских манастира из 1753. године, где је описан као „катапетазма на червеном атлазу златом везена 11 празников Христових на среди Благовешченије пресвјатија Богородици околo 24 пророков све со златом изрјадно навезено с литери грческимима“⁵.

Детаљан опис ове катапетазме са читањем сигнатура и датирањем у крај XIV и почетак XV века дао је Л. Мирковић. Много каснију датацију за исти објекат даје М. Кашанин, стављајући га у XVIII век. У новије време овај предмет је датиран у XVI век.⁶ С обзиром на различито датирање овог веза као и на његове несумњиве уметничке квалитете он заслужује посебну пажњу.

На нашем терену катапетазма монахиње Агније била би једина сачувана завеса за двери из XVI века. Из ове групе предмета сачувано је сразмерно мало објеката у односу на остале црквене везове.

Функционално катапетазма — тј. завеса за царске двери, јер је стриктно употребљавана само у ту сврху — „служи у старој цркви за закривање унутрашњости олтара, да катихумени, покајници, јеретици и изгнаници, који су се у цркви смели задржавати не би видели радње које су се свршавале у олтару. Данас се она навлачи да би се означила већа или мања важност радње које се свршавају на светом престољу“⁷. О навлачењу завесе за време литургије говори Псеудо-Григорије Ниски⁸. Грчки назив катапетазма код нас је био одомаћен у XIV веку. Појављује се у натпису на завеси за царске двери манастира Хиландара из 1399. године⁹. Касније, у XVI веку, исти се назив налази у натпису катапетазме коју је 1556. године поклонио манастиру Хиландару Иван Грозни, да би се опет јавио у инвентару фрушкогорских манастира од 1753. године, где је тим појмом означен вез о коме је овде реч. Овај назив се задржава и до данас и означава завесу намењену царским дверима.

Катапетазма као уметнички објекат имала је своју функцију и играла значајну улогу у време постојања ниских, камених иконостаса, неразвијених у данашњем смислу. Док су иконостасе чиниле парапетне плоче са стубовима и архитравном гредом, катапетазме су играле значајну улогу у унутрашњој декорацији цркава. Касније, затварањем простора између стубова иконама као и повећавањем висине двери, постепено се губи и потреба нарочитог украшавања катапетазме. Она постаје једноставна, лишена везеног

1 Рачански калуђери прешли су у Срем 1690. године под Арсенијем III Црнојевићем, а 1697. год. им је исти патријарх дозволио да се населе у напуштеном манастиру Беочину. Не зна се тачно кад је манастир Рача опустошен. (Д. Руварац, О манастиру Рачи и Беочину, Споменик СКА, XXXII, Београд, 1898. 52).

2 Архимандрит Фирмилијан, манастир Рача, царска задужбина — Лавра, Београд, 1895, 34-37.

3 Д. Руварац, н. д., 56.

4 Д. Руварац, Опис фрушкогорских манастира, Сремски Карловци 1903, 430.

5 Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, Београд 1931, 1-7, Т. I; Исти, Црквени уметнички вез, Београд 1940, 12, 13, Т. II. В. Петровић — М. Кашанин, Српска уметност у Војводини, Нови Сад 1927, 53. Д. Стојановић, Уметнички вез у Србији од XIV—XIX века, Београд 1959, 14, 59.

6 Л. Мирковић, Православна литургија I, Сремски Карловци 1918, 106.

7 А. Sophocles, Greek Lexicon of the Roman and Byzantine periods, Cambridge 1914, s. v. Катапетазма, наводи да Григорије Ниски употребљава овај термин.

8 Објашњавајући термин катапетазме исти пример наводи и Max Vasmer, Die griechischen Lehnwörter im Serbo-Kroatischen, Berlin 1944, 75.

украса. Постепени развој високог иконостаса на нашем терену одиграо се током XVI и XVII века. У неким манастирима су стари камени иконостаси задржани и на њих касније додате иконе. Док развијени тип иконостаса на себе скреће пажњу квалитетним иконама и често уметничком резбаријом — а катапетазма постаје секундарни елемент у овој декорацији, дотле је она у старим иконостасима имала далеко важнији удео у стварању уметничког ефекта иконостаса у целини. Тако је и наш вез могао да буде рађен за неку цркву у којој је у време њене израде још постојао неразвијени иконостас.

Решити са сигурношћу питање намене овог веза на основу представљених сцена није могуће. Завеса из Хиландара из 1399. године има за тему Христа који служи литургију. По Мијеу она представља извесне радње литургије које завеса крије или дозвољава да се виде⁹. Катапетазма Ивана Грозног из 1556. године као централну тему даје Деизис, што не би могло да се повеже са темама на нашем везу, јер су на њему испрличани најважнији догађаји из Христовог живота. На поствизантијским завесама сачуваним у Грчкој, које нису стриктно означене као катапетазме већ се мешају са појмом „пиле“, најчешће је заступљена тема представе Христа као Анђела великог савета¹⁰. Ове иконографске разноликости могле би се објаснити чињеницом да иконографија XVI и XVII века на неким црквеним везовима показује извесна одступања.

Претпоставка да је овај вез рађен као катапетазма за неразвијени иконостас можда би могла да објасни његову тематику инспирисањем уметника репертоаром икона са развијеног иконостаса и евентуалном тежњом да на завеси прикаже све догађаје које стари иконостас не третира због недостатка реда икона са овом тематиком, који је у то време већ у широј употреби.

С друге стране, композиција ове катапетазме могла би се довести у везу са празничним иконама, чија је централна композиција резервисана за илустровање празника коме је храм у коме се икона налази посвећен. Ради илустрације наводимо, мада каснију, икону Успења Богородице из манастира Мораче, уоквирену илустрацијама осталих Богородичиних празника. Уколико би се нашем везу дала та функција он би морао да буде намењен храму посвећеном Благовестима.

По композицији овај вез је аналоган икони са представом празника. Многи на овај начин компоновани везови, који су служили као додаток одговарајућим иконама или их замењивали, сачувани су у Русији под именом „пелене“. У студији о подеама Фролов каже да је „расподела представа на неким имитирала сликане иконе, где се често види централна композиција овичена аналогним начином“¹¹.

У манастиру Путни и из манастира Слатине у Румунији сачувано је неколико везова великих димензија, које илуструју празнике. Оне се стављају у категорију „dveга“. Њихова функција није сигурно одређена. Према најновијим испитивањима неке од њих су са сигурношћу стављене у категорију завеса које су некад постављане на отворима између наоса и пронаоса¹². Сличну функцију је могао да има и наш вез.

На основу изложеног вез о коме је реч ставили бисмо у категорију катапетазме. По својим димензијама он би одговарао величини старије хиландарске катапетазме, а одговарао би и отворима за царска врата у старим каменим иконостасима. Чињеницу коју не би требало превидети представља и јасно издиференцирана функција овога веза, показана називом катапетазма, употребљеним у инвентару фрушкогорских манастира од 1753. године.

Композициона схема овог веза, као што је већ речено, у потпуности одговара компоновању икона са празницима. На њој је представљено 12 Христових празника, а у бордуре 24 пророка (сл. 1).

Централни део композиције заузима почетна сцена уобичајена за овај циклус — Б л а г о в е с т и. Она се издваја од представа осталих празника не само својим централним положајем већ и знатно увећаним димензијама. Кад би се централна композиција поделила на квадратна поља, сваки од појединих празника заузео би један квадрат, а на централну сцену би дошла четири. Због непарног броја оквирних празника мајстор је био приморан да у доњем делу представи само један празник, који поставља у средину доњег фриза, остављајући поред њега празне површине, — јер га даје у димензијама које одговарају

9 G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris 1947, 77.

10 E. ХАТЗНДАКН, *ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΑ ΚΕΝΤΗΜΑΤΑ, ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ* 1953, 30.

11 A. Frolov, „La podea“, *un tissu décoratif de l'église byzantine*, Byzantion XIII, 2, 1938, 461 — 504.

12 На основу обавештења добивеног од П. Настурела из Букурешта, на коме му захваљујем.



Сл. 1. Катапетазма монахиње Агније (снимио Б. Дебељковић)

Fig. 1. Katapetazme de la nonne Agnès (photo B. Debeljković)



Сл. 2. Благовести (детал), (снимио
Ј. Прескар)

Fig. 2. L'Annonciation (détail), (photo
J. Preska)

осталим празницима. Држећи се стриктно одређених димензија за све композиције, он негде нелогично прекида сцену, долазећи у ситуацију да чак пресеца фигуру, као што је случај на сцени Распећа или Силаска у ад. Чињеница што сцене нису међусобно одељене линијама објашњава се тежњом уметника да оствари живљи утисак и већу повезаност у изношењу најважнијих догађаја из Христовог живота. Дељење простора линијама најчешће је спровођено на иконама.

Богородица и анђео у Благовестима представљени су као стојеће фигуре мирног, достојанственог држања. Док је за Богородицу ово уобичајено представљање, анђео је у сцени Благовести чешће приказиван у живом покрету. Представљање обе личности ове композиције као стојећих фигура заједнички је начин у иконографији Истока и Византије почев од VI века¹³. У византијској иконографији у време Василија I, подражавајући старе сиријске узор, огртач Богородице јако стеже руку. Маријина фигура даје утисак античке статуе¹⁴. Тај начин приказивања Богородице појављује се и касније на фрескама Атоса, као на Благовестима у капели св. Ђорђа из 1555. у манастиру св. Павла. Исти тип анђела — мада идеализованијег лика, као и став и пад драперија обе фигуре среће се на фресци из 1535. године у католикону манастира Лавре на св. Гори¹⁵. Везе у третирању лика анђела налазимо на илустрацији Богородичиног акатиста у припрати манастира Пиве с почетка XVII века, мада је лице овог анђела наглашенијег овала и нешто грубљих црта.

Начин постављања личности који би одговарао нашем представљен је у сцени Благовести на мозаичкој икони са представом празника из XIV века, која се налази у L'Opera del Duomo у Фиренци¹⁶. Блиска представа Богородице која као и на претходним држи у левој руци мотовило, са сагнутом главом на десну страну као на нашој композицији, среће се на икони из Св. Јевстатije¹⁷. На цртежу иконе Благовести строгановског стила (по Лихачеву) јавља се — поред става, положаја десне руке, копља — и сродан начин третирања крила анђела, мада више узнемираних драперија¹⁸. На једној грчкој икони Благовести из XVI века став Богородице, положај руку и пад драперија у потпуности одговара нашој композицији¹⁹. Облик главе као и црте лица Богородице финог духовљеног лика са издуженим очима, високо постављеним рожњачама и карактеристичним погледом потпуно одговарају типу Богородице који често срећемо на италокритским иконама из XVI и почетка XVII века (сл. 2). У Старој српској цркви у Сарајеву чувају се иконе Богородице са поменутиим карактеристикама²⁰.

13 G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e, et XVI^e siècles, Paris 1916, 69.

14 Исто, 76.

15 Исто, fig. 27; G. Millet, Monuments de l'Athos, Paris 1927, 119, pl. 4.

16 Н. Лихачев, Материалы для истории русской иконописи I—II, СПб. 1901, т. IV, 7 и 8.

17 G. Millet, Recherches, fig. 24 на стр. 76.

18 Н. Лихачев, н. д. т. CCCXLIX бр. 684.

19 Н. Р. Gerhard, Welt der Ikonen, Recklinghausen 1957, 88, abb. 15.

20 Л. Мирковић, Старине Старе цркве у Сарајеву, Споменик СКА LXXXIII, Београд 1936, Т.Х,1; Т.ХI, 1

Најближе аналогije у положају и ставу Богородице, само што је анђео у нешто живљем покрету, налазимо на једном фелону у манастиру Василијанаца из Жолкјева у Пољској датираном у XV век (сл. 3)²¹. Начин стилизовања драперије на овом везу одговара нашем.

Чистоћу, мирноћу и монументалност централне сцене мајстор постиже давањем главних личности у крупном плану, избегавањем контраста у њиховом представљању и изостављањем позадине уобичајене у приказивању ове сцене. Између Богородице и анђела у центру веза постављен је крст са криптограмима.

Први празник који хронолошки иде за Благовестима—Рођење Христово—представљен је у горњем левом углу. Композиција Рођења развија се у висину, као што је случај са фрескама из XVI века у манастиру Дионизију и Св. Павлу на Атосу²². Овај начин постављања композиције доводи до редуцирања неких фигура. Распоредом фигура сцена је подељена по хоризонтали у три плана. Равнотежа расподеле маса постигнута је постављањем три анђела у горњи десни угао, а наспрам њих жена које купају дете. Фигури замишљеног Јосифа као противтежа постављен је анђео који разговара са пастиром. Сцена се развија око централне пећине са Маријом и дететом. Положај Богородице, окренуте у страну, карактеристичан је за Кападокију и Византију²³. Марија је окренута у полулежећем ставу према Јосифу, а главу је наслонила на руку. Од XI до XII века на византијским споменицима Богородица и Јосиф се налазе на истој страни композиције. Детаљ у првом плану композиције, жена која држи дете на крилу, новији је и јавља се у Мистри и на Атосу²⁴.

21 Преснимљено из Wystava archeologiczna polsko-ruska we Lwowie, 1885, T.X.

22 G. Millet, Recherches, fig. 36, 37.

23 Исто, 101.

24 Исто, 105.



Сл. 3. Благовести на фелону из Жолкјева (преснимљено из Wystava archeologiczna polsko-ruska we Lwowie)
Fig. 3. L'Annonciation sur le félon de Jolkiev (d'après Wystava archeologiczna polsko-ruska we Lwowie)

Мудраци су чешће приказивани као стојеће фигуре или на коњима, а ређе као допојасне фигуре, као што је случај са нашом композицијом. Тај начин, мада у једној сасвим грубој композиционој схеми, срећемо на четворојевањелу из Ватопеда бр. 610, затим на Лондонском псалтиру, на Александровским вратима, или на четворојевањелу бр. 54 из Националне библиотеке у Паризу.²⁵

Иконографске сличности, негде чак и подударност у овом погледу, налазе се како на већ поменутиим светогорским фрескама, тако и на фрескосликарству на нашем терену. Поменућемо, мада нешто каснију, фреску из манастира Завале из 1619. године²⁶. Средњи план композиције Рођења одговара нашем, а фигуре из првог плана су само замениле места; додата је фигура пастира у разговору са Јосифом. Нажалост горњи део фреске је оштећен.

Сличност са иконама је чешћа и више изражена. На једном руском иконостасу из средине XVI века (сада у Њујорку)²⁷ композициона схема Рођења врло је блиска нашој, мада на њој због мањег формата долази до редуцирања личности. Исти начин постављања композиције налазимо на двама иконама новгородске школе XVI века, од којих једна представља живот Јована Претече, а друга земаљски живот Христа, али је на последњој опет дошло до смањења броја личности²⁸.

На иконама сачуваним на нашем терену, насталим током XVI или почетком XVII века, најближе аналогије налазимо са истом композицијом на деизисној икони са празницима, раду Николе Рица сина мајстора Андрије, који припада XVI веку²⁹. Мање сличности налазимо на сачуваној Лонгиновој икони из манастира Дечана, из 1572. године³⁰.

На црквеним везовима рађеним у XVI или почетком XVII века композиција Рођења везује се са истом темом на омофору из Гротаферате. Ова сцена на омофору због расположивог простора више је развијена у ширину што не смета да њена композиција одговара нашој по броју личности (додат је пастир у разговору са Јосифом), њиховим ставовима и групацији. Сцена Рођења на спитрахиљу Петра скеофилакса одговара нашој по распореду фигура, као и њиховом броју. Само су Јосиф и жене које купају дете замениле место³¹.

На окову за икону владимирске Богородице из 1410—1431. налазимо на представи Рођења Христовог аналогије са нашим везом, како у постављању композиције тако и у распореду и броју личности. Изузетак чини као најчешће досада, додавање пастира у разговору са Јосифом³². На сачуваним резбареним дрвеним крстовима овог времена из византијског уметничког круга представљана је сцена Рођења са редуцираним бројем личности, што је последица скучености простора за развијање појединих сцена.

Иконографски тип С р е т е њ а, заступљен на нашем везу чест је, и његове аналогије се могу наћи како у фрескосликарству тако и у иконопису, као и у разним гранама примењене уметности. Представљање малог Христа у рукама Симеона новији је начин, коришћен у иконографији ове сцене у XVI веку. Композиција је у позадини ограничена уобичајеном архитектуром, која на појединим споменицима трпи незнатне измене.

Аналогије са сценом Сретења налазимо на фрескама манастира св. Горе. У Дохијарију (1568) дата је иста композициона схема, распоред и став личности као и архитектура. Исти је случај са фреском Сретења манастира Дионизија. У капели св. Ђорђа манастира св. Павла (1555) наилазимо на исти третман композиције. На нешто каснијим фрескама хиландарске трпезарије (1621)³³ јавља се иста сцена, са одговарајућим положајем личности и изменама у представљеној архитектури. На представи Сретења у сеоској цркви у Побужју у Македонији, из 1500. године, налази се композиција третирана на исти начин³⁴.

25 Исто, фиг. 102, 64, 44, 42; последње две су најближе нашој композицији.

26 I. Zdravković — A. Skovran, *Manastir Zavala, Naše starine*, Sarajevo 1959, sl. 5.

27 L. Ouspensky — W. Lossky, *Der Sinn der Ikonen*, Bern 1952, 61.

28 Н. П. Кондаковъ, *Русская икона II*, Праг 1929, т. 64, т. 79.

29 Л. Мирковић, *Старине старе цркве у Сарајеву*, Т. V. стр. 2—3. Датира је по угледу на старије ауторе раније, али по Н. Лазареву који Андрију ставља у XVI век и М. Хашидакису који у „*Contribution à l'étude de la peinture postbyzantine*“, *L'Hellenisme contemporain*, Athènes 1953, 13, помиње мајстора Андрију и ставља га око 1600. године, икона је млађа. Исти аутор помиње и Николу као сина мајстора Андрије.

30 С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, сл. 44.

31 G. Millet, *Broderies*, Т. CXII, fig. 2. Компарације са омофором из Гротаферате вршене су на основу личних фотографија.

32 *История русского искусства III*, Москва 1955, рис. на стр. 207.

33 G. Millet, *Monuments de l'Athos*, 222, fig. 3, 198, fig. 2, 188 fig. 3, 101, fig. 3.

34 На љубазно уступљеним непубликованим фотографијама икона и фресака из XVI и XVII века, захваљујем С. Петковићу, асистенту Универзитета, Београд.

На иконама Сретења често срећемо исти иконографски тип. Налазимо га на икони која илуструје месец фебруар³⁵, близак је представи на нашем везу, а разликује се у неким детаљима представљене архитектуре. Код истог аутора репродукована је икона Похвале Богородици са 12 празника из Третјаковске галерије у Москви, вероватно с краја XVI века³⁶, где је представа Сретења такође блиска нашој композицији. На синајској икони Михаила Дамаскиноса из XVI века³⁷, представљено је Сретење истог типа, врло сродно нашем, како у постављању фигура тако и у њиховом међусобном односу.

Много сличности у постављању фигура и њиховом међусобном контакту срећемо на хоросној икони из манастира Мораче с краја XVI века³⁸, док је то мање наглашено на нешто каснијој хоросној икони из манастира Пиве. Исти начин компоновања и третман фигура представљен је на већ поменутој Деизисној икони са празницима из Старе српске цркве у Сарајеву.

Много стилизованију композицију, иако са аналогним постављањем личности у истој сцени Сретења, даје мајстор епитрахиља епископа Доротеја из Ставрениките, илуструјући циклус химне акатиста³⁹. Ова тема, збијеније компонована, одговарала би нашој у сцени Сретења на епитрахиљу из Лавре, Петра скеофилакса⁴⁰.

Иста сцена са одговарајућим распоредом фигура, али упрошћенија, среће се на јеванђељу Кондо Вука из 1556. године⁴¹. Ова представа, иконографски везана за нашу композицију, појављује се као илустрација у Празничном минијеу Божидача Вуковића из 1538. године⁴².

Композиција Крштења има у центру фронталну нагу фигуру Христа са рукама спуштеним низ тело. На левој страни је нешто издигнута представа Јована Крститеља у кратком оделу са нагим десним раменом, десно су перспективно успело представљена три анђела у вертикали. Композицију са обе стране фланкирају стене. Изнад Христа је исечак неба са симболом св. Духа. По Мијеу између V и X века развила су се три иконографска типа Крштења. Нашој композицији би био најсроднији хеленистички тип. Он се одликује једноставношћу композиције. Христа представља фронтално спуштених руку поред тела. Јован, често повијен, носи лако одело, које му открива десно раме. У реци се појављује алегоричка Јордана⁴³. Овај тип се усваја у Византији, и даје Христу и анђелима фини силуету. Река тече између две шиљате стене⁴⁴, као што је случај и на нашој представи Крштења. Од XII века најчешће се представљају по три анђела, што је у вези са Тројством.

Тип композиције која одговара нашој, мада је број анђела редуциран само на једног, налази се на окуву мозаичке иконе из Ватопеда⁴⁵. Под утицајем старих кападокијских узора Јован диже леву руку ка светлости као на четворојеванђељу из Националне библиотеке у Паризу (бр. 54), или на мозаику баптистерија св. Марка у Венецији⁴⁶, што је примењено и на представи нашег св. Јована.

На фрескосликарству је могуће наћи аналогиче у погледу композиционе схеме, броја и распореда личности, али се оне у извесним детаљима не поклапају са нашим сценом. Такав је случај са представом Крштења у манастиру Дохијарију, где Христос није наг као код нас. То се јавља и на Крштењу у калели св. Ђорђа у манастиру св. Павла на Св. гори⁴⁷.

На иконама почев од XIV века налази се иста композициона схема крштења са малим одступањима у детаљима, као на сцени на диптихону из XIV века, сада у Лондону⁴⁸.

35 Н. Лихачевъ н.д., Т. ССIII. Икона је вероватно из XVII века.

36 Исто, Т. ССXXV, 407.

37 А. ΕΥΓΡΟΠΟΥΔΟΥ, ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΔΩΣΙΝ, ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ 1957 Т. 39.

38 На љубазно уступљеним, необјављеним фотографијама икона из XVI и XVII века захваљујем А. Сковран, конзерватору, Београд.

39 G. Millet, Broderies, Т. СXIV, 1.

40 Исто, Т. СX.

41 Л. Мирковић, Старице фрушкогорских манастира, Т. XIV.

42 Д. Медаковић, Графика српских штампаних књига XV-XVII века, Београд 1958, Т. XLIX.

43 G. Millet, Recherches, 170.

44 Исто, 174.

45 Исто, fig. 2.

46 Исто, fig. 149, 150.

47 G. Millet, Monuments de l'Athos, 241 fig. 1, 190, 1.

48 W. Felicetti — Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Lausanne 1956, 51.

На једној кипарској икони композиција Крштења у потпуности одговара нашој, али су уместо три представљена четири анђела⁴⁹. Новгородска икона из XVI века са представом празника сценом Крштења, у представи Христа, Јована, фигура анђела, као и у третирању пејзажа, блиска је нашој. Разликује се у дискретном постављању Христа у страну⁵⁰. На руској икони Похвале Богородици са представом 12 празника (с краја XVI века), у сцени Крштења композициона схема је аналогна нашој, само је број анђела повећан на четири⁵¹. Истоветан начин представљања ове композиције налазимо на синајској икони Крштења⁵², како у представљању личности тако и терена.

На хоросној икони из манастира Мораче с краја XVI века распоред фигура, њихов став и третирање пејзажа у потпуности би одговарао нашој композицији, сем што Христова фигура није нага. Лонгинова икона са ломничког иконостаса⁵³ показује већа одступања у погледу иконографске схеме.

Овај тип решавања композиције Крштења може се довести у везу са истом представом и на неким оковима јеванђеља. Најближи у иконографском погледу нашем везу био би оков Кондо Вука. Све су представљене фигуре дате у положају као на нашем везу, разлика је што Христос није наг. Близак овом решавању композиције је начин третирања ове сцене на дрвеним резбареним крстовима.

Идентична композиција Крштења мада јако стилизована, са истим начином постављања фигура у простору, среће се на епитрахилу Симеона Рашког из 1550. године⁵⁴. У третирању композиционе схеме и представљања личности, нарочито идентично решеног Христа још је ближа представа ове сцене на наруквици из Ставрониките⁵⁵. Мало измењена представа Крштења у погледу иконографских детаља представљена је на епитрахилу Петра скеофилакса из Лавре⁵⁶. Сродна је нашем епитрахилу у иконографском погледу сцена Крштења на епитрахилу из манастира Крушедола с краја XV и почетка XVI века⁵⁷, мада се у постављању фигура анђела разликује.

Испод композиције Крштења представљено је **П р е о б р а ж е њ е**. Иконографска схема Преображења у византијској уметности се разликује од оне на Оријенту. Византијска иконографија показује диференцирање карактера апостола постављајући их у различите положаје, док их Исток представља у истом ставу⁵⁸. Сликари XV и XVI века акцентирају покрете двојице апостола који су пали на земљу. Тело им се издужује ка првом плану⁵⁹. Представљање апостола у сличним, мада живљим покретима него на нашој композицији и постављање на обратну страну фигуре средњег апостола среће се на фрескама манастира св. Павла и Дионизија на Св. гори⁶⁰. На старим кападокијским и јерменским споменицима уобичајено је да су сем Христа светлошћу обухваћени и пророци. Мистра и Атос дају слави специфичан и компликован облик. Три геометријске фигуре укрштене у слави показују да она произилази од Тројице⁶¹.

Врло је сродна нашој композицији у иконографском погледу представа Преображења на фресци у Никољцу из средине XVI века.

У иконопису с краја XVI века најближа је нашој схеми како по положају и ставу фигура — сем средњег апостола који је променио положај — тако и по представљању славе, хоросна икона из манастира Мораче. По обради неких фигура, нарочито пророка, и постављању средњег апостола у положај и правац као на нашем везу, постоје аналогије са хоросном иконом из манастира Пиве с почетка XVII века. Врло је сродна нашој композицији у иконографском погледу представа Преображења на деизисној икони са празницима из Старе српске цркве у Сарајеву⁶².

49 T. Rice, *The icons of Cyprus*, London 1937, T. XVII, 24.

50 H. P. Gerhard, n. d. 150, abb. 41, 42.

51 Н. Лихачевъ н. д. Т. ССХХV, 407.

52 Г. М. ΣΩΤΗΡΙΟΥ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΣΙΝΑ, ΕΝ ΑΨΗΝΑΙΣ 1956, 209.

53 З. Секулић, Конзервација ломничких икона, радова иконописца Лонгина из XVI века, Зборник заштите споменика културе, Београд 1953, сл. 7.

54 G. Millet, *Broderies*, T. LXXXV, 3.

55 Исто, Т. СХХIV, 2.

56 Исто Т. СХ.

57 Д. Стојановић, Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века, сл. 17 и 19.

58 G. Millet, *Recherches*, 219.

59 Исто, 225.

60 Исто, fig. 192, fig. 191.

61 Исто, 230, 231.

62 Л. Мирковић, Старине Старе цркве у Сарајеву, Т. V.

На омофору из Гротаферате у сцени Преображења постоји сличност са нашом композицијом, мада је ова збијенија, чак спљоштена што је диктирао расположиви простор. Композициона схема овог празника развија се као на нашем везу и на представи истог догађаја на епитрахилу из Лавре Петра скеофилакса. Положај и став фигура одговара нашој иако је средњи апостол и овде дат у обрнутом смеру, што је заступљено и на епитрахилу из Бистрице⁶³. Стилизованија композиција, иконографски блиска нашој, налази се на епитрахилу Симеона Рашког из 1550. године у Рилском манастиру⁶⁴.

Преображење истог иконографског типа није страна ни илустрацијама српских штампаних књига из XVI века. Наводимо пример илустровања истог празника у Зборнику Јакова од Камене Реке, штампаном у Млечима 1566. године⁶⁵. Ова сцена је блиска нашој, иако живље третирана, фигуре су са узнемираним лепршавим драперијама.

Представу Преображења срећемо готово једнако иконографски решену, мада опет са променом положаја средњег апостола, на једном румунском окуву за јеванђеље из 1568—77. године, у Синајском манастиру⁶⁶; или са више измена на окуву Кондо Вука из 1556. године⁶⁷.

У горњем фризу са представом празника поред композиције Рођења Христовог представљен је Улазак Христа у Јерусалим. У представљању композиција досада је поштован хронолошки ред, а сад је извршена измена утолико што је прво приказан Улазак Христа у Јерусалим, па тек онда Лазарево васкрсење. Сцена Уласка Христа у Јерусалим представљена је врло питорескно, што има своје порекло још у хеленизму. Приказивање Христа како седи на магарцу показује оријентални утицај. У X—XI веку извесни детаљи ове иконографске теме прилагођавају се византијском типу. Представљање магарца који спушта главу каснија је варијанта⁶⁸. У првом плану представа деце која шире хаљине налази се у Кодексу из Росана из VI века, а касније почев од XIV века прихваћена је на Истоку. Среће се у византијским споменицима Анадолије и Палестине⁶⁹. Иза Христа је група апостола којој се он не обраћа, што је честа варијанта, већ је поглед управно према групи Јевреја, постављеној као пандан апостолима. Христос седи са ногама окренутим гледаоцу. У позадини је архитектура постављена не само иза групе Јевреја, већ и на стрмовитом пејзажу иза Христа, што није уобичајено. На дрвету које по вертикали дели композицију нема деце, што је опет ређа варијанта. Тражењем аналогија са фрескама светогорских манастира XVI века може да се констатује да су композиције које углавном одговарају нашој у католикону манастира Лавре, Моливоклисији и Дохијарију⁷⁰. На свима поменутих сценама Христос је окренут апостолима. По третирању позадине са представом две архитектонске целине, блиска је нашој композицији она из манастира Ивирона⁷¹.

Аналогије са фрескама из XVI века на нашем терену показују извесна одступања. Иконографски тип ове композиције налазимо на фресци Преображења у Никољцу из друге половине XVI века, и на нешто каснијој фресци из Ломнице, из 1608. године. Ближа нашој иконографској схеми је она из Никољца, иако развијена у ширину, што код нас није случај.

Најближе аналогије на иконопису налазимо у представи Христовог уласка у Јерусалим на деизисној икони окруженој празницима, из Старе српске цркве у Сарајеву⁷², где распоред маса у потпуности одговара нашој. Положај Христа и његов став идентичан је са нашим, група Јевреја је гологлава као и на нашој композицији. У незнатној мери се јављају детаљи који показују разлику између ове две представе исте сцене. Икона Христовог уласка у Јерусалим са ломничког иконостаса с краја XVI века, као и хоросна икона из Пиве удаљују се од наше схеме у представљању Христа, који је променио положај тела пребацивањем ногу на другу страну. Сродна је нашој композицији представа истог празника на икони XVI века из Св. Јевстатije⁷³.

63 G. Millet, *Broderies*, T. CXI., T. XIV.

64 Исто, T. LXXXV, 3.

65 Д. Медаковић, н. д., T. LXXXI, 2.

66 M. Beza, *Urme romanesti in răsăritul ortodox*, Bukurești 1937, 105.

67 Л. Мирковић, *Старине фрушкогорских манастира*, T. XIV.

68 G. Millet, *Recherches*, 255-262.

69 Исто, 270.

70 G. Millet, *Monuments de l'Athos*, 125, fig. 1, 156, fig. 2, 229, fig. 1.

71 Исто, 259, fig. 2.

72 Л. Мирковић, *Старине Старе цркве у Сарајеву*, T.V.

73 G. Millet, *Recherchers*, fig. 262.

Илустровање празника Уласка Христовог у Јерусалим среће се и на нашим штампаним књигама. И овде најближе аналогije налазимо у Зборнику Јакова од Камене реке⁷⁴, мада је композиција збијенија. На резбаречим дрвеним крстовима из истог времена ова тема је честа, али са редуцираним бројем личности и најчешће апстраховањем позадине. Ближе везе у овом материјалу могли бисмо наћи на дрвеном крсту из манастира Драгомирне из 1610. године⁷⁵.

На сачуваним везовима из овог периода постоји иконографска веза са композицијом истог празника на епитрахилу из Лавре Петра скеофилакса⁷⁶, где Христос незнатно окреће главу ка апостолима. Много упрошћенија композиција, која је свела представљање личности на минимум, среће се на епитрахилу Симеона Рашког из Риле⁷⁷.

Представа Лазаревог васкрсења, сцена која је у старој хришћанској иконографи била врло једноставна, већ од V века постаје сликовита, у њу се уносе Марта и Марија. Од XIII века ова сцена се развија уношењем групе људи заклоњених стеном⁷⁸. Касније, по Мијеу, на сликарству Св. горе критски тип обогаћује композицију. Композициона схема која одговара нашој среће се у капели св. Ђорђа манастира св. Павла (1555), у Дионизију (1547), Дохијарију (1568)⁷⁹, мада је на свима овим композицијама додата представа човека који скида плочу. На нашој композицији овог иконографског детаља нема. Распоред маса на поменутих композицијама, појава архитектуре у позадини, положај Христа, сестара Лазаревих и став човека који одмотава завоје и држи их у обема рукама, слаже се са нашом представом. Христова фигура доминира композицијом и својим увећаним димензијама потенцира значај учињеног дела.

Композиција Лазаревог васкрсења блиска нашем везу налази се и на фрескама на нашем терену. Слично третирана, са истом групацијом личности, постављањем у позадини архитектуре са равним кулама сродно нашем везу, налази се на фресци Лазаревог васкрсења у Николцу из друге половине XVI века, као и на фресци цркве села Петровића у Херцеговини, такође из XVI века.

Аналогије у иконографском погледу са иконописом налазимо на већ поменутој мозаичкој икони са представом 12 празника из Фиренце, где се положај човека који одмотава завоје нешто разликује од нашег⁸⁰. Ближа је нашој композиционој схеми, али без архитектонске позадине, представа исте сцене на икони вероватно с краја XVI века из Третјаковске галерије, која представља Похвалу Богородице са 12 празника. Сцена ближа нашој распоредом маса и личности, чак и појавом исте архитектуре, налази се на икони из тог времена са представом Страдања Христових⁸¹. Блиску, чак идентичну иконографску схему показује икона Васкрсење Лазарево из 1585. године, рад Јована Киприоса⁸².

На исти је начин иконографски схваћена, мада нешто живља у третману, илустрација празника Лазаревог васкрсења у Зборнику Јакова од Камене реке⁸³. Епитрахил Петра скеофилакса из Лавре⁸⁴, даје на исти начин иконографски схваћену композицију, уз додавање фигуре која диже плочу.

Композиција Распећа постављена је у горњем десном углу катапетазме. На њој су представљени протагонисти овог догађаја — Христос, Марија и Јован, а иза Марије једним делом још једна женска фигура. Од XI века Византија као и Запад постепено редуцирају број фигура уобичајених за ову сцену⁸⁵. Ово се завршава ограничењем на три главне личности, уз најчешће додавање једне жене иза Богородице. Представљање женске фигуре која дискретно придржава за рамена Богородицу, што се налази на нашој представи, узето је из апокрифа, а инспирисало је сиријске и кападокијске сликаре⁸⁶.

74 Д. Медаковић, н.д., Т. LXXXII, 2.

75 I. D. Stefanescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris 1928, album T. I

76 G. Millet, *Broderies*, T. CX.

77 Исто, Т. LXXXV, 1.

78 G. Millet, *Recherches* 233-8

79 Исто, 224, 223 и *Monuments de l'Athos* 228, fig. 1.

80 Н. Лихачев, н.д., Т. IV, бр. 7, 8.

81 Исто, Т. CCXXV, CCXXX.

82 А. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, н.д., Т. 42.

83 Д. Медаковић, н.д., Т. LXXXI, 1.

84 G. Millet, *Broderies*, T. CX.

85 G. Millet, *Recherches*, 426.

86 Исто, 416.

Представљене личности поред Христа не показују симетрију у ставовима и покретима, што је карактеристично за византијску иконографију од XI века. Богородица је приказана са подигнутом десном руком, а Јован као Христов ученик, а не као јеванђелист⁸⁷. Његова лева рука слободно пада и не држи књигу. Фигура Христа је представљена реалистички, са извијеним боковима и главом спуштеном на груди. Од XIV века реализам који се везује за прошлост јаче продира у иконографско представљање ове сцене⁸⁸, што доводи до оваквог начина представљања Христа.

На фресци манастира Метеора у илустрацији искоса из 1600.⁸⁹ године у сцени Распећа положај Христов, као и став Јованов, затим представа позадине — показују аналогију са нашем композицијом.

На мозаичкој икони са представом 12 празника из Фиренце налазимо аналогије у положају Христовог тела и представљању архитектуре у позадини⁹⁰. На једној икони Распећа с краја XVI века репродукованој код Лихачева⁹¹, положај Богородице и Јована, као и представљање архитектуре блиски су нашој. По истим иконографским детаљима изузев архитектуре слична је композицији на нашем везу представа Распећа на руском иконостасу из средине XVI века, сада у Њујорку⁹². Сродна је нашој композиционој схеми у погледу представљања фигура, али више развијена додавањем још по једне фигуре са сваке стране као и анђела у лету представа Распећа на деизисној икони са празницима из Старе српске цркве у Сарајеву⁹³.

Сличности са сценом Распећа налазимо на окову јеванђеља из манастира Јаска, пореклом из манастира Петковице⁹⁴. На окову јеванђеља из манастира Савине с краја XVI века став Богородице и Јована одговара ономе на нашој композицији, док је Христова глава подигнута. Исто би могло да се примени и на оков сарајевског јеванђеља с краја XVI века⁹⁵.

По групацији и ставу фигура, чак и делимично представом жене иза Богородице, Распеће представљено на епитрахиљу из Лавре Петра скеофилакса врло је блиско нашем, иако је поред Јована додата још једна фигура⁹⁶. Исти иконографски тип примењен је и на наруквизи из манастира Ставрониките⁹⁷, али је на њему редуцирана женска фигура поред Марије. Представљање архитектуре у позадини тек назначеним четвртастим кулама подудара се са нашим.

Васкрсење је представљено као Силазак Христа у ад (сл. 4). Ова композиција у византијској уметности замењује Васкрсење, док на Западу ове две сцене коегзистирају и чине два паралелна мотива⁹⁸. Композиција Силаска у ад створена је под утицајем Никодимовог апокрифног јеванђеља⁹⁹.

Композиција је симетрично подељена групацијом личности и постављањем у центар Христове фигуре. Распоред маса даје представи равнотежу. Десно је постављена Ева а лево Адам, што се јавља у иконографији XIV века¹⁰⁰. Христос је представљен у мандорли, десну руку пружа Адаму, а у левој држи свитак, симбол проповеди. Овај начин представљања Христа јавља се у сликарству VIII и IX века¹⁰¹.

У иконографском погледу одговарајућу сцену налазимо на фресци манастира Попауци (Porauci) у Румунији¹⁰². Положај Христовог тела, пад драперије и њено лепршање, идентично са нашем представом — налази се на композицији Силаска у ад у манастиру Патрауци (Patrauci) у Румунији¹⁰³. Распоред маса, положај фигура — са малом изменом у представљању

87 Исто, 404.

88 Исто, 407.

89 А. ЗУГГОПОУΛΟΥ, н.д., Т. 17, 2.

90 Н. Лихачев, н.д., Т. IV, 7, 8.

91 Исто, Т. XIV, бр. 104

92 L. Ouspenski — W. Lossky, н.д., abb. на стр. 61.

93 Л. Мирковић, Старине Старе цркве у Сарајеву, Т. V.

94 Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, Т. XXIV.

95 Б. Радојковић, Српски окови јеванђеља XVI и XVII века, Зборник музеја примењене уметности, 3-4 Београд 1958, сл. 10. и 11.

96 G. Millet, Broderies, Т. CXI.

97 Исто, Т. CXXV, 2.

98 L. Réau, Iconographie de l'art chrétien II, Paris 1957, 532.

99 Исто, 531.

100 Е. О. Костецкая, Къ иконографин воскресения Христова, Seminarium Kondakovianum II, Prag 1928, 70.

101 Исто, 66.

102 I. D. Stefanescu, L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, Paris 1929, Album, 13.

103 Исто, Album 1928, Т. LXXIII. fig. 4.

Јована, као и одговарајући став Христовог тела—појављују се на двама иконама Силаска у ад репродукованим код Лихачева, с краја XVI и почетка XVII века¹⁰⁴. У постављању композиције, групацији личности—мада са извесним изменама у доношењу појединих иконографских детаља постоје аналогije са оковом јеванђеља Кондо Вука из 1556. године¹⁰⁵, где се Христос јавља са крстом, што је каснија варијанта¹⁰⁶, и без мандорле. Блиска је нашој композицији и представа Силаска у ад на синајском јеванђељу Јеремије Мовиле из 1598. године¹⁰⁷. На њему Христова фигура показује извесне измене у односу на нашу: Христос је постављен тако да Адаму пружа леву руку уместо десне.

У основи одговарајући иконографски тип Силаска у ад са извесним изменама у детаљима налази се на доста старијем набедренику митрополита Антима из 1370. године, из манастира Тисмане¹⁰⁸ у Румунији. Композицију која у постављању и групацији фигура одговара нашој, мада се разликује у погледу иконографских детаља, аналогних оним на окуву за јеванђеље Кондо Вука—видимо на нарукници из Ставрониките¹⁰⁹. Представа ове сцене на епитрахилу Петра скеофилакса¹¹⁰ губи у равнотежи расподеле маса, мења извесне иконографске детаље, али је сродна нашој у положају, ставу и нарочито третирању Христових драперија.

Композиција Вазнесења на овој катапетазми представљена је на начин уобичајен за византијску иконографију. Личности су постављене у два плана, један изнад другог. Пејзаж који се најчешће појављује иза њих изостављен је. Христос у мандорли, коју придржавају два анђела, представљен је у духу византијске иконографије као божанство¹¹¹. Групација доњег реда личности са фронтално постављеном Богородицом у центру показује збијеност, анђели су представљени иза Богородице. У доњем фризу компоновање личности не показује нарочиту тежњу за тродимензионалношћу.

Васкрсење компоновано у овом духу налазимо у капели св. Ђорђа у манастиру св. Павла на Атосу¹¹². Ова композиција се више везује за представе у иконопису. Налазимо је на руском иконостасу из средине XVI века, (сада у Њујорку)¹¹³, где централне личности одговарају нашој композицији, а фигуре апостола су редуциране због недостатка простора. Исти начин збијања композиције карактерише икону Вазнесења из XVI века, из манастира Валени (Văleni) у Румунији¹¹⁴. Ову ситуацију налазимо на хоросној икони из манастира Мораче с краја XVI века, или на нешто каснијој икони Вазнесења (из 1635) зографа Митрофана из манастира Благовештења Кабларског. Сродну композицију у сцени Вазнесења даје мајстор синајског триптихона са светитељима¹¹⁵. Исти тип композиције примењен је и у представи Вазнесења на деизисној икони са празницима из Старе српске цркве у Сарајеву¹¹⁶. На иконопису је више изражена тежња ка продубљавању простора.

На руској пелени из 1525. године из Загорског историјско-художественог музеја представа Вазнесења је блиска нашој¹¹⁷. На сачуваним црквеним везовима из XVI и почетка XVII века чешћи је тип развучене композиције. Композиција сродна нашој, мада се први план више развија у дубину, примењена је на епитрахилу Петра скеофилакса из Лавре¹¹⁸. Представљање медаљона са Христом и став анђела који га придржавају идентични су са нашим.

Композиција Духова постављена је у десном доњем углу. Она показује јасне карактеристике византијског иконографског типа. На њој је представљено 12 апостола у издуженом луку, а у доњем делу је космос. Изнад апостола је представа св. Духа у сегменту неба са кога се пружају луци ка главама апостола¹¹⁹. Представа духова јавља се још у ранохришћанској уметности, а чешће се илуструје крајем средњег века¹²⁰. Ова

104 Н. Лихачев, н.д., СХХІХ, бр. 228, 229.

105 Ј. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, Т. XIV.

106 Е. О. Костецкаја н.д., 66.

107 М. Beza, н.д., 107.

108 G. Millet, Broderies, Т. СХХІХ.

109 Исто, Т. СХХV, 2.

110 Исто, Т. СХI.

111 L. Réau, н.д., 584.

112 G. Millet, Monuments de l'Athos, 188, fig. 2.

113 L. Ouspensky — W. Lossky, н.д., abb. на стр. 61.

114 I. D. Stefanescu, Le monastère de Rasca, Byzantion X, 1935 Т. XXV.

115 Г. М. СѦТНРІОУ, н.д., 220.

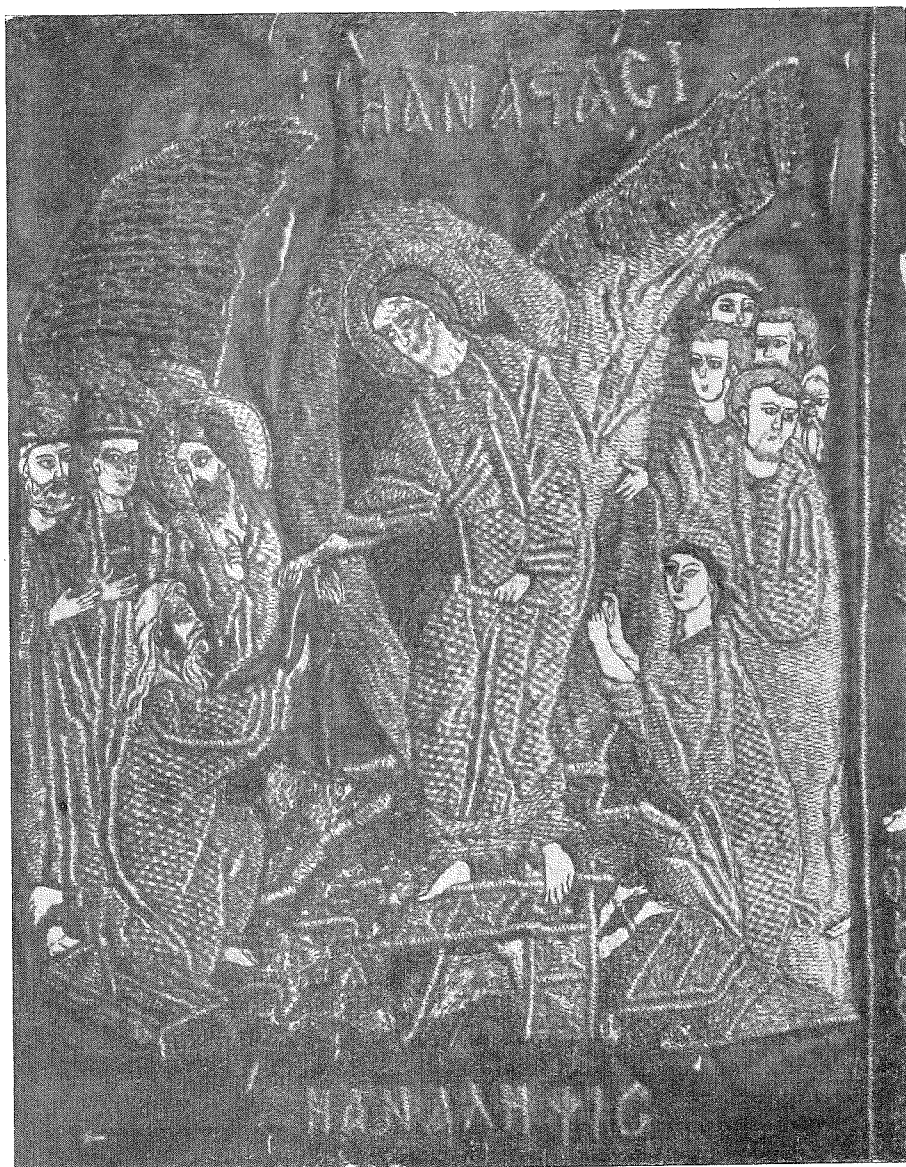
116 Ј. Мирковић, Старине Старе цркве у Сарајеву, Т.V.

117 История русского искусства III, Москва 1955, рис. на стр. 677.

118 G. Millet, Broderies, Т. СХI

119 А. И. Грабарь, Иконографическая схема пятидесятницы, Seminarium Kondakovianum II, Prag 1928, 223

120 L. Réau, н.д., 596.



Сл. 4. Силазак у ад (снимио Б. Дебељковић)

Fig. 4. Limbes (photo B. Debeljković)

тема је често коришћена у монументалном зидном сликарству. Најсличнија је нашој композицији представа Духова у католикону Лавре (1535) на Атосу, где су апостоли представљени у међусобном живом контакту, што је карактеристично и за нашу композицију. У позадини сцене је представљена архитектура са четвртастим кулама, што одговара нашој представи. Аналогије се могу наћи и на фресци са истом сценом у капели св. Ђорђа (1555) у манастиру св. Павла на Атосу¹²¹.

У иконопису овог времена композиција Духова је третирана као и на фрескама. Сродна је нашој представи овог празника композиција Духова на триптихону са светитељима из Синајског манастира¹²². Композицију која одговара представи на нашем везу, како по распореду личности тако и по третирању архитектуре, представља икона са илустрацијом Духова која припада новгородској школи XV века, а сада се налази у Њујорку¹²³.

121 G. Millet, *Monuments de l'Athos*, 118, fig. 2, 188, fig. 1.

122 Г. М. СОТНРИΟΥ н.д., 220.

123 L. Ouspensky — W. Lossky, н.д., abb. на стр. 206.

На нашем иконопису с краја XVI века сродну, чак истоветну композициону схему као и међусобан однос представљених личности налазимо на представи овог празника на хоросној икони из манастира Мораче. Мање су блиски нашој композицији, нарочито у односу апостола, Духови са ломничког иконостаса.

Ова тема се појављује и на црквеним везовима, а најближе аналогije би имала са истом представом на пелени из 1525. године из Загорског историјско-художественог музеја¹²⁴. Сродна је нашој композицији, али са изменама у третирању архитектонске позадине представа Духова на епитрахиљу из Лавре, Петра скеофилакса¹²⁵, или на нарук-вици из Ставрениките¹²⁶, где је цела композиција због расположивог простора више развучена, а архитектура у угловима нарукнице тек назначена. На другој нарукници из истог манастира¹²⁷ лук са представом апостола готово се затвара у круг, што је ређа варијанта. Архитектура је на овој представи сасвим искључена. Блиска је нашој композиционој схеми — али стилизованија и поједностављенија — представа Духова на епитрахиљу Симеона Рашког из 1550. године у Рилском манастиру¹²⁸.

Композиција Успења Богородице (сл. 5) постављена је у средини доњег реда празника испод Благовести. Композициона схема овог празника је уобичајена у византијској иконографији¹²⁹. Композиција је једноставна, представља смрт Богородице. Она је збијена, равнотежа је постигнута успелом расподелом маса груписаних око главних личности, а у позадини је сцена фланкирана кулама. Свети оци, који се у овој сцени јављају сагласно традицији по Јовану Дамаскиносу¹³⁰, уклопљени су у групе апостола и од њих се разликују једино по омофорима. Сцена је са обе стране пресечена тако да су неке фигуре приказане само делимично.

У погледу композиционе схеме врло је сродно нашој представи Успење из манастира Хумора у Румунији¹³¹, на коме постављање личности одговара нашем, само су свети оци издвојени од апостола. Сличну композицију иако нешто збијенију, као и аналогни положај Богородице, срећемо на фресци манастира Ватра Молдовице у Румунији¹³². Светогорски манастири Кутлумуш (1540) и св. Павле¹³³ дају нешто развијенију композициону схему са повећавањем броја представљених личности, као и извесну измену у распореду фигура.

Везе у погледу композиционе схеме Успења Богородице далеко су веће са иконама, што је често диктирано њиховим издуженим обликом и мањим форматом. Ова сцена се изразито развијала у фрескосликарству у ширину. Сродно нашој сцени компоновано је Успење на триптихону са светитељима из Синаја¹³⁴. Одговарајућу иконографску схему, али са редуцирањем неких фигура, налазимо на руском иконостасу из средине XVI века, сада у Њујорку¹³⁵. Слично компоновано Успење са малим изменама показује ова сцена на икони Богородице са житијем из ризнице Тројичко-сергијевске лавре из XVI—XVII века¹³⁶. На икони Успења са св. Домиником и Франциском из Музеја Пушкина у Москви¹³⁷, налазимо сличну групацију и постављање личности, уз повећање њиховог броја.

На нашим иконама из овог времена композиција која би највише одговарала нашој по распореду, ставу и компоновању фигура, као и затварањем позадине (сада четврта ђим) кулама налази се на деизисној икони са празницима из Старе српске цркве у Сарајеву¹³⁸.

Сличан тип компоновања сцене Успења Богородице са извесним изменама у детаљима налази се на окуву за јеванђеље из Бесарабије од 1545. године Јелене и Петра Рареша¹³⁹. Аналогiju са сценом Успења у композиционој схеми, нарочито груписању фигура налазимо у илустрацији овог празника у Празничном минеју Божицара Вуковића из 1538. године¹⁴⁰.

124 История русского искусства III. Москва 1955, рис. на стр. 677.

125 G. Millet, Broderies, T. CXI.

126 Исто, Т. CXXXV, 1.

127 Исто, Т. CXXXV, 2.

128 Исто, Т. LXXXV.

129 L. Réau, н.д., 606.

130 Исто.

131 I. D. Stefanescu, L'évolution de la peinture, Album 1929, 24.

132 Исто, 30, fig. 1.

133 G. Millet, Monuments de l'Athos, 163, fig. 1, 188, fig. 1.

134 Г. М. СѦТНРЮУ н.д., 220.

135 L. Ouspensky — W. Lossky, н.д., abb. на стр. 61.

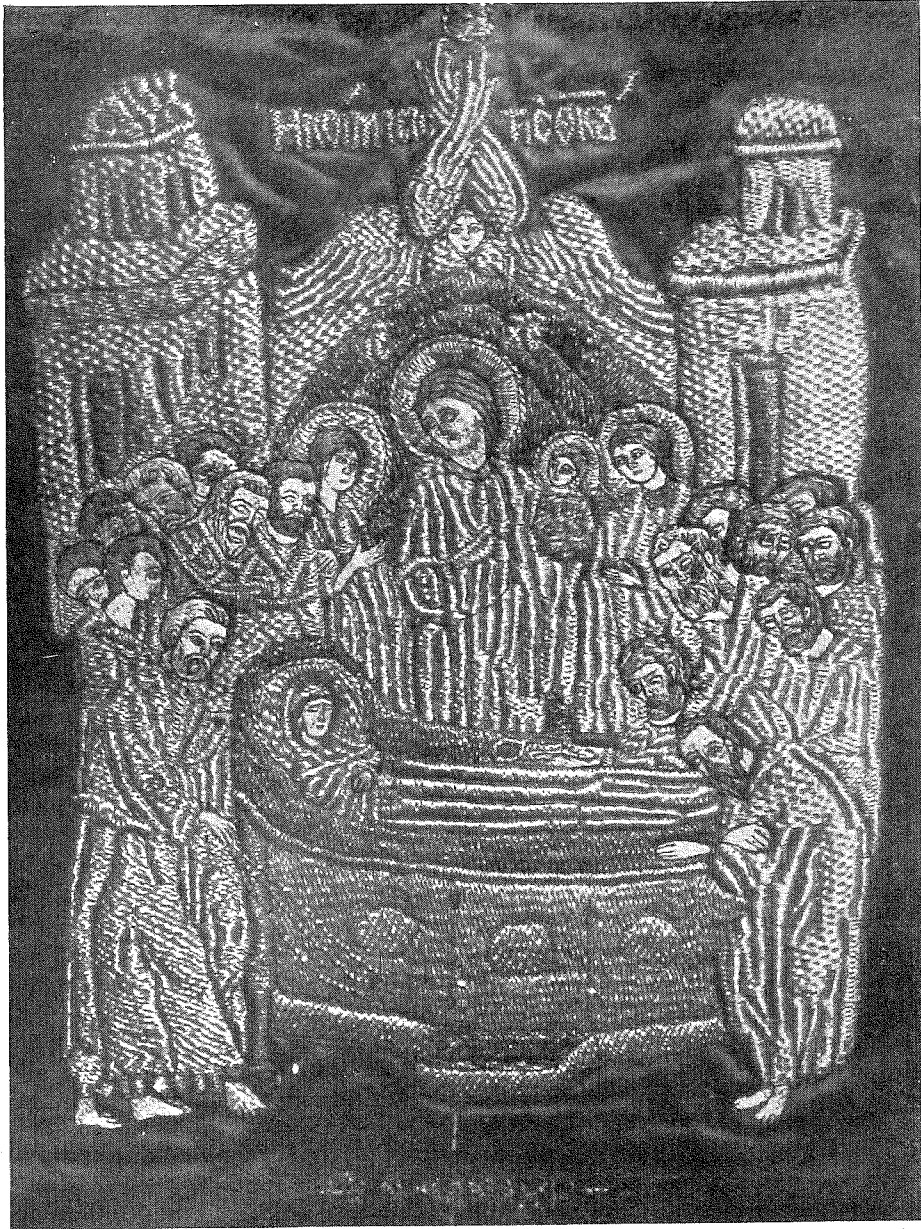
136 Н. Лихачевъ, н.д., Т. ССL, VIII, бр. 480.

137 В. Н. Лазаревъ, К вопросу о „греческой манере“ итапо-греческой и итапо-критской школах живописи, Ежегодник института истории искусств, Москва 1952, 171.

138 Л. Мирковић, Старине Старе цркве у Сарајеву, Т.V.

139 Надпис на окладе евангелия в монастыре Киприана, Записки одесского общества, истории и древностей I, 1844, 288-292, Т. III-IV.

140 Д. Медаковић, н.д., Т. LIV, 2.



Сл. 5. Успење Богородице (снимео Б. Дебељковић) Fig. 5. Ascension de la Vierge (photo B. Debeljković)

Одговарајући тип композиционе схеме, али са својењем фигуралних представа на минимум јавља се на епитрахилу Симеона Рашког из 1550. године у Рилском манастиру¹⁴¹. Композиција Успења која се базира на истом иконографском типу али повећава број представљених личности примењена је на епитрахилу Петра скеофилакса из Лавре¹⁴².

Појава уоквиравања централне композиције допојасним или целим фигурама пророка преузета је из иконописа. Није редак случај да на сачуваним иконама из XVI века налазимо представљене пророке. Пророци су и на њима као и на нашем везу дати у живом покрету, у рукама држе одвијене свитке са текстовима. Својим ставом и покретима најчешће упућују на централну сцену. Навешћемо неколико икона са сличним оквиром. Типичан пример даје Лонгинова престоно икона Богородице са Христом из манастира Пиве, из 1573. године. Исти је случај са деизисном престоном иконом из цркве св. Николе

141 G. Millet, Broderies, T. LXXXV.

142 Исто, Т. CXI.

у Великој Хочи¹⁴³. Одговарајући оквир налазимо и на престоној икони Богородице са Христом сачуваној са ломничког иконостаса или на престоној икони Богородице из манастира Дечана, такође радовима Лонгина¹⁴⁴. Ова појава није страна ни покретним иконостасима. Тако стојеће фигуре пророка налазимо у горњем реду походног иконостаса из Третјаковске галерије у Москви с почетка XVI века¹⁴⁵.

Појаву стојећих фигура пророка представљених на црквеним везовима налазимо само на два завесама из XVI века из манастира Слатине, сада у Уметничком музеју у Букурешту¹⁴⁶. Док се на мањој завеси фигуре пророка налазе по дужим странама оквира, на већој, компликованијој у композицији, оне чине оквир централне сцене, и то опет само по дужим странама, док се око њих налазе представе празника у медаљонима. У питању украшавања оквира наше катапетазме као и у случају румунских завеса јасно је да је пресудну улогу одиграо већ уобичајени начин уоквиравања икона, јер поменути везови својом комплетном композицијом имају сигурно узор у иконопису.

Композиција катапетазме рађена је по сликарским узорима преузетим из иконописа XVI века. У компоновању је поштован ред, сцене су постављане једна другој као пандани у потребним размацима. Већу збијеност показује горњи фриз празника и нешто ниже постављање сцене Распећа, што има за последицу незнатно спуштање свих празника на десној страни. Успење се држи линије последњег празника на левој страни тако да Духови готово додирују спољни оквир. У погледу компоновања појединих сцена празника спровођена је симетрија и равнотежа у расподели маса. Изузетак чини композиција Васкрсења Лазарево, где се сцена утрпава и гуши великим бројем фигура на левој страни, док је десна страна насупрот томе готово празна.

Неке сцене су постављене у пејзажу карактеристичном за италокритску школу са употребом степеничастих стена, преузетих из сликарства Кападокије, које код нас нису тако оштре већ знатно ублажене. Вегетација је тек назначена, стабљикама неприродно малих димензија, у представи Рођења Христовог. У Уласку Христовом у Јерусалим дрво је представљено на уобичајен начин у средини задњег плана, док се пејзаж наслућује представљањем палмове гране у позадини сцене Васкрсења Лазаревог.

Архитектонска позадина која прати неке композиције затвара сцену Христовог уласка у Јерусалим симетрично са обе стране, што је ретко коришћено. Композиција Успења је у позадини фланкирана са две куле, док је архитектура тек назначена равно завршеним кулама у представи Духова као и у позадини Распећа. Интересантно је и необично представљање дела архитектуре са исечком неба у сцени Лазаревог васкрсења.

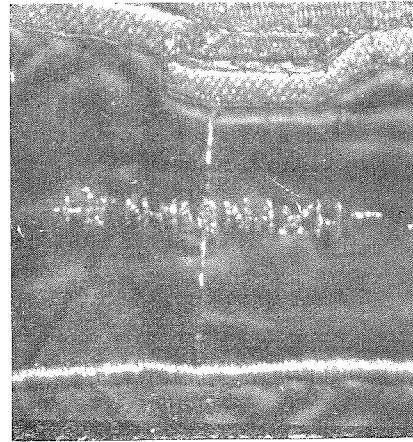
Перспективно продубљавање простора у приказивању појединих сцена је успело, мада пропорционисање фигура и нужна скраћења што из тога произилази — нису увек спровођена са успехом. Упадљиво је несразмерно димензионирање нпр. жена које купају дете у сцени Рођења, где је стојећа фигура нелогично готово двоструко умањена од оне која седи. Доста представљених фигура показују неспретност и неприродност у скраћењима. На целој композицији пропорционисање представљених фигура показује углавном две варијанте. Оне су решене или са доста увећаним главама у односу на целу фигуру, или показују супротна стремљења ка давању издужених фигура са малим главама. Најтипичнији примери првог третмана срећу се на представи Јосифа и стојеће женске фигуре у композицији Рођења, или на представи Христа у сцени Уласка Христовог у Јерусалим. Супротна схватања најјасније су изражена на групи Јевреја у сцени Уласка у Јерусалим, или на левој фигури пророка у представи Преображења. Слабост у пропорционисању седећих фигура показана је нарочито на фигури Јосифа у сцени Рођења, затим Христа у Цветима, као и на апостолима у Духовима. У представљању погнутих фигура мајстор не показује исту вештину. Док у композицији Крштења даје првог анђела у успелом покрету и пропорцијама, у представи човека који скида завоје у сцени Лазаревог Васкрсења даје здепасту и неприродно искривљену фигуру. Представе пророка такође показују делимичне цртачке слабости мајстора. На већини се види несразмерно скраћење доњег дела тела, што негде иде до незграпности — као на представи пророка у доњем десном углу. Најуспелије је

143 М. Ђоровић-Љубинковић, Иконостас цркве у Великој Хочи Старинар, нова серија. IX-X, Београд 1959 169-179, сл. 3.

144 З. Секулић, н.д., 90, 91.

145 Н. Лихачев, н.д., Т. CV. бр.184.

146 М. А. Мизеску, *Brodăria din Moldova în veacurile XV-XVIII, Studii asupra tezaurului restituit de U. R. S. S.*, 149-171, fig. 10, 14.



Сл. 7. Потпис монахиње Агније
(снимио Б. Дебелковић)

Fig. 7. Signature de la nonne Agnès
(photo B. Debeljković)

Сл. 6. Пророк Захарије (детал),
(снимио Ј. Прескар)

Fig. 6. Le prophète Zahar (détail)
(photo J. Preskar)

дата фигура пророка Захарија, представљеног у живом покрету, што мајстору овог веза не успева увек. Ако посматрамо личности из централне сцене, оне показују извесно увећање глава и скраћење удова. Цртачке слабости нарочито су изражене на рукама анђела.

Анализирајући пад драперија појединих фигура видимо да оне не следе увек облике делова тела. Решаване су или усталасано са произвољним наглашавањем набора, или падају готово површински не дозвољавајући да се назре тело или покрет. Први начин је често коришћен у сликарству Св. горе, док је други општа карактеристика сликарства овог времена. Захваљујући овом другом схватању већина фигура делује површински, не дајући утисак волуминозности. Интересантно је да се на појединим сценама срећу ова два различита схватања и третирања, што је нарочито изражено на сценама Крштења, Преображења или Силаска у ад, и не нарушавају склад целине. Ово је у духу еклектицизма, карактеристичног за уметничка схватања сликарства италокритске школе, као и у коришћењу и комбиновању различитих узора, што није ретка појава у ово време.

Интересантно је различито третирање физиономија појединих личности које се јављају у више сцена. У овом погледу више варијанти даје представа Христовог лика. Док је на сцени Крштења и Преображења представљен узаног лица, оштрих црта и уских очију, дотле је, нарочито у сцени Васкрсења Лазара или Силаска у ад, његов лик много мекши и блажи, са наглашеним крупним очима, да би на трећи начин био представљен у Успењу Богородице — ширег лица и узане браде. Ликови појединих апостола показују индивидуалност и изражајност, што је спроведено на сценама Успења, Духова и Преображења, које су најбоље очуване. На њима апостоли задржавају исти третман. На представама пророка ликови су већином сасвим пропали, а од очуваних као најизражајнијег и најуспелијег помињемо Захарија (сл. 6). Лик пророка Симеона срећемо и на пророку Илији у сцени Преображења. Лик Јосифа је у сцени Рођења и Сртења на исти начин доследно спроведен. Пророк Захарије је узајмио свој лик Адаму у сцени Силаска у ад, а Ева је врло слична Богородици. У погледу решавања физиономија појединих личности цртач картона за овај вез не показује увек богатство инвенције.

У стилском погледу директно везивање ове катапетазме за одређене иконе из истог времена не би дало нарочите резултате, јер је због природе материјала третирање како фигура тако и осталих делова композиције овде више суво, шаблонско, негде прелази у стилизацију, што је зависно у првом реду од природе материјала као и од могућности уметничког изражавања. Уметник веза скупен је у том погледу, јер је технички теже

извести, скромним изражајним средствима — иглом и концем оно што могу да пруже богате сликарске могућности.

Обрада ликова на овом везу сведена је на уцртавање контура и црта лица, што је свуда спроведено црним концем са наглашавањем црвенила уста. Правац бодова којима је било могуће створити илузију пластичности овде показује тежњу ка површинском третману лика. Овом утиску доприноси употреба само једног тона светлоокер — конца примењеног за све ликове. Коса и брада су решени шрафирањем, што је одраз графицизма коришћеног у сликарству овог времена.

Пад драперија и делимично покушај давања треће димензије фигури постизан је употребом и компоновањем разних бодова различите величине и правца док су набори решени уцртавањем често праволинијских, некад паралелних линија, рађених концем у боји.

Ради постизања јачег колористичког ефекта — како је цела композиција у основи базирана на контрасту између црвене атласне основе и златних, делом сребрних нити, коришћених како за драперије тако и за архитектуру — извесни детаљи акцентирани су употребом конца у боји. Он је коришћен у већим површинама опет на бази контраста, као позадина нагој, бледој Христовој фигури у Крштењу или његовим златним драперијама у композицији Силаска у ад и Вазнесењу. Ово је мање упадљиво у композицији Преображења. Пејзаж је негде назначен умереном употребом конца у боји, као на сценама Рођења, Уласка Христовог у Јерусалим, Лазаревог васкрсења и Преображења.

Материјал који је употребљен за израду овог веза као и начин на који је коришћен налазимо на епитрахилу из Цетињског манастира и епитрахилу из манастира Шишатовца¹⁴⁷, насталим највероватније у XVI веку. Употреба бодова као и њихово компоновање исто се тако подударују са катапетазмом.

Довођење овог објекта у везу са манастиром Рачом не значи да се његово порекло везује за овај манастир. Познато је да се у ово време, нарочито у доба аустро-турских ратова, многи драгоцени предмети преносе из једног манастира у други ради сигурнијег смештаја.

Место настанка овог предмета не би се могло са сигурношћу одредити, јер колико је вероватно да је он настао на нашем терену, у условима велике уметничке делатности на територији обновљене Пећке патријаршије, ништа не оспорава могућност да је он донет у неки од наших манастира из суседних области, нарочито Грчке.

Име аутора монахиње Агније (сл. 7) у овом случају нам не помаже у ближе одређивању порекла овог објекта, јер се на сачуваним црквеним везовима који би припадали XVI веку ово име појављује једино на овој катапетазми, сасвим скромно, без икакве ближе ознаке која би нам у овој ситуацији била од користи.

На основу већ изнетих аналогија у погледу иконографских и стилских карактеристика као и начина рада, ова катапетазма спада међу најуспелије предмете из области црквених везова рађених у духу поствизантијских уметничких схватања, уз извесне измене, заједничке свим балканским областима. На везу су нарочито изражене сродности са уметничким стварањем итало-критских мајстора, нарочито иконописаца. Везе које најчешће налазимо на фрескосликарству Атоса ово још више потврђују, јер су паралеле нађене баш у објектима за које се зна да су радови критских мајстора¹⁴⁸.

На основу изложеног материјала склони смо да овај вез датирамо у другу половину XVI века, ближе његовом крају, јер одговарајуће најближе аналогије налазимо на уметничким објектима тога времена.

147 Д. Стојановић, Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века, сл. 23, 25.

148 М. Hatzidakis, Contribution à l'étude de la peinture postbyzantine, 18, 19.

KATAPETAZME DE LA NONNE AGNES

Le musée de l'église orthodoxe serbe possède un de plus beaux et un de plus représentatifs exemplaires de broderie religieuse conservé chez nous. Cette broderie appartenait au monastère de Beočin où elle fut probablement apportée du monastère de Rača sur la Drine. Cette broderie a été inscrite à l'inventaire des monastères de Fruška gora en 1753 sous le nom de „katapetazma“. Sa description détaillée avec la légende des signatures a été donnée par L. Mirković en la datant à la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle. Mais M. Kašanin la situe beaucoup plus tard en la datant de la fin du XVIII^e. Les deux auteurs l'attribuent à la nonne Anne. Pourtant cette broderie est l'oeuvre de la nonne Agnija (Agnès) ce qu'on décèle de la signature.

C'est le seul rideau d'iconostase (katapetazme) conservé chez nous, élaboré dans l'esprit des conceptions artistiques postbyzantines, possédant de grandes qualités artistiques. D'après sa composition cette broderie est proche des „пелена“ représentant des fêtes, conservées en Russie et des „dvera“ de Moldavie.

Le plan de cette composition correspond complètement à la composition des icônes représentant les fêtes. Elle représente les douze fêtes et dans la bordure les 24 prophètes. Au centre figure la fête initiale de ce cycle — l'Annonciation.

Afin de pouvoir la dater avec plus de certitude l'auteur a cherché des analogies dans les fresques, les icônes et autres oeuvres des arts appliqués, ce qui lui a permis de conclure avec certitude que cette broderie a été exécutée au XVI^e siècle.